

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

**SARYN**

**Art and Science Journal**

2017 жылы дейін –

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –  
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

2013 ЖЫЛДАН БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ  
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА  
PUBLISHED SINCE 2013

2

---

АЛМАТЫ  
АЛМАТЫ  
ALMATY

2018

МАУСЫМ  
ИЮНЬ  
JUNE

## Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

### Редакция алқасы:

**Әубәкірова Жәния Яхияқызы**

бас редактор, ҚР Халық әртісі, «Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті - Елбасының Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

<b>Р. К. Жұманиязова</b>	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми істер жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты
<b>Б. М. Аташ</b>	философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
<b>М. Х. Әбеусейітова</b>	шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
<b>Н. Н. Гилярова</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
<b>К. В. Зенкин</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми істер жөніндегі проректоры (Ресей)
<b>Ә. Ғ. Қайырбекова</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
<b>Д. К. Кирнарская</b>	өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
<b>С. Ә. Күзембай</b>	өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор (Қазақстан)
<b>И. В. Мацевский</b>	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
<b>А. Б. Наурызбаева</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
<b>С. Е. Нұрмұратов</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
<b>А. Р. Райымқұлова</b>	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор
<b>И. А. Рау</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
<b>М. Сәбит</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
<b>Б. М. Сатершинов</b>	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
<b>М. Сато</b>	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
<b>Я. Сипош</b>	PhD, Ғылым Академиясының Музыка тану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
<b>Г. С. Сүлеева</b>	филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
<b>С. Ы. Өтеғалиева</b>	өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
<b>В. Н. Юнусова</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

**Saryn art and science journal**

**2 (19) 2018**

**Шығарылуы: жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Жауапты редакторлар:  
В. Е. Недлина  
Я. С. Кременцова  
И.М. Орынбаева  
А. А. Сомов

Беттеген:  
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:  
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:  
050000, Қазақстан Алматы, Абылайхан д-лы, 86  
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

**Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы****Редакционная коллегия:**

**Жания Яхияевна Аубакирова** – главный редактор, Народная артистка Казахстана, Лауреат государственной премии Мира и прогресса Первого Президента Республики Казахстан, профессор, ректор КНК им. Курмангазы

<b>Р. К. Джуманиязова</b>	заместитель главного редактора, проректор по научной работе КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения
<b>Б. М. Аташ</b>	доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
<b>М. Х. Абеусейтова</b>	доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
<b>Н. Н. Гилярова</b>	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
<b>К. В. Зенкин</b>	доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
<b>А. Г. Каирбекова</b>	доктор философских наук, профессор, КНК им. Курмангазы, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
<b>Д. К. Кирнарская</b>	доктор искусствоведения, профессор, проректор по инновациям и творческой работе Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия)
<b>С. А. Кузембай</b>	доктор искусствоведения, Заслуженный деятель РК, профессор (Казахстан)
<b>И. В. Мацевский</b>	доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств (Россия)
<b>А. Б. Наурызбаева</b>	доктор философских наук, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
<b>С. Е. Нурмуратов</b>	доктор философских наук, профессор, заместитель директора Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан)
<b>А. Р. Раимкулова</b>	Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
<b>И. А. Рау</b>	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
<b>М. Сабит</b>	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
<b>Б. М. Сатершинов</b>	доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан)
<b>М. Сато</b>	доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония)
<b>Я. Сипош</b>	PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии
<b>Г. С. Сулеева</b>	кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы
<b>С. И. Утегалиева</b>	доктор искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
<b>В. Н. Юнусова</b>	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

**Saryn art and science journal**

**2 (19) 2018**

**Выходит 4 раза в год**

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

Свидетельство о постановке на учёт №13880-Ж от 19 сентября 2013 года

Ответственные редакторы:  
В. Е. Недлина  
Я. С. Кременцова  
И.М. Орынбаева  
А. А. Сомов

Вёрстка:  
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:  
В. Е. Недлина

Адрес редакции:  
050000, Казахстан  
Алматы, пр. Абылай-хана, 86  
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

## Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

### Editorial board:

**Janiya Aubakirova** – Chief Editor, People's Artist of Kazakhstan, the Laureate of Peace and Progress State Prize of the First President of the Republic of Kazakhstan, Professor, Rector of Kurmangazy KNC

<b>R. Jumaniyazova</b>	Deputy Editor, Vice-rector for scientific work of Kurmangazy KNC, PhD in Arts
<b>B. Atash</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
<b>M. Abuseyitova</b>	Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
<b>N. Gilyarova</b>	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
<b>K. Zenkin</b>	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
<b>A. Kairbekova</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>D. Kirnarskaya</b>	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music (Russia)
<b>S. Kuzembay</b>	Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor (Kazakhstan)
<b>I. Matzievsky</b>	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
<b>A. Nauryzbayeva</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>S. Nurmuratov</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
<b>A. Raimkulova</b>	Honored worker of Kazakhstan, DBA, professor
<b>J. Rau</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
<b>M. Sabit</b>	Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
<b>B. Satershinov</b>	Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan
<b>M. Sato</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
<b>J. Šipoš</b>	PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences
<b>G. Suleeva</b>	PhD in Philology, docent
<b>S. Utegaliyeva</b>	Doctor of Arts, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>V. Yunusova</b>	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

### Saryn art and science journal

2 (19) 2018

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:  
V. Nedlina  
Ya. Kremensova  
I. Orynbayeva  
A. Somov

Page Makeup:  
V. Nedlina

Cover design:  
V. Nedlina

Editorial address:  
050000, Kazakhstan, Almaty  
Ablay Khan ave, 86  
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ӨНЕРІ**

**СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА**

**CONTEMPORARY ART OF KAZAKHSTAN**

МРНТИ 18.41.07

**Б. Т. Аманжол<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан

## КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

### *Аннотация*

Цель данной статьи – представить композиторские техники в творчестве Г. Жубановой. В творчестве композитора, как показывает анализ, отражение глубинных духовных культурных ценностей и образный мир художника выражены с помощью различных композиционных техник национальной традиции и, в то же время, авангардных тенденций развития современной композиторской мысли. В результате анализа автор приходит к выводу, что в своем творчестве Г. Жубанова использует почти все новые современные и авангардные достижения композиторской мысли 60-х – 70-х – 80-х годов, в числе которых додекафония, сонористика, кластерная техника и даже такая специфическая техника, как графическая партитура, ставшая составной композиторского языка в те десятилетия в творчестве многих композиторов, таких как В. Лютославский, Э. Денисов, С. Губайдуллина. Автор отмечает, что в начале 90-х годов в музыке Г. Жубановой наблюдается выражение идей спектрализма, которые использованы в раскрытии связей с тонким миром духовного уровня содержания. Также преемственность творческого метода Г. Жубановой наблюдается в творчестве композиторов следующих поколений – Ж.Тезекбаева, С. Абдинурова, Б. Аманжол, Ж. Жазылбековой, Л. Ахметовой, А. Ершовой, Г. Аманжол, Р. би Абдысагина и других.

**Ключевые слова:** композиторские техники, творчество Газизы Жубановой, казахстанская композиторская школа, спектрализм, творческий метод.

**Б. Т. Аманжол<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан

## ҒАЗИЗА ЖҰБАНОВАНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДА КОМПОЗИТОРЛЫҚ ТЕХНИКАСЫ

### *Аннотация*

Осы мақаланың мақсаты – Ғ. Жұбанованың шығармашылығында кездесетін композициялық әдістермен таныстыру. Композитор жұмысында, талдау көрсетіп отырғандай, терең рухани және мәдени құндылықтарды көрініс суретші әлемдік ұлттық дәстүр композициялық әдістері мен қазіргі заманғы композициялық идеялардың даму бір уақытта авангардтық үрдістер түрлі арқылы көрінеді қалыптастыруға 60 – 80-ші додекафония оның ішінде, дыбысы, кластерлік техника және тіпті талдау нәтижесінде, автор оның жұмысына Ғ. Жұбанова барлық дерлік, жаңа, заманауи және авангардтық композициялық жетістіктері ой 60-ші пайдаланады деген қорытындыға келеді. Әдістеме осындай В. Лютославскийдің, Е. Денисовтың, С. Губайдуллинаның шығармаларымен көптеген композиторлардың жұмыстарға осы онжылдықта графикалық партитура ретінде ажырамас композитордың тіліне айналды. Ғ. Жұбанованың музыкасында ерте 90-шы жылдары өрнек байқалады. Мазмұнда рухани деңгейін нәзік әлеммен қарым-қатынастарды ашуға пайдаланылады. Келесі композиторлық ұрпақта Ж.Тезекбаевтың, С. Абдинуровтың, Б. Аманжолның, Ж. Жазылбекованың, Л. Ахметованың, А. Ершованың, Г. Аманжолның, Р.би Абдысағиның және басқалар шығармаларында Ғ. Жұбанованың сабақтастығы анықталады.

**Тірек сөздер:** композиторлық техникалар, Ғазиза Жубанованың шығармашылығы, Қазақстан композиторлық сабақтастығы, спектрализм техникасы, шығармашылық әдістер.

**B. T. Amanzhol<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

## COMPOSITION TECHNICS IN THE CREATIVITY OF THE GAZZA ZHUBANOVA

### *Abstract*

The purpose of this article is to present compositional techniques in the work of G. Zhubanova. As the analysis shows, the reflection of the deep spiritual cultural values and the imaginative world of the artist is expressed in the composer's creative work with the help of various composite techniques of the national tradition and, at the same time, avant-garde trends in the development of contemporary compositional thought. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that in his work G. Zhubanova uses almost all new modern and avant-garde achievements of the composer's thought of the 60s-70s-80s, including dodecaphony, sonoristics, cluster technique and even such a specific technique, like graphic partituropis, which became a composite composer's language in those decades in the works of many composers such as V. Lutoslavsky, E. Denisov, S. Gubaidullina. The author notes that in the early 90s G. Zhubanova's music shows expression dei Spectralism, which are used in the disclosure of relationships with the subtle world of the spiritual level of the content. The continuity of G. Zhubanova's creative method is also observed in the works of the composers of the following generations: J. Tezekbaev, S. Abdinurov, B. Amanzhol, J. Zhazyzbekova, L. Akhmetova, A. Ershova, G. Amancol, R. Abdygasin and others.

**Keywords:** composition techniques, the works of Gaziza Zhubanova, the Kazakh composer school, spectralism, the creative method.

### *К 90-летнему юбилею Газизы Ахметовны Жубановой*

Техники, которые составляют язык композитора, могут рассказать не только о его мастерстве, но и о времени, к которому он принадлежит, мировоззрению, внутри которого сформировался его образный строй. Композиторские техники венских классиков, казахских великих домбристов XIX-го века, «нововенцев» XX-го, исполнителей-творцов индийской раги отличаются друг от друга радикально. За каждой из них стоит вся история народа, его культурной и духовной традиций, в котором творили создатели. Можно сказать, что композиторские техники являются узлом, в котором пересекаются история, культурология, Картина Мира, формирующая понимание окружающей действительности и личность композитора, его глубина, мастерство.

Для композиторов Казахстана тема соотношения национальной традиции и традиций мировой европейской, мировой классики, тема сохранения, в новом для себя музыкальном языке глубинных основ собственной традиции – всегда была самой главной. Эта тема и в наше время – одна из самых важных. В ней решается вопрос о сохранении собственно традиции, передаче ее от поколения к поколению.

Композиторские техники в плане этого вопроса являются иллюстрацией, объективным показателем мировоззренческой содержательности композиторской школы, идейной содержательности творческой мысли и уровня мастерства композиторов, входящих в нее.

Какие же композиторские техники мы видим в творчестве одного из центральных казахстанских композиторов второй половины прошедшего века – Газизы Жубановой?

Можно сказать, что помимо классических техник европейской музыки, в творчестве Газизы Ахметовны мы видим почти все новые современные и авангардные техники композиторской мысли 60-х – 70-х – 80-х годов, годов, на которые приходится наиболее плодотворное творчество Г. Жубановой.

Это – додекафония, сонористика, кластерная техника и даже такая специфическая техника как графическая партитурапись, ставшая составной композиторского языка в те

десятилетия в творчестве многих композиторов, например, таких как В. Лютославский, Э. Денисов, С. Губайдуллина.

За каждой из этих техник лежит особое понимание пространства, Картины Мира. Каждая из этих техник – особое профессиональное композиторское ремесло.

В исследовании музыковеда А. Каржасовой, посвященной теме национальных кодов в музыке Г. Жубановой, можно встретить ряд музыкальных анализов, позволяющих по-новому увидеть профессиональный мир композитора, а через него и образный мир художника [1]. Так, например, вызывает восхищение применение композитором техники графической партитуры в ее Второй симфонии «Остров женщин». Там в 1-ой части изображается рождение ребенка. Ребенок, появившийся из тела женщины графически и темброво представлен «кричащими» звуками труб. Появившись из лона деревянных духовых (левая часть как бы лежащего тела) и струнных (правая), они поднимаются на протяжении нескольких страниц в свой верхний регистр и, наконец, упираются в 12-ти тоновое аккордовое созвучие – для появившегося на свет открывается весь мир.

В начале 90-ых годов мы можем встретить в музыке Газизы Ахметовны и выражение идей спектрализма. Это можно, например, увидеть в фортепианном произведении последнего ее творческого периода – первой пьесе из цикла «Миражи» [1]. Там фактура раскрывается звуковыми пластами сверху вниз. Композитор, а вместе с ним и мы вслушивается в звуковую вертикаль. Сегодня спектральные техники одни из самых сложных и загадочных, с одной стороны, с другой – они пересекается с основами музыкальной традиции, к которой принадлежит и казахская музыка. Это традиция народов Тенгрианского суперэтноса, который располагается на громадной территории Евразии и в основе его лежит глубокая историческая традиция горлового пения. И музыкальные инструменты, продолжающие эту традицию, также выражают эту тембровую эстетику – кобыз, сыбызгы, шан-кобыз.

Спектральный разворот вертикали обертонового ряда лежит и в основе структуры домбрового кюя – Картины Мира, лежащей в его основе. Выражается это, как известно, в последовании пластов – бас буын, орта буын, сага.

Но особенность языка казахской музыки не только в том, что пространство разворачивается по вертикали (то есть – в двухмерном, трёхмерном пространствах), но в том, что оно многослойно и вглубь трёхслойности. То есть, внутри трёхмерности раскрывается еще один мир – мир тонких материй, раскрывающий, в свою очередь, более многомерно-сложное пространство.

Выражение этого пространства в музыкальном языке осуществляется, конечно же, в специальных его особенностях и в композиторских техниках.

Собственно, поиску выражения в новых музыкально-языковых условиях этого самого глубинного свойства казахского музыкального языка, имеющего можно сказать – религиозное значение (в широком смысле слова религия – связь, а там возникает линии связи с тонкими мирами), были посвящены творческие поиски и открытия всех выдающихся казахских и казахстанских композиторов.

Самые ранние поиски такого выражения можно увидеть, как ни странно, в творчестве А. Затаевича – композитора, сложившегося в европейской традиции, но познакомившегося с казахской музыкой и, проникнув в ее мир, отдавшего ей главные годы и силы своего творчества. Это мы можем увидеть в его обработках казахских песен и кюев для ф-но. Конечно, в стилистическом отношении, это была эстетика «русского востока» и, тем ни менее, в отдельных местах, можно увидеть находки в этом направлении. Например, его обработка кюя «Айда былпылам», в котором выражена и структура буынов в их вертикальном наложении и сопоставление двух разных параллельных пространственных структур в сочетании контрастных образов [2].

В следующем поколении, гениальными находками можно считать страницы из творчества М. Тулебаева. В первую очередь – сцены из первого и второго действия оперы «Биржана и Сара» [3]. В творчестве Е. Брусиловского также можно увидеть понимание и

выражение этой сложной многомерности звукового пространства и Картины Мира (вторая часть его Шестой симфонии «Курмангазы», построенная на материале кюя Курмангазы «Ақбай») [4].

Блестящее выражение этих пространственных структур мы встречаем в творчестве композиторов следующего поколения – Г. Жубановой и Н. Тлендиева.

Каждый из этих композиторов говорил об этой сложной структуре пространства по-своему и, тем ни менее, можно говорить об общих пониманиях того, как возможно в новых языковых условиях выразить глубину казахской традиции. По сути, в широком смысле, можно здесь тоже говорить об особой композиторской технике, традиции композиторского казахского национального письма. Можно, например, сопоставить музыку начала второго действия оперы М. Тулебаева «Биржан – Сара», «Ата толғауы» Н. Тлендиева [5] и, скажем, четвёртую часть симфонии Г. Жубановой «Жигер», или ее фортепианные пьесы: 1-ая прелюдия из ее раннего цикла «Три прелюдии», более поздние пьесы – «Легенда», «Кюй» [1].

Во всех этих музыкальных организациях есть разворот образно-психологического пространства и по вертикали, и, что особенно важно, в «глубь» его, в сторону мира тонких материй [6].

Еще несколько мыслей в завершение статьи.

Рассмотрение композиторских техник Г. А. Жубановой может объективно показать исследователю, что в творчестве в казахстанской композиторской школе сошлись и пересеклись две линии – линия, идущая от казахской музыкальной традиции и линия передовой мировой композиторской мысли. Уровень положения творческой мысли и композиторского мастерства Г. Жубановой, стоящий на высоте такого горизонта, явились результатом творческих достижений, открытий и прозрений композиторов предыдущего поколения, в том числе и ее отца – Ахмета Куановича Жубанова, давшего своей дочери многосторонне замечательное воспитание.

В то же время можно увидеть преемственность такого соединения в творчестве композиторов следующего поколения. Так, подобное пересечение можно увидеть и в музыке учеников Газизы Ахметовны, и в музыке учеников других выдающихся казахстанских композиторов. Например, – в музыке Жуматая Тезекбаева [7], ученика Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева, Серика Абдинурова, ученика Мансура Сагатовича Сагатова, в моей музыке [8] и в музыке моих учеников – Жамили Жазылбековой, Лауры Ахметовой, Ангелины Ершовой, Гульжан Аманжол, Рахат-би Абдысагина и других.

Думается, что такое важное место в развитии композиторской национальной школы Г. Жубанова заняла, в первую очередь, благодаря интерпретации современным для себя языком глубинных свойств казахской музыкальной традиции – пространственных структур, раскрывающих связи с тонким миром духовного уровня содержания. Ее композиторские техники, как показывает анализ, отразили эти глубинные духовные структуры национальной традиции и, в то же время, выразили авангардные тенденции развития современной композиторской мысли. К этому стремились композиторы – ее предшественники, подготавливая такую позицию, это продолжили и ее последователи.

#### **Список литературы:**

1. **Каржасова, А.** Маг. диссертация «Национальные коды казахской музыки в творчестве Газизы Жубановой», КНК им. Курмангазы, Алматы, 2016.
2. **Костин, В.** Маг. диссертация «Особенности исполнения произведений композиторов Казахстана в репертуаре пианиста», КНК им. Курмангазы, Алматы, 2017 г. – с. 44.
3. **Аманжол, Б.** «Казахская тенгрианская Картина Мира в опере «Биржан Сара (опыт сакрально-пространственного анализа произведения)», в сб. по материалам международной конференции «Мұқан Төлебаев және бүгінгі қазақ музыкасы», Алматы, 2013 г., сс. 5–12.
4. **Аманжол, Б.** Канд. диссертация «Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века», Алматы, 2010 г. – сс. 110–116.

5. **Аманжол, Б.** Казахский оркестр Нургисы Тлендиева. // Нұрғиса Тілендиевтің 85-жылдығына арналған атты ғылыми-практикалық конференция. – Алматы: ҚР Білім және Ғылым министрлігі Т.Жүргенев атындағы Қаз ҰҰА, 2010.– с.46–53
6. **Аманжол, Б.** Музыка как язык сознания // «Вестник», КНК им. Курмангазы, №2 (3), 2014 г.– сс. 15–27.
7. **Джумакова, У.** О творчестве композитора Жуматая Тезекбаева // Родному ВУЗу наш талант, сб. статей. – Алматы, 2005 г., сс. 230–247.
8. **Даукеева, С.** Музыкальное пространство Бахтияра Аманжолы // Родному ВУЗу наш талант, сб. статей. – Алматы, 2007 г., сс. 192–216.

#### **References (transliterated)**

1. **Karžasova, A.** Mag. dissertaciâ «Nacional'nye kody kazahskoj muzyki v tvorčestve Gazizy Žubanovoj», КНК им. Курмангазы, Almaty, 2016.
2. **Kostin, V.** Mag. dissertaciâ «Osobennosti ispolneniâ proizvedenij kompozitorov Kazahstana v repertuare pianista», КНК им. Курмангазы, Almaty, 2017. – p. 44.
3. **Amanžol, B.** «Kazahskaâ tengrianskaâ Kartina Mira v opere «Biržan Sara (opyt sakral'no-prostranstvennogo analiza proizvedeniâ)», v sb. po materialam meždunarodnoj konferencii «Mұkan Tòlebaev žáne bұgingi қазақ музыкасы», Almaty, 2013, pp. 5–12.
4. **Amanžol, B.** Kand. dissertaciâ «Prostranstvennye struktury kazahskoj muzyki i ih otaženie v tvorčestve kompozitorov HH veka», Almaty, 2010 g. – pp. 110–116.
5. **Amanžol, B.** Kazahskij orkestr Nurgisy Tlendieva. // Нұрғиса Тілендиевтің 85-жылдығына арналған атты ғылыми-практикалық конференция. – Алматы: ҚР Білім және Ғылым министрлігі Т.Жүргенев атындағы Қаз ҰҰА, 2010.– p.46–53
6. **Amanžol, B.** Музыка как язык сознания // «Vestnik», КНК им. Курмангазы, №2 (3), 2014 г.– pp. 15–27.
7. **Džumakova, U.** О творчестве композитора Жуматая Тезекбаева // Родному ВУЗу наш талант, сб. статей. – Алматы, 2005 г., pp. 230–247.
8. **Daukeeva, S.** Музыкальное пространство Бахтияра Аманжолы // Родному ВУЗу наш талант, сб. статей. – Алматы, 2007 г., pp. 192–216

#### **Сведения об авторе:**

**Аманжол Бахтияр Тұтқабаевич** – PhD, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Аманжол Бахтияр Тұтқабайұлы** – PhD, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану мен композиция кафедрасының профессоры.

#### **Information about the author:**

**Bahtiyar Amanzhol** – PhD, professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.31.31.

**Е. И. Резникова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева,  
Алматы, Казахстан

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ: ДИАЛОГ ИЛИ ПРОТИВОСТОЯНИЕ. К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

### *Аннотация*

Исследование Екатерины Резниковой направлено на выявление специфики взаимодействия современного искусства и классического наследия. Экскурс в историю мирового искусства выявляет борьбу и противостояние двух культурологических парадигм, особенно остро проявившихся в XX веке. Анализ регионального современного искусства Казахстана и Центральной Азии показывает, что новые формы, пришедшие на смену традиционным живописно-графике-скульптуре, основываются на экспериментировании и отказе от академических установок в искусстве. Поиски новой визуальности осуществляются как на идейном, смысловом уровне художественного высказывания, так и посредством манипуляций с формой, цветом, соединением различных материалов в едином поле объекта – тяготением к синтезу искусств. При этом в современном искусстве Казахстана нередко наблюдается обращение художников к классическим шедеврам мирового искусства – музыкального и изобразительного, которые они вплетают в канву собственных произведений. Рассмотрение конкретных примеров – работ Саида Атабекова, Ербосына Мельдибекова, Елены и Виктора Воробьевых, Александра Угая, Каната Ибрагимова и Паши Каса – это поиск ответа на вопрос, что же преобладает во взаимодействии современного искусства Казахстана и классики: диалог или противостояние.

**Ключевые слова:** современное искусство Казахстана, contemporary art, интерпретирование, классика, самоидентификация, национальный контекст, видеоарт, Запад и Восток, древность и современность.

**Е. И. Резникова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Мемлекеттік Ә. Қастеев атындағы өнер мұражайы  
Алматы, Қазақстан

## ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЗАМАНАУИ ӨНЕРІ МЕН КЛАССИКАЛЫҚ МҰРА: ДИАЛОГ НЕМЕСЕ ОППОЗИЦИЯ. СҰРАҚТЫҢ ЕСЕБІ

### *Аннотация*

Екатерина Резникованың зерттеу жұмысы заманауи өнер мен классикалық мұраның өзара әрекеттесу ерекшелігін анықтауға бағытталған. Әлемдік, әсіресе, XX ғасырдағы өнер тарихына экскурс жасау, өткір сезілген екі мәдениет парадигмаларының күресі мен текетіресін айқындайды. Қазақстанның және Орталық Азияның жергілікті заманауи өнерінің ерекшелігін талдау, дәстүрлі кескіндеме-графика-мүсіннің орнына келген жаңа формалар өнердегі академиялық көзқарастардан бас тартып, эксперименттеуге сүйенетінін көрсетеді. Жаңа визуалды ізденістер көркем сөздің идеологиялық, семантикалық деңгейінде де, нысанын, түсі, нысанның бір өрісіндегі әртүрлі материалдардың комбинациясы арқылы – манипуляция жүзеге асырылады - өнердің синтезіне тартылады. Сонымен бірге, Қазақстанның заманауи өнерінде суретшілердің әлемдік өнердің классикалық жауһарлары – музыка және бейнелеу өнеріне бірқатар үндестіктер бар – олар өздерінің шығармаларының арқауына айналдырады. Нақты Саид Атабековтің, Ербосын Мелдібековтің, Елена мен Виктор Воробьевтар, Александр Угай және Паша Кастың шығармаларының қарастрылуы Қазақстанның заманауи өнері мен классиканың өзара әрекеттесуінде қайсысы басым, диалог әлде қарсылық па деген сауалға жауап табу мақсатында жүзеге асып отыр.

**Тірек сөздер:** Қазақстанның заманауи өнері, contemporary art, пайымдама, классика, өзін-өзі анықтау, ұлттық мәнмәтін, видеоарт, Батыс және Шығыс, көне және қазіргі заман.

*E. I. Reznikova<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> *A. Kasteev State Museum of Arts of the Republic of Kazakhstan,  
(Almaty Kazakhstan)*

## **CONTEMPORARY ART OF KAZAKHSTAN AND CLASSICAL HERITAGE: DIALOGUE OR OPPOSITION. TO THE QUESTION SENTENCE**

### *Abstract*

Yekaterina Reznikova's research analyses connections between contemporary art and the classical heritage. Her references to the global history of art uncover conflicts and confrontation between the two cultural paradigms that became particularly tense in the 20<sup>th</sup> century. An analysis of the specifics of the regional contemporary art of Kazakhstan and Central Asia suggests that the new forms that replaced the traditional painting, graphics and sculpture are built on experiment and denial of academic approaches in art. The search for a new visuality is carried out both on the ideological, semantic level of the artistic utterance, and through manipulation with form, color, the combination of different materials in a single field of the object – the attraction to the synthesis of the arts. At the same time, Kazakhstan's contemporary artists make occasional references to masterpieces of classical art, both its musical and visual forms, that they weave into their works. The author reviews works of art by Said Atabekov, Yerbossyn Meldibekov, Yelena and Viktor Vorobyev, Alexander Ugay, Kanat Ibragimov and Pasha Kas in an attempt to answer the question what dominates Kazakhstan's contemporary art – dialogue or confrontation.

**Keywords:** Kazakhstan's contemporary art, contemporary art, interpretation, classics, self-identification, national context, video art, West and East, antiquity and contemporaneity.

В истории мирового искусства с конца XIX столетия наблюдается активное противостояние между классическим искусством и его экспериментальными формами. Все многочисленные «-измы» авангарда, модернизма, а позже и постмодернизма, строились на отрицании основ академического искусства и реализма с их стремлением к мимесису и жизнеподобию. По сути, конфронтация, обозначившаяся еще в 1860-х с первых оптических и технических экспериментов импрессионистов, стремительно нарастала, вылившись к 1910 году в отказ от фигуративного изображения в живописи. Возникновение абстрактного искусства в его духовной версии у Василия Кандинского и геометрической – у Казимира Малевича и Пита Мондриана обозначило эру невиданного доселе искусства, нового по форме и содержанию. Все радикальные идеи западного модернизма и русского авангарда строились на отказе от общепринятых норм. Даже столь «невинные» на наш современный взгляд импрессионисты были негативно встречены современниками именно по причине непривычных подходов и ломки стереотипов в искусстве, вызвавших сопротивление общества. Что уж говорить о кардинальных переменах художников авангарда, которые не могли построить новый мир, не разрушая старый. Радикализм и тяга к экспериментированию проявляется на разных уровнях в произведении (например, «Черном квадрате»), которое отныне провозглашено манифестом новой эпохи. Не случайно «революция» в искусстве почти совпала хронологически и географически с социалистической. Идеи мирового переустройства сквозной линией проходят во множестве художественных течений начала XX века – кубизме, фовизме, футуризме, супрематизме, конструктивизме и других. Поиски новой визуальности осуществляются как на идейном, смысловом уровне художественного высказывания, так и посредством манипуляций с формой, цветом, соединением различных материалов в едином поле объекта – тяготением к синтезу искусств. Очевидно, что столь глобальные перемены могли произойти только при отказе от академических норм, остро обозначая проблему противостояния классики и авангарда.

Внутренний конфликт между двумя культурологическими парадигмами находит отражение и в советской эпохе. Противопоставление признанного, «идеологически

верного», официального реалистического искусства и его антипода – основанного на принципах формализма андеграунда – наблюдается на протяжении всей истории советского искусства. Распад СССР снял любые границы творческого самовыражения.

Анализ постсоветской эпохи позволяет выявить специфические процессы, характерные для молодых независимых республик. После обретения Независимости и обрушения жестких рамок официального искусства в Казахстане, как и в других странах Содружества, художники окунулись в атмосферу апробации новых форм. Уже с середины 1980-х годов в искусстве Казахстана новые технологии, приемы и методы постепенно приходят на смену традиционным – живописи-графике-скульптуре. На размеренное поле привычных видов изобразительности врываются экспериментальные – перформанс, инсталляция, акция, энвайронмент, а также осваиваются разнообразные медийные искусства, в числе которых лидирует видеоарт. Новые для регионального искусства приемы, давно существовавшие в западной традиции, активно осваивались художниками Казахстана и Центральной Азии, адаптируясь к местной среде. Постепенно к концу 90-х годов определилась суть феномена под названием «современное искусство Казахстана». Его важной чертой было органичное взаимодействие с культурой прежних эпох. Художники стремились соединить древность и современность, традиции и инновации, а за счет геополитического положения – Европу и Азию. За этот недолгий период активного существования благодаря талантливым мастерам и их знаковым произведениям, это явление обрело собственную историю и характерные особенности.

В поисках иного языка художники опирались на различные исторические и культурные источники, часто используя символику древних цивилизаций и первобытных культур. Интенсивный поиск стилистик, созвучных мировой ситуации, в казахстанской культуре происходил в обращении к собственным историческим истокам. В архаике художники видели и видят благодатный источник своего рода транслитераций для создания новых смыслов. Одни авторы выражают это через материалы и форму, другие используют семантику петроглифов и древних мифов, третьи – элементы древних ритуалов. В произведения активно включаются национально-этнические образы — степь, кочевничество, шаманизм, жертвоприношение и т. д. Художественный процесс рубежа тысячелетий в Казахстане направлен на поиск национальной самоидентификации во внезапно открывшемся огромном мировом арт-сообществе. Обозначилось стремление влиться и стать равноценной и органичной частью продвинутого цивилизованного мира, и одновременно сохранить собственную национальную целостность, самобытность.

В центре творческих исследований мастеров современного искусства Казахстана оказываются и пристальное внимание к новой власти, и острые социальные проблемы, и размышления о вопросах универсализации и глобализации, привнесенных в местный контекст. Аспекты региональной действительности осмысляются в творчестве ярких представителей современного актуального искусства через собственный, индивидуальный художественный язык. В их числе: Р. Хальфин, Г. Трякин-Бухаров, Е. и В. Воробьевы, Е. Мельдибеков, С. Маслов, К. Ибрагимов, группа «Кызыл трактор» и другие, чьи проекты отличались «интеллектуализмом, нестандартностью решений, радикальностью жестов и мощным стремлением к самопроявлению» [1, 250].

В русле тотального тяготения к эксперименту, который сопровождает актуальное творчество, нередко наблюдается обращение к лучшим образцам мирового классического искусства – музыки и изобразительного искусства. Это может быть прямое цитирование, интерпретирование или даже сознательное искажение эталонных примеров высокого искусства с неизменным осмыслением сквозь призму регионального своеобразия. Художники включают классические узнаваемые произведения в поле собственных произведений. Классика, включенная в новый контекст, становится неким знаком, способом как диалога, так и противостояния.

Спецификой современного искусства является его синтетическая природа. Ее анализ позволяет сделать вывод о рождении поколения «мульти», когда в современном

художественном процессе актуальные темы мультиэтничности, мультикультурности реализуются посредством глобального языка «мультимедиальности». Этот термин Борис Гройс вводит для обозначения факта использования различных медиа в пространстве одного произведения. Современное искусство немыслимо без новых технологий: видео, компьютер, фотография, текст и другие медиа, обладая безграничными возможностями, оказываются более актуальными, чем искусства традиционные. Мультимедийное искусство воздействует одновременно на все чувства зрителя: зрение, слух, воспоминания, знания или их отсутствие. Говоря о медиа-искусстве, мы подразумеваем искусство, оперирующее «движущимися образами», прежде всего, – видеоинсталляции. Язык видео становится оптимальным, универсальным способом коммуникации, в котором проявляется «высший тип синтеза».

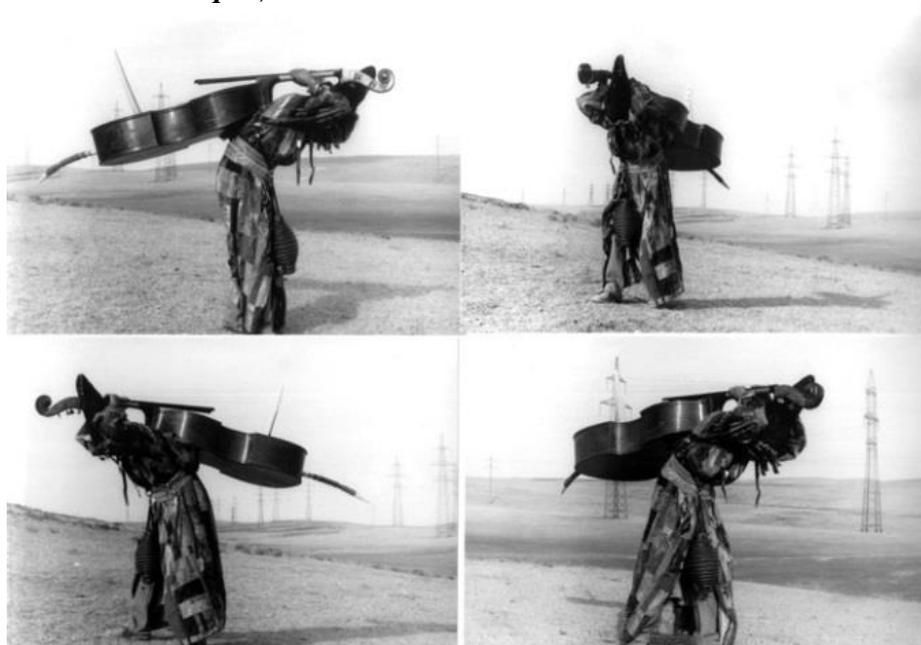
Блестящим примером взаимодействия визуальных форм изобразительного искусства с классической музыкой являются произведения талантливого казахстанского мастера, увы, более известного за рубежом, чем на родине. Абилсаид Атабеков, будучи членом легендарной чимкентской группы «Кызыл трактор», впитал присущую им стилистику шаманского ритуала. В собственных проектах Саид обращается к разнообразным изобразительным средствам – от объектов и коллажей до видеоарта. Его произведения отличаются особым стилем, тонкой интуицией, выразительной лаконичностью и точностью высказывания. При всем разнообразии видов и жанров художник, отдает предпочтение языку видео-арта. Главным героем нередко становится драматический (внутренне автопортретный) образ кочующего суфия, точнее – его бесконечные скитания в поисках идеального бытия.

Видеофильм «*Walkman*» (2005, 12') решен в стилистике черно-белого кино с характерными для старой пленки «помехами». Главный герой – облаченный в лохмотья странствующий дервиш, согнувшийся под объемным грузом контрабаса. «Огромный музыкальный инструмент на плечах дервиша – как трансформированный образ жизненного креста, а высящиеся опоры линий электропередачи уподобляются Голгофе» [2]. В качестве музыкального сопровождения к данному видео выбрано широко известное адажио соль минор для струнных инструментов и органа, известное как Адажио Альбини. Плавная размеренная ритмичность движений странника, постепенная смена планов – от крупных деталей костюма или громоздкого инструмента до общих панорамных видов степи, пронзенной множеством вышек высоковольтных линий. Картинка органично встраивается в звукоярд, придающий особую торжественность и подчеркивающий драматизм действия, происходящего на экране. Эстетика фильма уподобляет его видео-фреске, а смысловое и символическое наполнение – сокровенной исповеди художника, «несущего свой дар как крест». Выбор художественных средств максимально полно проявляет образ Востока, «согбенного» тяжестью многомерных пластов европейской культуры (*Иллюстрация 1*).

Другим примером обращения Атабекова к музыкальной форме, – тоже своего рода современной классике, – стала композиция «короля поп-музыки» Майкла Джексона «Libegian Girl», записанная в 1989 году. Эту песню характеризуют как первую в западной поп-культуре, воспевающую африканскую женщину. Обращение музыканта к образу женщины из страны третьего мира с ее нестабильным положением и социальной незащищенностью стало для Атабекова поводом провести параллель с повседневностью женщины в казахстанской глубинке. Звуковая дорожка песни сопровождает фильм «*Без названия*» (2002, 3 мин. 50 сек.), перенося зрителя в местный контекст. Документальная фиксация художником традиционного процесса войлоковаления превращает труд женщин в емкий и обобщенный образ. Плавные движения мастериц – крупные планы взбивания и перетряхивания шерсти, выкладывания орнамента, скручивания и катания циновок – завораживают, создают ощущение медитативности происходящего на экране. Замедленные повторяющиеся ритмы действий, сопровождающих изготовление войлока, неожиданно точно совмещаются с хитом Майкла Джексона. Диалог культур – западной и

восточной, древней и современной – находит гармонию в соединении видеоряда с музыкальным сопровождением, вступая в своеобразный консонанс.

**Иллюстрация 1. Атабеков А. Walkman. Видео. 2005**



Если Атабеков, обращаясь к современной музыкальной классике, вписывает ее в региональную (центральноазиатскую) ситуацию лишь добавляя видеоряд к звуковой дорожке, то Александр Угай полностью изменяет форму известного музыкального произведения, оставив неизменным его содержание. Видеоарт-фильм *«Наслаждайся тишиной»* (2007, видео, 3'4'') отсылает к одноименному хиту «Enjoy the Silence» известной британской группы «Depeche Mode». Идея художника заключается в использовании буквального подстрочного перевода текста песни с английского языка на казахский и исполнении ее в сопровождении домбры – в стилистике национальной музыки (домбрист – Кадыршат Сатпаев, вокалист – Асылбек Кумаров, перевод на казахский – Ержан Утепбергенов). Так рождается казахский парафраз творения одной из самых успешных групп мира. Учитывая, что круг художественных исследований автора направлен на выявление топологической сущности объекта, текст песни становится ключевым содержательным компонентом. Исходный вариант получает особое прочтение, меняясь до неузнаваемости при внедрении в иную пространственно-временную и ментальную ситуацию. На видео здесь – панорама местного цветочного базара, за стеклянными окнами которого изобилие роз – традиционный суфийский символ и эмблема группы «Depeche Mode». Юлия Сорокина, куратор казахстанского проекта «Музыкстан» на Венецианской биеннале 2007 года, отмечает: «В работе Угая мы наблюдаем, как гипотетический восточный человек, вслушиваясь в вибрации иной культуры, неожиданно опознает в них эхо собственного голоса. Не менее очевидна интерпретация этой работы как выявления условности границ идентичности» [3, 39].

Образцовым примером взаимодействия современного искусства с эпохами далекого прошлого является проект Елены и Виктора Воробьевых с красноречивым названием *«Прощание классики с народом»* (1997) [4]. В качестве главных арт-объектов были отлиты из воска копии популярных античных скульптур или их фрагментов. Такие, как известно, непременно использовались для постановок во всех художественных учебных заведениях бывшего СССР. В эти восковые фигуры были вкомпонованы незаметные постороннему глазу тонкие свечи. Акция начиналась с того, что художники неторопливо и деловито расставляли фигуры в людном месте – торсы, бюсты и головы из древней

Греции и Рима, Венера, Аполлон, Давид и другие. Перфоманс проводился на площади перед «Атакентом» (тогда – ВДНХ), где постоянно полно людей и транспорта. Сам процесс вдумчивой расстановки этих странно-изысканных объектов на грязноватом асфальте привлекал внимание прохожих, – постепенно собирались группы любопытствующих. Дождавшись нужного момента, художники зажигали фитильки свечей, и тающий воск на глазах зрителей уничтожал формы. Разительный контраст хрупкой исчезающей красоты с грубоватой, обыденной повседневностью наглядно обозначил место классики в современном мире. Грустная ирония-размышление о бесполезности искусства вообще и «мертвой» классики в частности. Дополнительной идеей работы стало осмысление эпохи 1990-х – времени коренной ломки устоявшихся в искусстве форм, материалов и методов. Художники Воробьевы в своем произведении остроумно визуализировали эту проблему.

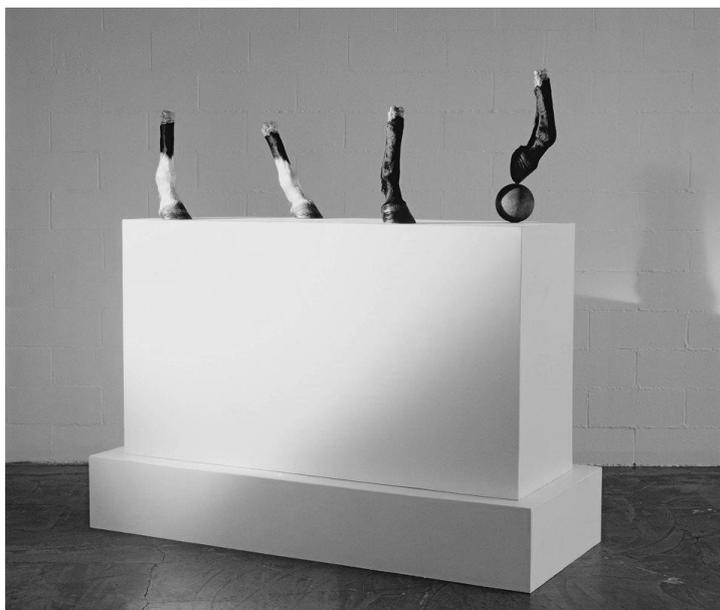
### **Иллюстрация 2. Воробьевы. Прощание классики с народом**



Другой автор, экстравагантно цитирующий классические шедевры европейского искусства – известный казахстанский художник Ербосын Мельдибеков. В своих перформансах, объектах и видео-арте он создает образ азиата-варвара, – образ, заразивший западное обывательское сознание. На деле его искусство – это попытка осмысления восточного коллективного бессознательного, как в прошлом, так и в настоящем. Ему чужды пространственные рассуждения, детали и подробности. Наоборот, он сторонник лаконизма, глубины, емкости образа. Наиболее ярко диалог классики и современности проявился в его «конных монументах», имеющих несколько авторских вариаций. Первая из них стала и прямой отсылкой к «первоисточнику», и переосмыслением искусства Возрождения. Выполненный в 1998 году «**Памятник неизвестному герою**» (его версия 2007 года получила название «Гаттамелата в шкуре Чингизхана») поражал воображение зрителей и получил гран-при международного жюри на Второй годовой выставке СЦСИ 2000 года. На белом параллелепипеде постамента в необходимом порядке были расставлены «лишь» лошадиные путовые суставы с копытами – натуральные, со сбитыми копытами и покрытые неровной шерстью. Именно так расположены нижние части ног коня известнейшего туристам торжественного конного памятника кондотьеру Гаттамелате в Падуе, исполненного Донателло – скульптором эпохи Высокого Возрождения. То есть, отсылая нас к композиции великого мастера, используя вместо парадной бронзы натуральные конские ноги, обработанные таксидермистом, оставляя вверху вызывающе-многозначительную пустоту (включая все окружающее в фантазии зрителей), Е. Мельдибеков наполняет свою работу совершенно особыми, острыми и современными смыслами. Смыслы связаны не столько с далекой

Италией, сколько с нашими реалиями: здесь и намек на калейдоскопическую сменяемость многих властных особ (на место прежней фигуры на постамент легко «ставится» новая), и повальное (чуть не в каждом ауле) увлечение установкой конных памятников местному батыру, и самодовольная готовность многих современных «героев» воссесть на коня славы, и многое другое – все зависит от фантазии зрителя, готовности к диалогу с художником.

**Иллюстрация 3. Е. Мельдибеков. Памятник неизвестному герою**



По определению известного российского куратора и арт-критика Виктора Мизиано, данная скульптура выражает идею «дегероизации современного общества». Будучи куратором персональной выставки Е. Мельдибекова «Вечное возвращение» в 2015 году в ГМИ РК им. А. Кастеева, он вместе с художником прорабатывал концепцию и сценографию выставки: работы автора были вплетены в канву постоянной музейной экспозиции. Так, «Памятник герою» был помещен вблизи от работ классика казахстанской живописи Канафии Тельжанова. «Конная тема» реалиста-пятидесятника, соотносясь с концептуалистом Мельдибековым, обостряла аллитерации классики и авангарда.

Замечательным примером иронического цитирования узнаваемых образцов европейской классической живописи и перевода их в местный национальный контекст стала серия произведений Куаныша Базаргалиева (КуБа), названная **«Когда все люди были казахские»** (2013). Работа демонстрировалась в музее «Умай» в рамках выставки «Похищение Европы», проводимой под эгидой Арт-бат-феста-2013. Куратор Валерия Ибраева объединила четырнадцать художников, в работах которых известные образцы западноевропейской живописи были пропущены сквозь местные национальные коды. Ибраева так характеризует произведение Куаныша: «...художник изучает природу адаптации европейской живописной формы неевропейской художественной системой и культурной средой. Как человек, обладающий незаурядным чувством юмора и твердой художественной позицией, – что позволило выжить в сложных условиях казахстанского постмодернизма, – он сделал цикл-обманку, своего рода историю мировой живописи на казахский лад. Собственно, живописью в этом цикле могут быть названы только мазки на принтах, очерчивающие эпикантус Наполеона или кимешеки на головах крестьянок Малевича. Апроприированный, таким образом, мировой шедевр оформляется рамой-

обманкой, ее живописной имитацией» [5]. Здесь замечательно соединились простота и оригинальность идеи, остроумная легкость исполнения и смешной интересный замысел.

**Иллюстрация 4. К. Базаргалиев «Когда все люди были казахские», 2013**

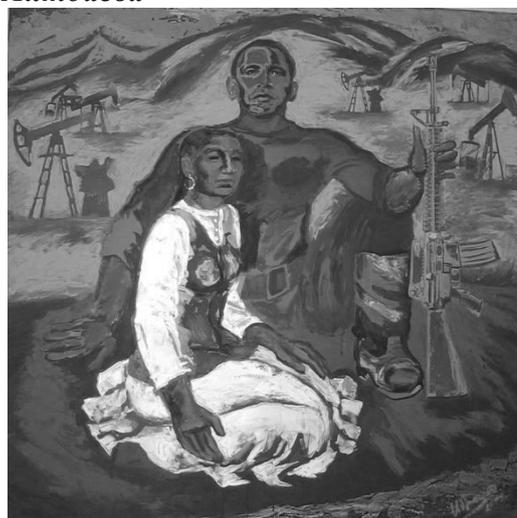


Примером осмысления местной, казахстанской классики, стала серия произведений Каната Ибрагимова. В декабре 2009 года в Государственном музее искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева состоялась совместная выставка Каната Ибрагимова и Молдакула Нарымбетова «Айголек. Реквием по мечте». Значимым компонентом экспозиции становится полиптих «**LOVE**» из шести картин Каната Ибрагимова. Произведения представляют cover-версии известной живописной работы Салихитдина Айтбаева «Счастье» (1966, коллекция ГМИ РК им. А. Кастеева) знакового хрестоматийного полотна эпохи казахстанских шестидесятников. В основе картины «Счастье» – символическое воплощение национальной мечты о гармонии человека и окружающего мира. Сегодня это произведение является не только «иконой» (как говорит К. Ибрагимов) казахстанского искусства, но и одним из наиболее культовых, «раскрученных» брендов, представляющих изобразительное искусство Казахстана как внутри страны, так и за ее пределами; она многократно репродуцирована, выносится на обложки солидных альбомов и пр.

**Иллюстрация 5. Выставка Айголек 2009 в ГМИ РК**



**Иллюстрация 6. Ибрагимов К. Из серии Love – реплика на Счастье Айтбаева**



В интерпретации К. Ибрагимов айтбаевское «Счастье» содержит в себе некие информационные коды, стереотипно представляющие Казахстан международному сообществу: степи, нефтяные вышки, горделиво восседающие на первом плане казах и казашка. Современный радикальный художник разрушает миф этого идеального мира, манипулируя формами современного бытия, далекими от совершенства. Для Каната не существует запретных тем: ни расовых, ни половых, ни религиозных, ни национальных. Его художественные жесты циничны и даже аморальны, они воспринимаются зрителем как прямой вызов, но такова правда художника-радикала.

Большинство произведений серии – типографские принты «Счастья» с внесением дополнительных акцентов и деталей, прописанных акриловыми красками. Художник намеренно игнорирует авторский живописный строй, даже искажает его, подчеркивая, что «правильная» живопись для него не существует, главное – концепт и месседж.

Пародийное воспроизведение символа «идеальной» эпохи строится на ироническом обыгрывании оригинала, чтобы подать образ картины Айтбаева как обманку, подмену действительности, выявить в нем правдоподобное неподобие, обнажить симулякр. По сути, многократное повторение композиции «Счастья» (отсылка к американскому поп-арту) является концептуальной фальсификацией исходного образа, имитирующего, с точки зрения К. Ибрагимов, аутентичность тогдашнего мира.

Галерея видоизмененных образов воплощает ироническую игру нигилиста Каната Ибрагимов с различными проявлениями любви, псевдолюбви и ненависти, включая аномальные и патологические: педофилия, гомосексуализм, любовь к женщине с ее весьма неоднозначным положением на Востоке, псевдо религия, призывающая уничтожать себе подобного. Внедрение инородных персонажей в контекст айтбаевского «Счастья» рождает множественные смысловые и философские подтексты, вынуждая выходить за рамки только художественного. Умелое использование аллегорического языка различных эпох и субкультур позволяет гармонично совместить в едином пространстве персонажей «Сотворения мира» Микеланджело с героями комиксов и боевиков – киборгами, призванными спасти мир и стать «героями нашего времени».

Как говорилось, актуальному искусству не чужды социальные проблемы современного мира. Значительным монументальным проектом, вызвавшим широкий общественный резонанс, стало произведение стрит-арт-художника Паши Кас «Пляшем» (2016). Граффити на фасаде дома в Темиртау стал парафразом знаменитого полотна «Танец» (1910) основателя фовизма Анри Матисса. Узнаваемые персонажи в характерной стилистике и схожем колорите внезапно вписываются в иную среду – обнаженные фигуры «облачаются» художником в белоснежные офисные рубашки, контрастирующие с черным дымом, валящим как из нарисованной трубы, так и из реальных, попавших на растиражированное прессой, фото темиртаусских густо дымящих труб. Сопроводительный текст к работе, опубликованный в соцсетях, гласит: «Глядя на современный «Танец» мы обнаруживаем, что идол перестал быть чем-то обожествленным, он настолько ощутим и реален, что даже имеет свои очертания и контуры в виде корпораций и того, что они из себя изрыгают, одурманивая и закрепощая людей в рубашки и галстук, как в кандалы. Всепоглощающая иллюзия сытости, демонстрирующая власть тех, кто сидит «на трубе» над теми, кто вокруг нее пляшет. Корпорации монстров, готовые высосать и распродать нефть – рисуют новые интерьеры. Отчаянно пляшем вокруг трубы!». Написанный в экстремально короткие сроки, проект вызвал широкий общественный резонанс и, по понятным причинам, был негативно встречен властями. Официально было объявлено, что размещение рисунка не было согласовано с городской администрацией, в связи с чем его признали вне закона. Очевидно, что трудно найти более точные средства выражения глубокой экологической проблемы региона, где нормы тяжелых металлов в воздухе, почве и воде многократно превышены.

**Иллюстрация 7. П. Кас «Пляшем»**



Рассмотренные примеры показывают, что современное искусство обращается к наиболее острым проблемам современного общества, как на уровне индивида, так и всего социума. Это характерная черта contemporary art, не мыслящего себя сегодня вне политики, экономики, социума. Взаимовлияние Востока и Запада, постмодернистское цитирование, диалог древности и современности интересуют представителей казахстанского contemporary art. Выше были приведены примеры того, как художники актуального искусства обращаются к скрытым или явным цитатам из мировой и казахстанской классики, рассматривая ее сквозь призму национального менталитета, сложившегося к нашим дням. Включение выдающихся образцов мирового искусства – музыкальных, визуальных – в поле собственных арт-высказываний, будучи значительной темой в современном искусстве Казахстана и Центральной Азии, позволяет рассматривать взаимодействие классики и авангарда как версию конструктивного диалога.

**Список литературы**

1. **Ли, К.** Музей и искусство актуальности. Разрушение стереотипов (хронология событий) / Альбом к 80-летию ГМИ РК им. А. Кастеева. – Алматы, 2015. – 250 с.
2. **Крылов, А.** Тяжело идти с контрабасом за спиной / Караван. 26.10.2007. [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <https://www.caravan.kz/gazeta/tyazhelo-idti-s-kontrabasom-zaspinojj-50110/> – (Дата обращения – 03.03.18).
3. **Сорокина, Ю.** Музыкстан. Медиа-поколение современных художников из Центральной Азии: Каталог павильона Центральной Азии и Казахстана на 52-й Венецианской биеннале, 2007. – 39 с.
4. **Воробьева, Е.** Художник спит: каталог выставки в ГМИ РК им. А. Кастеева. Аспан галерея. – Алматы, 2015.
5. **Ибраева, В.** Кошкармойизм и прочее: Гид по выставке Куаныша Базаргалиева. [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <https://www.buro247.kz/culture/art/koshkarmuyizmy-kuanyshabazargalievagid-po-vystavke.html>. – (Дата обращения – 03.03.18).

**References (transliterated)**

1. **Li, K.** Muzej i iskusstvo aktual'nosti. Razrušenie stereotipov (hronologiâ sobytij) / Al'bom k 80-letiu GMI RK im. A. Kasteeva. – Almaty, 2015. – 250 p.
2. **Krylov, A.** Tâželo idti s kontrabasom za spinoj / Karavan. 26.10.2007. [Èlektronnyj resurs] Režim dostupa URL: <https://www.caravan.kz/gazeta/tyazhelo-idti-s-kontrabasom-za-spinojj-50110/> – (Data obrašeniâ – 03.03.18).
3. **Sorokina, Ū.** Muzykstan. Media-pokolenie sovremennyh hudožnikov iz Central'noj Azii: Katalog pavil'ona Central'noj Azii i Kazahstana na 52-j Venecijskoj biennale, 2007. – 39 p.
4. **Vorob'eva, E.** Hudožnik spit: katalog vystavki v GMI RK im. A. Kasteeva. Aspan galereâ. – Almaty, 2015.
5. **Ibraeva, V.** Koškarmûjizm i proče: Gid po vystavke Kuanyša Bazargalieva. [Èlektronnyj resurs] Režim dostupa URL: <https://www.buro247.kz/culture/art/koshkarmyuyizmy-kuanyssha-bazargalieva-gid-po-vystavke.html>. – (Data obrašeniâ – 03.03.18).

**Сведения об авторе:**

**Резникова Екатерина Ильинична** – кандидат искусствоведения, ученый секретарь ГМИ РК им. А. Кастеева.

**Автор туралы мәлімет:**

**Резникова Екатерина Ильинична** – Өнертану кандидаты, А. Кастеев атындағы МӨМ ғылыми секретарь.

**Information about the author:**

**Резникова Екатерина Ильинична** – Candidate of Art Criticism, scientific secretary of the A. Kasteev State Museum of the Republic of Kazakhstan.

**ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАДАҒЫ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР**

**АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ  
МУЗЫКИ**

**ACTUAL RESEARCHES OF TRADITIONAL MUSIC**

МРНТИ 18.41.85

**Р. Ш. Нуркенов<sup>1</sup>**<sup>1</sup>«KazHeritage» орталығы  
Астана, Қазақстан**САРЫАРҚА КҮЙШІЛІК МЕКТЕБІНІҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ  
(Т. ӘСЕМҚҰЛОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ НЕГІЗІНДЕ)****Аннотация**

Мақалада Сарыарқа күйшілік мектебінің күйлеріне талдау жүргізілген. Нысан ретінде күйші Таласбек Әсемқұловтың орындауында Тәттімбет Қазанғапұлының «Молқара» және «Алшағыр-Шаған» атты күйлері қарастырылды. Екі күйде түрлі ырғақ пен стильдік ерекшеліктер қамтылғандықтан арнайы іріктіліп алынды. Мақалада күйлерді талдауда дәстүрлі музыкада қалыптасқан заңдылықтарды сақтай отырып зерттейтін, жаңаша тәсіл ұсынылған. Яғни, домбыра мойынындағы дыбыстарды ноталық атаумен емес, дәстүрлі қоғамдағы байырғы перне атаулармен алынған. Мақала авторының пікірінше, жаңа заманда қазақтың байырғы терминологиясын пайдаланып зерттеулер жүргізу және оқу бағдарламасына енгізу уақыты келді. Бұл арқылы күйлер жаңа көзқараспен зерттеліп, пайдаланылған аталмыш әдіс арқылы бұрын кездеспеген ерекшеліктерді көруге болады. Мақала барысында қолданылған күй талдаудың тың тәсілі, болашақта қолға алынатын күйтану ғылымындағы жаңа ізденіс-мақсатының алғышарттары болып отыр. Автордың пікірінше, осының өзінде ұлттық музыкатану ғылымы жаңаша бағытпен дами түсетінін байқауға болады.

**Тірек сөздер:** Тәттімбет күйлері, перне атаулары, күйді талдау.**Р. Ш. Нуркенов<sup>1</sup>**<sup>1</sup>руководитель центра «KazHeritage»  
Астана, Казахстан**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ САРЫАРКИНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ  
РЕГИОНАЛЬНОЙ ДОМБРОВОЙ ШКОЛЫ  
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Т. АСЕМКУЛОВА)****Аннотация**

Цель данной статьи – представить анализ кюев Сарыаркинской традиционной региональной домбровой школы. Предметом исследования являются произведения Таттимбета Казанғапулы – кюий «Молқара» и «Алшағыр-Шаған» из репертуара Таласбека Асемқұлова. Эти два произведения представляют собой наиболее интересный предмет анализа, так как имеют различные ритмические и стилевые особенности. В статье используется новый метод анализа традиционной музыки, подразумевающий использование традиционных названий ладов на шейке домбры (перне) вместо привычных названий нот. По мнению автора статьи, в настоящее время внедрение в учебный процесс традиционных названий ладов актуально. Благодаря использованию в научном обиходе данного метода становится возможным исследовать на новом уровне композиционные особенности кюя и открыть новые аспекты музыкального анализа казахской инструментальной музыки. Принципы, использованные в статье, представляют собой начальный этап становление данной методики анализа. Автор утверждает, что при таком подходе можно сделать новые шаги в развитии казахского музыкознания.

**Ключевые слова:** күй, произведения Таттимбета, название ладов, анализ кюя.

**R. Nurkenov<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>«KazHeritage» center's supervisor  
Astana, Kazakhstan

**SOME FEATURES IN THE REGIONAL TRADITIONAL SCHOOL OF SARYARKA.  
(ON THE EXAMPLE OF THE WORKS BY T. ASEMKULOV)**

**Abstract**

The article provides an analysis of kuys of Saryarka traditional regional school. Two kuys of Tattimbet Kazangapuly – «Molgara» and «Alshagyr-Shagan» from Talasbek Asemkulov's repertoire – were chosen as objects of research. These two compositions are interesting objects of analysis, because they have different rhythmical and stylistic features. A new method of analysis is used in the article. It means that traditional names of dombyra frets (perne) should be used instead of regular note names. In author's opinion the use and adopt traditional terms in music education the former. When using traditional names of frets compositions can be analysed in new ways, and features of Kazakh instrumental music that were unknown before can be discovered. Principles used in this article are only the initial stage of the implementation of this method of analyses. The author claims, that even at this stage new steps in the development of national music research could be made.

**Keywords:** kuy, kuys of Tattimbet, traditional names of frets, analysis of kuy.

Сарыарқа даласы еліміздің орталығын алып жатқан ұлан-ғайыр мекен. Түрлі мәдени ерекшеліктерімен дараланып тұрған аймақ сан ғасырлар бойы оны мекендеген халықтың алтын бесігіне айнала алды. Тарихи оқиғалар мен ұлттық жетістіктерге куә болып, біздің заманымызға көптеген құндылықтарды жеткізе білді. Бұл, әсіресе, ұлттың бір сипатын білдіретін, «қазақтың жаны» аталып кеткен күй және күйшілік өнерге қатысты тұжырым. Арысы Шалқазак пен Байжігіт, кейінгі Тәттімбет пен Кенжебай, одан кейінгі буын Әбди мен Әбікен Хасенов сынды күйшілер Сарыарқада қалыптасқан мектептің жарқын өкілдері еді. Бүгінгі мақаламызда шығармашылығы қарастырылатын Таласбек Әсемқұлов та осы даралардың қатарында.

Мақаламызда Тәттімбет Қазанғапұлының екі күйі талдауға алынды. Олар «Молқара» мен «Алшағыр-Шаған». Екі күйді де жеткізуші Т. Әсемқұлов. Қос шығарма екі түрлі ырғақ пен бір-біріне ұқсамайтын стильдік ерекшеліктері болғаннан соң арнайы іріктеліп алынды. Ескерте кетсек, күйлерді талдау барысында қалыптасқан заңдылықтарды сақтай отырып, жаңаша тәсіл ұсынып отырмыз. Яғни, домбыра мойынындағы дыбыстарды ноталардың аттарымен емес, байырғы перне атаулары бойынша атауды жөн санадық. Өйткені күйші домбыраның құлақ күйін келтіруде өзіне ыңғайлысын таңдағаннан соң, ресми аталып жүрген домбыра мойынындағы нота атаулары да түпті дыбыс биігінен алшақтап кететіні белгілі.

Әуелі «Молқара» күйіне тоқталайық. Ел аузындағы деректерге қарағанда, күй Абай Құнанбайұлының анасы Ұлжанның сіңлісіне арналған. Күйдің нотасы «Тәттімбет және Арқа күйлері» жинағынан алынды [1, 35].

Күй тек сегіз пернені ғана қажет етеді. Диапазоны «бас перне» (2-перне) мен «шешен перне» (12-перне) арасы.

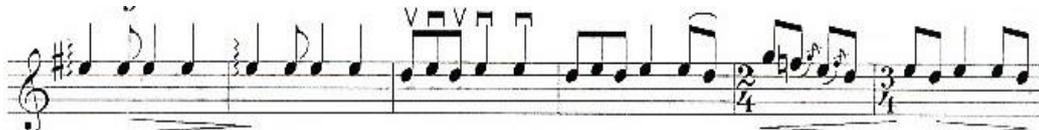
Күй домбыраның орта буынында басталады. Астыңғы ішекте «көсем пернені» ұстап тұрып (5-перне), үстіңгі ішекте «жетім перне» (5-перне) мен ашық ішекті кезектесе шертіп бастайды. № 1-мысалда бұл айқын көрсетілген.

**Мысал № 1**



Әуен кіріспе сөзден дейін орта буындағы дыбыстық тұраққа келеді. Бұл «даңғыл перне», яғни, астыңғы ішектегі 9-перне. Әуен түрлене ойнақталып, күйдегі ең биік дыбысқа барып (шешен перне), сол мезетте иірімделене тұрақты дыбыс аймағына қайтып келеді.

**Мысал № 2**



Келесі мысалда көрсетілгендей, әуеннің құбылуы кез келген жерден орын алуы мүмкін. Негізгі тұрақты дыбыстар (5-7-ші пернелер) арасында қосымша әуен орындалып, күйді әшекейлендіріп жібергендей.

**Мысал № 3**



Күйде дыбыстық ауытқу да кездеседі. Осыған дейін басылмаған «емірелі перне» (11-перне) кездесіп, жаңаша әуенмен әрленеді. Ырғақ та түрленіп, өзіндік ерекшелігі бар қосымша буын ретінде келеді.

**Мысал № 4**



«Молғара» күйі Сарыарқа күйшілік мектебінде сай аяқталады. Яғни, негізгі буынды қайталай, соңғы тұрақты дыбыстарды бірнеше рет шерте (керек болса ырғақты түрлендіре) аяқтайды. Бұл тәсіл шамамен барлық аталмыш аймақтағы күйлерде кездеседі.

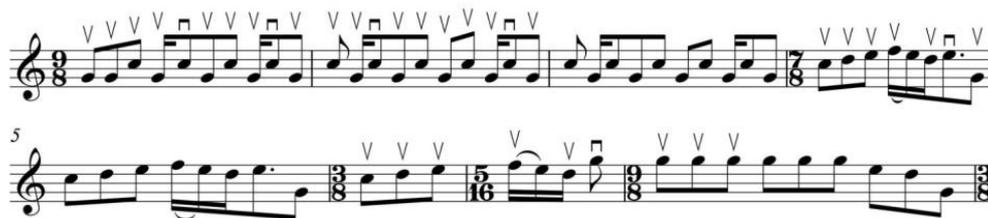
**Мысал № 5**



Ендігі сөзіміз «Алшағыр-Шаған» күйі жайында болмақ. Тәттімбеттің «Алшағыр-Шаған» күйі 2012 жылы Астана қаласында аудиотаспаға жазылды. Мәлімет беруші бұл күйді өзінің нағашы атасы Жүнісбай Стамбаевтан (1891 – 1973 ж.ж.) үйренгенін айтты [2]. Көп жылдар бойы шығарманың негізгі сарынын ғана есте сақтап, толық нұсқасын 2010 жылы қайта жаңғырта алды. Нотасы алғаш рет «Мәдени мұра» журналына жарияланған [3].

Күйдің қысқаша аңызы бойынша, ертеде Алшағыр және Шаған есімді қос батыр болған екен. Күндердің күнінде Шағанның ауылын жоңғарлар шауып кетіпті. Алшағыр артынан барып, батыр досының кегін қайтарып, жақындарын өз ауылына алып келеді екен. Халық арасында бұл оқиға қысқаша күйменен жетіпті. Кейін бұл күйді естіген Тәттімбет күйші күйді толықтырып, жаңа туынды ретінде дүниеге әкеліпті.

Күй теріс бұрауда жүреді. Бас дыбысы – жетім перне (5-перне). Дыбыс көлемі (ауқымы) ашық ішек пен Кет-Бұқа пернесі арасы (16-перне). Кіріспе сөзінен кейін негізінен тек жоғары қағыспен ғана жүретін күйдің алғашқы буыны басталады. Домбыраның кіші саға аумағында шертіледі.

**Мысал № 6**

Күйдің келесі буыны (бөлімі) 9-басқышындағы «даңғыл» аталатын пернеден басталады. Негізгі сарын сақталғанымен, ырғақтың құбылуын байқауға болады.

Бір қызығы, теріс бұрау күйлерінде шарықтау шегі болып табылатын шыңырау пернеге (17-перне) жетпей қайтады. Яғни, қалыптасқан заңдылыққа сүйенбей, өзінше дамып отырады. Аталмыш бөлімде ең төменгі перне («Кет-бұқаның» пернесі (16) қолданылады.

**Мысал № 7**

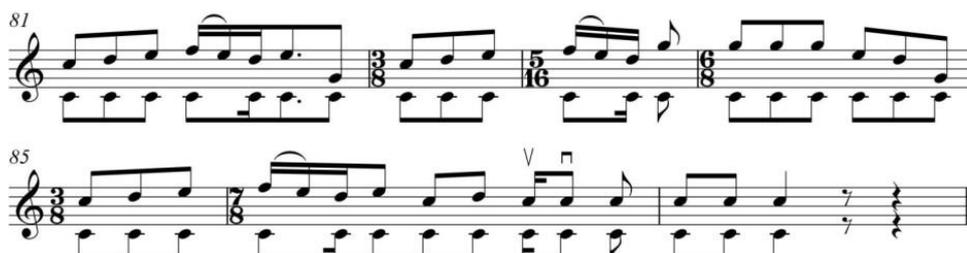
Негізінен жалғыз ішекте тартылып келетін күй, орта тұсынан бастап қос ішекке ауысады. Байырғы күйлердің сарынына осы буын қара шертпе қағыспен орындалады.

**Мысал № 8**

Күйдің негізгі айтар ойы осы тұс деп есептейміз. Арасында негізгі сарындық (тональдік) ауытқушылықтар кездеседі. Атап айтсақ, кенеттен пайда болатын құсар перне (15-перне) басылады. Дегенмен бұл буын ұзаққа созылмай екі қайрата тартылып, тез аяқталады.

**Мысал № 9**

Туындының соңы бастапқыдай жетім пернеде аяқталады. Бұл ретте күйді жеткізуші Т. Әсемқұловтың өз сөзін келтіруді жөн санадық: «... Ең соңында Алшағыр дүрілдетіп шеру тартып, Сарыарқаға қайтып келе жатқанын баян ететін тұста домбыраны арқыратып отырып алды. Содан соң барып күмілдеген төрт қағыспен аяқтаған» [4, 368]

**Мысал № 10**

Күй негізінен төменгі ішекте тартылады. Жоғарғы ішек жанама дыбыс ретінде пайдаланып, ара-арасында ғана кездеседі. Арнайы жоғарғы ішекті басу қажет емес. Жалпы күй мазмұны екі қайыра тартылып орындалады.

«Алшағыр-Шаған» күйінің бір ерекшелігі – қағысы. Туындының жартысынан көбі жоғарғы қағыспенен тартылады. Төменгі ішекті сұқ саусақтың ішкі жұмсақ жағымен іліп алғандай тартып отыру керек. Бұл орындаушыдан шеберлікті талап ететін әдіс. Тек күйдің орта тұсы мен соңғы «қорытынды сөзі» ғана қарапайым қара қағыс ретінде шертіледі.

Тәттімбет күйлері өзінің қайталанбас иірімдерімен ерекшеленеді. Жоғарыда мысал ретінде келтірілген екі күй де осының дәлелі. Біздің ендігі міндетіміз, осы сияқты өзге де күйлерді жаңаша зерттеп, бұрын пайдаланылмаған әдіс-тәсілдерді тәжиребеге енгізу. Айтпағымыз, ХХІ ғасырда заман талабына сай күй талдау жұмыстары да жаңашылдану керек. Мақала барысында қолданылған күй талдау тәсілі әлі де зерделеніп, тағы да пысықтауды қажет етеді. Дегенмен біздің пікірімізше, күй, оның ішінде әсіресе Сарыарқа күйлері осылай қарастырылу керек. Сонда ғана отандық күйтану ғылымы жаңа белеске шығып, зерттеудің тың түрлері табылады деп санаймыз.

*Мақала ҚРБЖҒМ-нің BR05236868 «Сарыарқаның мәдени мұрасын зерттеу, сақтау және дәріптеу» атты гранттық жобасы аясында жазылды.*

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Тәттімбет және Арқа күйлері / құраст.: А. Тоқтаған, М. Әбуғазы. – Алматы: «Білім», 2005. – 181, б.
2. Аудиожазба автордың жеке қорында сақтаулы.
3. **Нүркенов, Р.** Тәттімбеттің күйі – «Алшағыр-шаған» // Мәдени мұра. № 2 (71). – Астана, 2017. – 60–63 бб.
4. **Әсемқұлов, Т.** Шығармалары. Т. 1: Күйшілік туралы романдар. Алматы: «Қазақ энциклопедиясы», 2016. – 436 б.

#### **References (transliterated)**

1. Tattimbet zhane Arqa kujleri / kurast.: A. Toktagan, M. Abugazy. – Almaty: «Bilim», 2005. – 181 p.
2. Audiozhazba avtordıñ zheke qorynda saқтаuly.
3. **Nurkenov, R.** Tattimbettin kuji – «Alshagyr-shagan» // Madeni mұra. № 2 (71). – Astana, 2017. – 60–63 pp.
4. **Әsemkulov, T.** Shygarmalary. T. 1: Kujshilik turaly romandar. Almaty: «Қазақ ehnciklopediyasy», 2016. – 436 p.

#### **Автор туралы мәлімет:**

*Нуркенов Рустем Шахмуранович – KazHeritage» орталығының жетекшісі, Астана қаласы.*

#### **Сведения об авторе:**

*Нуркенов Рустем Шахмуранович – руководитель центра «KazHeritage», г. Астана.*

#### **Information about the author:**

*Nurkenov Rustem – KazHeritage» center's supervisor, Astana.*

МРНТИ 18.41.85

**Е. Омаров<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Қазанғап атындағы Қызылорда музыкалық колледжі  
Қызылорда, Қазақстан

### **СЫР Өңірінің жыраулық дәстүрі мен күйшілік өнерінің жиналуы мен зерттелуі**

#### **Аннотация**

Мақаланың мақсаты – ғылымның негізін салған, филологтардың А.Байтұрсынов, Ш.Уәлиханов, Ә. Марғұлан Смирнова, А. Диваев, Б. Кенжебаев, М. Әуезов, А. Қоныратбаев, Н. Е. Dosmuhammedov Исмаилов Сейфуллин С., Ж. Аймауытов, Қ. Жумалиев, Р. Бердибаев, Нұрмағанбетова О., Е. Тұрсынов, С. Қасқабасов, Б. Абилқасымов, С. Теңіз, Тілепов Ж. М. Жармухамедов, М. Бағызбаева, Қыраубаева А ең ежелгі фольклорлық жұмыстарынан бастап бүгінгі күнге дейінгі фольклорлық жұмыстарға сипаттама жасау. Бұл мақаланың зерттеу тақырыбы - қазақтың дәстүрлі өнері. Соның ішінде жанр жыр күй терең тамыры бар екенін көрсетеді Сырдария «жыр Сууа», дәстүрін дамыту, оның ішінде. Бұл құбылыс көптеген ақындар мен олардың ізбасарлары бар Қазақстан, Арал және Қазалы аудандарының өзге аймақтарда кеңінен таралған. Жұмыс оның пашалол атақты ақын Тауышхан алады мектеп Нартай, тарихына тоқталған. мақала авторы болашақта проблема Вувай дәстүрін шешілетін болады деп үміттенеді, ашу мәні толықтығы үшін талап етпейді.

**Тірек сөздер:** мәдени мұра, Төрткүл Түрік, ілкі бастау генезисі, жыраулық дәстүр феномені, эпикалық жыр бастау.

**Е. Омаров<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Қызылординский музыкальный колледж имени Казанғапа  
Қызылорда, Қазақстан

### **СБОР И ИССЛЕДОВАНИЕ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ И ИСКУССТВА КЮЯ СЫРДАРЬИНСКОГО РЕГИОНА**

#### **Аннотация**

Цель данной статьи – представить подробное описание и охватить период от самых ранних фольклорных работ, первыми исследователями которого являются основоположники отечественной науки, филологи – А. Байтұрсынова, Ш. Уәлиханов, А. Марғұлан Н. Смирнова, А. Диваев, Б. Кенжебаев, М. Әуезов, А. Қоныратбаев, Х. Досмухаммедов Е. Исмаилов, С. Сейфуллин, Ж. Аймауытов, К. Жумалиев, Р. Бердибаев, О. Нурмағанбетова, Е. Тұрсынов, С. Қасқабасов, Б. Абилқасымов, Ш. Ыбраев, Ж. Тлепов, М. Жармухамедов, М. Бағызбаева, А. Қыраубаева и др., до настоящего времени. Предмет исследования данной статьи – казахское традиционное искусство. В том числе развитые традиции «Жыр күйя» в Сырдарье, что свидетельствует о том, что жанр жыр күйя имеет глубокие корни. Это явление широко распространено в других регионах Казахстана, в Аральском и Казалинском районах существует много поэтов и их последователей. В работе затрагивается история школы Нартая, которая берет свое начало знаменитого поэта Тайжана. Статья не претендует на полноту раскрытия данной темы, автор выражает надежду, что в дальнейшем проблема малоизученности традиции будет решена.

**Ключевые слова:** культурное наследие, феномен эпической традиции, казахская традиционная музыка, традиция Торткула.

**E. Omarov<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kazangap Kyzylorda college of music  
Kyzylorda, Kazakhstan*

## COLLECTION AND RESEARCH OF EPIC TRADITION AND ART OF KUY OF SYRDARYA REGION

### *Abstract*

The purpose of this article is to provide a detailed description and cover the period from the earliest folklore works, the first researchers of which are the founders of domestic research, philologists A. Baytursynova, Sh. Ualikhanov, A. Margulan, N. Smirnova, A. Divaev, B. Kenzhebaev, M. Auezov, A. Konyratbaev, H. Dosmukhamedov, E. Ismayilov, S. Seifullin, J. Aimautov, K. Zhumaliev, R. Berdibaev, O. Nurmaganbetova, E. Tursynov, S. Kaskabasov, B. Abil-Asasimov, Sh. Ybraev, G. Tlepov, M. Zharmukhamedov, M. Bagyzbayeva, A. Kyraubaeva, etc., up to the present time. The subject of this article is Kazakh traditional art. Including the developed traditions of “Zhyr kuy” in the Syrdarya, which indicates that the genre of *zhyr kuy* has deep roots. This phenomenon is widespread in other regions of Kazakhstan, in the Aral and Kazalinsk districts there are many poets and their followers. The work touches on the history of Nartai school, which takes its origin from the famous poet of Taizhan. The article does not pretend to the fullness of the disclosure of this topic, the author expresses the hope that in the future the problem of inexperience of the tradition will be solved.

**Keywords:** cultural heritage, the phenomenon of the epic tradition, traditional Kazakh music, Tortkul tradition.

Өнер – адамзат баласының бүгіні мен болашағы, сонау есте жоқ ескі күндердің арасын үзіліссіз байланыстыратын күн мен түннің арақатынасы сияқты мәңгі ажырамас егізі. Сырдың күрең топырағындағы өміршең өнерлердің бірігейі – жыраулық дәстүр мен күйшілік өнер. Өнер саңлақтары өміріне пір тұтқан бұл екі өнердің шежіресі – ықылым замандардың қойнауынан бастау алады. Ғасырлардан дәстүрлі сабақтастық үлгісінде жеткен жыраулық дәстүр, күйшілік өнер Сыр бойында тамырын терең жайған.

Осы кезге дейінгі Сыр өңірінің жыраулық дәстүрі мен күйшілік өнерінің жиналу, зерттеу тарихы жайын сөз еткен еңбектер фольклорлық шығармалардың тұңғыш хатқа түскен мезгілінен бастап осы кезге дейінгі аралықты қамтиды. Ал жыраулық дәстүрмен күйшілік өнер мұраларымыздың жиналуы арнайы сөз болған емес. Осыны ескеріп, біз осы кезге дейінгі музыкалық фольклорды жинау мәселесі, мерзімді баспасөзде, жинақтарда, монографияларда, ғылыми конференцияларда қалай көтерілді деген тұрғыда қарастырамыз.

Біздің қарастырған, жарық көрген жинау ісіне қатысты мақалалар фольклор жинаушыларға асыл қазынаны жинау не үшін қажет, жинауда қандай мақсат көзделетінін айта, бағыт бере білгендігін көреміз. Осы тұрғыда Сыр бойында атадан ара жігін ашпай қалыптасқан жыраулық дәстүрде Ә. Марғұлан, Ә. Қоңыратбаев, Т. Қоңырабай фольклор жинауда ересен еңбек атқарған М. Байділдаев, А. Алматыев, Б. Жүсіпов, Т. Еңсегенов, Б. Оспанов т.б. зиялылардың еңбектері жарық көрді.

Күйшілік өнерді кең мағынада түсіну халықтық шығармалардың барлығын рухани дүние деп есептеу осы кезге дейін жарық көрген мақалалардың барлығы көбісінде анық сезіледі. Фольклоршы М. Байділдаев жыраулық дәстүрмен қатар күйшілік мұраны ел үшін, халық мұрасының маңызын жақсы түсініп, оны сақтау қажеттілігіне айрықша көңіл бөледі. Мұраның тозып, жоғалып бара жатқанын қинала, өкіне айтып жинау қажеттілігіне айрықша көңіл бөледі.

Жалпы «Жырау», «Жыршы», «Ақын» атаулары өнертанушылар арасында пікірталас туғызып жүргені аян. Осы даулы пікірге «Жырау» каталог журналында белгілі ғалым Тынысбек Қоңыратбай «Жыраулық өнер жалғастығы» деген мақаласында төрелік шешімін білдіріпті. Жыраулық өнердің сүйенері – дәстүр. Солай болса да бізде әлі күнге «Жырау», «Жыршы», «Ақын» атауларының этимологиясы мен семантикасы ғылыми тұрғыдан анықталып болған жоқ. Бұл төңіректе көптеген ғалымдардың қалам тартқаны

белгілі. Алайда бұл мәселелені ғылыми жүйеге түсті деп айту қиын. Ғалымдарымыз жыр атауының арғы жерде жыр, бергі жерде жырау сөздерімен байланысын айтудан көп ұзап кеткен жоқ. Асылы жырау, жыршы атауларының бір-бірінен пәлендей айырмасы болмауға тиіс. Бүгінгі қазақ ғалымдары ұсынып жүрген жүйе бойынша жырау – үлкен импровизатор, суырып салып айтушы да, жыршы – жаттап алып айтатын кәсіпкер.

Күйшілік өнер мұрасын ел арасынан жинап жариялау қажеттігін дер кезінде көтерген мәдени-тарихи маңызын күй аңыздарының күйшілердің өмір деректерін, күйлерінің ноталарын алғашқы әдістемелік нұсқау ретінде бүгінгі күнде маңызы зор дүние. Сыр күйінің ерекшелігіне мән беріліп, халық әдебиеті нұсқаларын асыл қазына екендігін айтып жинаған жергілікті фольклоршыларымыз А. Сейдімбеков, М. Жарқынбеков, Б. Жүсіпов, Г. Ысқақова, Б. Нұржанов, Т. Тоғжан, Е. Нұрымбетов өз еңбектерінде мәселелерін көтерді.

Аты аталған жергілікті фольклоршыларымыз Сыр жерінде ғұмыр кешкен күйшілердің өмір деректері, күйлерінің шығу аңыз әфсаналары және күйлерінің ноталық үлгілерін жариялауда, алғаш құнды еңбектер деп атауға болады. Өнер зерттеуші Г. Ысқақова Сырдың күйшілік өнерінің ірі өкілдері Әлшекей Бектібайұлы, Құрақтың Досжаны, Исламбек Ысқақұлының этномузикадану ғылым аясында теориялық талдау жасаған және ерекшеліктерін ашқан ғылыми мақалалары жарық көрді.

Сонымен Сыр жерінің музыкалық фольклорын жинау, зерттеу жұмысына елеулі үлес қосқан зиялыларымыздың не үшін жинау қажеттілігін айтып, бағыт бағдар беріп, белгілі бір мәселелердің өткірленгенін айғақтайды. Рухани мұраны жинау жұмысына қоғамдық маңызы зор мәселелерді қарап, музыкалық фольклорды жинау туралы тың ой пікірлер тұшымды тұжырымдар айтылып белгілі бір жүйе қалыптасты.

Сыр бойын қазақ халқы өнердің астанасы ретінде таниды. Расында да, «Сыр елі – жыр елі» дейтін қанатты сөз ретінде айтылатын осынау сөз астарында таризтан сыр шертетін небір Сыр Сүлейлері мен олардың тудырған шығармашылығы, Қорқыт бабадан бастау алған жыраулық дәстүрді зерттеушілердің бай мұралары жатыр.

Әсіресе, Сыр бойында атадан аржігін ашпай қалыптасқан жыраулық дәстүрді зерттеуде Ә. Марғұлан, Ә. Қоңыратбаев, Т. Қоңыратбай фольклор жинауда ересен еңбек атқарған. М. Байділдаев, А. Алматов, Б. Жүсіпов, Т. Еңсегенов, Б. Оспановтың еңбегі құнды қазына. [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11] Ежелден жасалынған жыр теңізінің кенересін кернеген жыр дәстүрімен қоса, жыраулық өнерді жарқылдап көрінген сүлей жыраулармен жыршы-термешілердің өмірін, өнерін зерттеп, ұрпаққа таныстырып жүрген ғалымдар, өнертанушылар, фольклористер жетістіктері құзар шың.

Атап айтсақ, Ә. Марғұлан Сыр бойында өмір сүрген бүкіл түркі әлеміне ортақ күй атасы Қорқыт Ата туралы жазған «Қорқыт аңыз және ақиқат» деген еңбегінде... Қорқыт дәуірінің ерекшелігі, бұл кезде жұртқа жаңадан жосын шығарып, ұлыс ішінен тақпақшы шешен, билік айтатын қариялар көбейеді. Бұл айтқан тақпақшы шешен, билік айтатын қария сөздері бірыңғай үйсін заманында (III-IV ғ.) болса да, тап осы айтқан VI-X ғасыр арасындағыдай емес еді. Міне, бұл айтқан «шешендік», «би сөз», «жыр сөз» жалпы өнершілік Қорқыт дәуірінен былай қарай ерекше өркендеп, ой-сананың есеюі Қорқыт атымен байланысқандықтан, бұл дәуірді (VI-X) Қорқыт заманы деп атаса болады.

Қорқыттың заманы Орта Азияны араптар жаулап, сауда капиталы Үргенші мен Сыр Дарияның бойына тарай бастаған кез. Араптардың Сырдың бойындағы қалаларға келіп, сауда, дін үгітін жүргізуді VII ғасырдың 50-жылдары. Бұл айтқан араптардың кезінде тарих жүзіне Қорқыт сияқты халық сүйген ұлы жыршының асқарлы бейнесі шығады.

Қорқыттың әңгімесі жай қиялдан шыққан нәрсе емес, бір кездегі қауым тіршілігінде белгілі орын алған атақты адамның бірі. Қай кездегі легендаға айналған адам бейнесін алсақ та, ол бейне бір кездегі тарихи шындықтан туғанына сөз жоқ. Оның ішінде Қорқыттың тарихи адам болғанына ешкім таласпауына тиісті.

Қорқыт VII-X ғасырларда Сыр бойын мекендейтін. Қаңлы ұлысының бір табы – Оғыз руы Қияттардан шыққан. Ол кезде бұрынғы Қаңлылар ені «Қаңлы - Қыпшақ» не

«Оғыз-Қыпшақ» аталып, олардың астанасы Сыр-Дарияның жағасындағы «Жанкент» қаласы болған. Қорқыттың туып өскен қаласы осы Жанкент, қазіргі Қазалының күн шығыс жағында 50-60 күндік жерде. Осы күнге дейін ол жерде тұратын «Қорқыт ата» моласы (кешен) Қорқыттың Жанкент қаласында өсіп, оның VI-X ғасырларда аты шыққан адам екенінің зор дәлелі.

Күншығыс әдебиетіне белгілі болған атақты күйші-музыкант Әбу-Насыр әл-Фараби, Қорқыт тәрізді ол да осы айтқан Жанкентте туып, Отырар (Фараб) қаласында өседі. Сондықтан кейін атақты күйші болған кезінде өзінің лақап атын Фараби не әл-Фараби деп жүргізген. Әбу Насыр әл-фарабидің Қорқыт тәрізді атақты күйші болғаны X ғасырдағы (Византия) жазушыларында белгілі болады. Арап тілінде жазылған кітаптардың айтуынша Фараби 870 жылы туып, 950 жылы сексен жасында өледі. Қорқыт, Әл-Фараби туып өскен Фараб (Отырар) Жанкент қалалары ол кезде Сыр-Дария бойындағы қалалардың ең көріктісі болып, олар жоғарыда айтылғандай Оғыз-Қыпшақ жұртының ол кездегі саяси-мәдени орталығы болған. Бұл қалалар туралы Қытай, арап, парсы жағатай тілдеріндегі тарихи мағлұматтарға қазақтар әлі күнге ұмытпаған. Олардың тарихи дәуірден қалған ескілігі осы күнге тарихи-мәдени зерттеудің белгілі мұрасы болып отыр. Сөйтіп қобызымен ескі дүниені күңіреткен Әбу Насыр әл-Фараби, Қорқыт күйшінің ізін ала шыққан, соның шәкірттерінің бірі болуға тиісті. Арун Рашид заманында әл-Фараби күйшіні Жанкенттен Бағдатқа алдырып, Бағдат халқы Фарабидің сұлу күйін тыңдайды. Бағдатқа барған соң, Фараби арап, грек фәлсафасын үйренеді. Бір кітабында Фарабимен Аристотель шәкірттерінің ішіндегі халыққа ең белгілісі едім, музыка өнеріне маһир (шебер) едім дейді.

Бұған қарағанда, әл-Фараби Қорқыт күйін музыканың ең сұлу түріне жеткізіп, екінші жағынан Аристотельдің поэзия, музыка туралы жазғандарын оқыған, ол кездегі данышпан адамның бірі екенін көрсетеді. Қазіргі Қазақстан жерінде туған генийлердің ішінде, бұл айтқан Қорқыт, әл-Фараби, XII ғасырдағы Дулаттан шыққан тарихшы, Мұхамед-Хайдар, бұлар дүние әдебиетіне белгілі болған данышпан ғалымдар. Міне, бұған қарағанда, VII-X ғасырларда Оғыз-Қыпшақ дәуірі әдебиет, музыка (күй) философия, өнершіліктің өркендеген бір сәулетті кезі болса, Қорқыт, әл-Фараби сияқты генийлер соларды жасаушының ұлы басы деп Әлкей Марғұлан өз зерттеулерінде деректер келтіріпті.

Ә. Қоңыратбаев республикамыздың саяси әлеуметтік өсу-өркендеу жолында көрнекті әдебиет сыншысы, фольклоршы, турколог әрі педагог ретінде елеулі еңбек сіңірді. Әсіресе, әдебиеттің аз зерттелген көне тарихы саласында көрнекті ғалымдардың бірі болып қала бермек. Ә. Қоңыратбаевтың фольклористика саласындағы үлкен бір табысы «Ежелгі түркі тайпалар поэзиясы және қазақ фольклоры» деген тақырыпқа жазған докторлық диссертациясы болған еді. Бұл еңбек өзінің құндылығымен кезінде көптеген ғалымдардың назарына ілігіп, жоғары бағасын алған.

Мұнда ғалым Орта Азия халықтарының бай фольклор мұрасын негізге ала отырып, ежелгі түркі тайпаларының ауыз әдебиеті мен жазба әдебиетін сақ, ғұн, үйсін, жужан, сәнби, одан бергі жердегі оғыз ұлысы, ноғайлы дәуірімен байланыстырып, Орта Азия Ренессансы жайында тиянақты ғылыми тұжырымдар айта білді. Ғалым қазақ фольклорының тегі мен табиғатын зерттегенде бірыңғай ел, тайпа шеңберінде қалып қоймай, бүкіл Орта Азия, Алтай, Шығыс халықтарының эпосын салыстырып отырады. Осы тұрғыда жазылған «Сақ тайпаларының салт санаты және оның қазақ фольклорына тигізген әсері» деген тарауында көптеген тың тұжырымдар айта білген. Ғалым ежелгі сақ тайпаларының әдебиеті мен мәдениетін зерттей отырып, сол белгілерді қазақ фольклорының табиғатынан іздейді.

Фольклорист – ғалым, жерлесіміз Т. Қоңыратбай қазақ халқының қаһармандық жырларын терең бойлап зерттеген «Эпос және Этнос» деген монографиялық еңбегінде, қазақ эпосының этикалық сипаты алғаш рет арнайы зерттеген. Қаһармандық жырларындағы кісі, ру-тайпа жер-су атауларының этно-жағырапиялық табиғатына терең

бойлай отырып, автор эпикалық дәстүр мен этникалық үрдіс арақатынасынан туындайтын ерекшеліктерді ғылыми-танымдық негізде саралаған. Және де тағы бір айта кететін жайт Қорқыттың тарихи тұлғасы мен этникалық тегіне тоқталған. Қазақ эпосының тарихи дәуірлерге бөліп, әлемдік эпостану ғылымының көптеген ғалымдардың пікірлеріне мысал келтіре отырып, қазақ эпосын басқа эпостардан кем емес екендігін дәлелдеген. Т. Қоңыратбайдың бұдан басқа «Көне мәдениет жазбалары», «Тотынама», «Елім-ай», «Әуелбек Қоңыратбаев – қазақ әдебиетінің тарихын зерттеуші», «Ертедегі ескерткіштер», «Әуелбек Қоңыратбаев - түркітанушы» атты оқу құралдары, көркем аударма, монографиялық зерттеулер мен фольклор, әдебиет тарихы және өнер мәселелеріне арналған жүзден астам ғылыми мақалалары жарық көрген.

Танымал музыка танушы ғалым А.Құнанбаева «Феномен музыкальной традиции» атты кітабында Сыр бойының жыраулық дәстүріне үлкен баға береді. Осындай ғалымдардың қатарына Тоқболат Еңсегеновті де жатқызуға болады. Өзінің «Сыр бойы ақын-жыраулары» әдеби зерттеуінде ХІХ ғасырдың екінші жартысы мен ХХ ғасыр басы аралығында табиғи дарындылығымен ерекше танылған, ел есінде сақталған Сыр бойы ақын-жырауларының артында қалдырған рухани мұраларын алғаш рет ғылыми негізде жеке алып, жүйелі түрде зерттейді.

Сыр бойының азаматы өнертанушы ғалым, Қорқыт Ата атындағы мемлекеттік университетінің музыка педагогика факультетінің «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығының кафедра меңгерушісі, белгілі жырау А.Алматов қазақ халқының атадан балаға мирас болып жалғасып келе жатқан дәстүрлі жыраулық өнеріміздің зерттеліп, насихатталуына еңбегі орасан зор.

Қазірде Қазақстанның кейбір аймақтарында сақталған музыкалық қазынамыздың ұлттық өнерімізге қатысы аса зор. Арғы жерде ата-бабаларымыздан мұра болып жеткен музыкалық-эпикалық дәстүрден көз жазып қалмас үшін оны үнемі дамытып, жетілдіру қажет болады. Осы мақсатта профессор А. Алматовтың мұрындық болуымен «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығының ашылуы жолындағы еңбегі ерен.

Қазақ халқының ауыз әдебиетінің орасан зор қазынасына қомақты үлес болып, халық ақыны Тұрмағамбет Ізтілеуовтың «Шахнама-Рүстем-Дастан» атты екі томдық кітабы қосылды. Тұрмағамбет Ізтілеуовтың бұл ерен аудармасын халыққа жеткізу үшін белгілі ғалымдар Ә. Асқаров, Р. Бердібаев, И. Жеменей, Т. Қоңыратбаев, Е. Раушановтар өз үлестерін қосты. Бұл дастанды әзірлеген кезде белгілі өнертанушы марқұм Мардан Байділдаевтың еңбегі негізге алынып дайындалды.

Жыраулық дәстүрді жалғастыруда, оны келесі ұрпаққа насихаттауда Қызылорда облысының аудандарынан ашылған жыр мектептерінің алатын орны ерекше. Міне, осындай мақсатта ашылған Нұртуған мектебі жайлы Берік Жүсіпов «Мырзатастағы жыр мектебі» кітабында Нұртуғанның жырларына, шығармашылығына тоқталып өтіп, Нұртуған мектебінің Жәмет, Дәрікүл сияқты ірі өкілдерінің шығармалары, жыр-дастандары, Құлжан, Смағұл, Әбілхан ақындардың өлең-жырлары талданады, олар жөнінде қызықты деректер келтіреді.

Сан ғасырлық тарихы бар жыраулық дәстүрді жыр сүйер қалың қауымға насихаттау жолында, мақам саздарды таза күйінде жеткізу үшін, нотаға түсіру бағытында еңбек етіп жүрген Төлепберген Тоқжановты айтар едік. Оның «Сырлы сарын», «Аталар аманаты», «Даланың даналық дәстүрі» атты еңбектері жарыққа шықты. Бұл еңбектеріне жырау А. Алматов болашақ жырауларды жоғарғы оқу орнында дайындау үшін оқу құралы ретінде жоғары баға берді. «аталар аманаты» жинағы Сыр бойында сақталған. Оғыз мәдениетінен келе жатқан жыраулық дәстүрінің маңырама үлгісін зерттеуші доцент Жұмабек Аққұловтың орындауымен орындауымен жарыққа шықты. Сонымен қатар Б. Оспанов өзінің «Дад» дастаны және музыкалық-эпикалық дәстүр деген кітабында Сыр бойының жыраулық дәстүрі, оның көркемдік, стильдік ерекшеліктері «Дад» дастанының шеңберінде қарастырды. Тағы бір қуанарлық жайт – «Арыс» қорынан шығып жатқан «Сыр сүлейлері» сериясымен жарық көріп жүрген

кітапта Сыр сүлейлерінің өмірі мен шығармашылығы, қазіргі таңдағы ұрпақтары және көрнекті зерттеушілері енгізілген.

Жыраулық дәстүрмен күйшілік өнеріміздің жиналуы мен зерттелуіне арналған әдебиеттер мен мақалаларды қарастырғанымызда төмендегідей түйінге келдік. Асыл мұрамыздың жоғалып өшіп кетпеуіне еңбек сіңірген мерзімді басылым беттерінде мәселе көтеріп, жанашырлық танытқан жазушы, журналистеріміздің еңбегі ересен ерен. Жыраулық дәстүрдің сақталуына, жиналуына еңбек сіңірген ерекше тұрған белгілі ғалымдар Сырдың жыраулық дәстүрінің жиналуы мен зерттелуіне төмендегідей жіктеу жүргізуімізге де болады.

Филолог, фольклорист ғалымдар ел аузында жүрген Сыр жерінің жыраулық поэзияның нұсқаларын жинақтап баспа бетінен жариялауы (жыраулардың еңбектері, т.с.). Жыраулық дәстүрдің түрлі мақам-саздарға құрылатыны баршамамызға аян. Сол мақам-саздардың бірнеше үлгілерін нотаға түсірген кәсіби музыкант мамандардың еңбектерінің жарық көруі. Жыраулық дәстүр үлгілерін филологиялық тұрғыдан талдау жасап өзіндік ерекшеліктерін ғылым аясында анықтаған ғалымдар еңбектері.

Осы сияқты Сыр жерінің күйшілік дәстүрінің жинақталып, зерттелуіне де қатысты жіктеу жүргізуімізге болады. Мерзімді басылым беттерінде мақалалар түрінде және кітап үлгісінде күйшілердің өмір деректері мен күй аңыздарына қатысты еңбектер жариялаған жазушы, журналистер. Күйшілердің өмір сүрген уақытындағы саяси әлеуметтік мәселелерді, өмір жолын, күй аңыздарын, кейбір күйлерді ноталық нұсқауларын жариялауда фольклористермен кәсіби музыканттардың еңбектері. Сыр күйлерінің Қазақстанның өзге аймағындағы күйшілік дәстүрлерден айырмашылықтарын, өзіндік стильдік ерекшеліктерін анықтап, этномузыкалогия ғылымы аясында теориялық талдау жүргізуге еңбектер.

Біздің ойымызша жоғарыда келтірілген фольклорист, филолог, өнертанушылардың еңбегі орасан зор. Мәдени мұрамызды сақтап болашақ ұрпаққа жеткізудегі еңбектері айрықша. Алайда осы жұмыс барлық зерттеушілеріміздің еңбектеріне толық баға берді деген ойдан аулақпыз. Сол себепті осы тақырыпты әлде де жетілдіреміз деген ойдамыз.

#### *Әдебиеттер тізімі*

1. История музыки средней Азии и Казахстана. – М.: Музыка – 1995.– 360 б. 82-92 б.
2. **Жұбанов, А.** Ән-күй сапары – Алматы, 1975
3. **Жұбанов, А.** Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1975. –280 б.
4. **Аманов, Б.** Терминология как «знак» культуры // Советская музыка. – 1985. – № 7. – с. 70-74.
5. **Есенұлы, А.** Күй – Тәңірдің күбірі. – А.: Дайк-Пресс, 1996.
6. **Успенский, В., Беляев, В.** Туркменская музыка – Алматы, 2003. –бб. 94-96.

#### *References (transliterated)*

1. Istorîâ muzyki srednej Azii i Kazahstana. – М.: Muzyka – 1995.– 360 b. 82-92 b.
2. **Žubanov, A.** Ān-kùj sapary – Almaty, 1975
3. **Žubanov, A.** Ġasyrlar pernesi. – Almaty, 1975. –280 b.
4. **Amanov, B.** Terminologiâ kak «znak» kul'tury // Sovetskaâ muzyka. – 1985. – № 7. – s. 70-74.
5. **Esenұly, A.** Kùj – Tãnirdiñ kùbiri. – А.: Dajk-Press, 1996.
6. **Uspenskij, V., Belâev, V.** Turkmenskaâ muzyka – Almaty, 2003. –bb. 94-96.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Омаров Е.** – Қызылорда музыкалық колледжінің «Дәстүр өнері» бөлімінің оқытушы.

#### **Сведения об авторе:**

**Омаров Е.** – педагог отделения «Традиционной музыки» Кызылординского музыкального колледжа имени Казангапа.

#### **Information about the author:**

**Omarov E.** – teacher of the department of «Traditional Music» at Kazangap Kyzylorda Music College.

**ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ӘДІСТЕМЕСІ**

**МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

**THE METHODS OF PERFORMING ART**

МРНТИ 18.41.51

**А. Бекенова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***СТРУННО-СМЫЧКОВОЕ ТВОРЧЕСТВО Д. ЭНЕСКУ****Аннотация**

Статья посвящена анализу струнно-смычкового творчества великого румынского скрипача, альтиста, композитора, дирижера, пианиста Дж. Энеску. Как отмечает автор, в казахстанском музыкознании до настоящего времени отсутствуют работы, посвященные исследованию его композиторского творчества, в частности, смычковых произведений. В статье концентрируется внимание на отличительных чертах стиля композитора и музыканты, которые заключаются в «распылении» формы произведения путем варьирования, полифонического «вторжения», избегания строгого разграничения частей, использовании разнообразных новаторских вертикально-горизонтальных комплексов. Автор уделяет особое внимание интерпретационным, исполнительским методам игры на инструменте, проявившимся в творчестве Энеску – выразительной артикуляции смычка, новой манеры штриховой техники и его аппликатурных принципов изящной мелодики и метроритмических структур, особому ладовому складу и формообразованию. Отличительную черту стиля оркестрового письма Энеску составляет прием раздвоения оркестрового плана, создание тембровых пластов, соединение которых значительно динамизирует его оркестровую драматургию, поскольку композитор не ограничивается контрастными противопоставлениями солирующих инструментов. Также в статье приведен подробный музыкальный анализ «Концертной пьесы» Дж. Энеску для скрипки и фортепиано. Автор иллюстрирует анализ нотными примерами.

**Ключевые слова:** новаторство, музыкальное творчество, индивидуальность, мелодическое мышление, концертно-исполнительский стиль.

**А.Бекенова***<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***Д. ЭНЕСКУДІҢ ЫСҚЫ-ШЕКТІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ****Аннотация**

Бұл мақалада ұлы румын скрипкашы, Альтист, композитор, дирижер, пианист Джордж. Enescu туралы жолды және садақ тайтылады. Мақала авторы атап өткендей, қазақ музыкадану соншалықты алыс, атап айтқанда садақ жұмыстарға, оның композиторлық жұмысының зерттеуге арналған жұмыстар жоқ. мақала инновациялық тік-көлденең кешендерін түрлі пайдалана отырып, бөлшектерді қатаң бөлу түрлі, полифониялық шапқыншылығы «болдырмау арқылы өнімнің нысанын» бүркіп «болып табылады ерекше композиторлық стильдің ерекшеліктері, және музыканттар назарын аударады. садақ мәнерлеп артикуляция, сынған машиналар мен жадыдағы қағидаттары әсем әуендер мен metroritmicheskіh құрылымдар, арнайы лады қойма және қалыптастыру, жаңа тәртібі - автор Enescu шығармаларында көрініс құралы, ойнайды түсіндіру, орындау әдістерін ерекше көңіл бөледі. Hallmark оркестрлік жазу стилі Enescu қабылдау композитор текетірестер соло құралдарын контрастын ғана шектелмейді, өйткені айтарлықтай өз оркестр драмалық dynamized тембрі формациялар қосылыс жасау сплит оркестр жоспары болып табылады. Сондай-ақ, музыкалық «концерттік пьесасы» Джордж. Enescu фортепиано және скрипка егжей-тегжейлі талдау ұсынады. авторы музыкалық мысалдар талдау суреттейді.

**Тірек сөздер:** инновация, музыкалық шығармашылық, даралық, мелодиялық ойлау, концерт және орындау стилі

*A. Bekenova*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

## STRINGED-BOW MUSIC BY G. ENESCU

### *Abstract*

The article is devoted to the analysis of the string-bow art of the great Romanian violinist, viola player, composer, conductor, pianist G. Enescu. As the author notes, in Kazakhstan musicology there are no works devoted to the study of this composer's creativity, in particular, works for bowed instruments. The article focuses on the distinctive features of the composer's style and musicians, which consist in "sputtering" the form of the work by variation, polyphonic "intrusion", avoidance of strict separation of parts, use of a variety of innovative vertical-horizontal complexes. The author pays special attention to the interpretative, performing methods of playing the instrument, which was manifested in the work of Enescu – the expressive articulation of the bow, the new manner of the dashed technique and its fingering principles of elegant melody and metrorhythmic structures, a special mode of stock and shape formation. A distinctive feature of the style of the orchestral texture is the reception of the split of the orchestral plan, the creation of timbre layers, the combination of which greatly dynamizes his orchestral drama, as the composer does not confine himself to contrasting oppositions of solo instruments. Also in the article is a detailed musical analysis of the "Concert Piece" by G. Enescu for violin and piano. The author illustrates the analysis of musical examples.

**Keywords:** innovation, musical creativity, individuality, melodic thinking, concert and performing style.

Каждый великий творец выделяется особыми, типичными для него чертами, убедительно выражающими свою индивидуальность, которая отражается в его музыкальном творчестве, но и на мировом музыкальном искусстве.

К числу таких личностей, имеющих свою яркую индивидуальность, принадлежал Джордже Энеску – великий румынский скрипач, альтист, композитор, дирижер, пианист. Его индивидуальность заключалась в том, что музыка его имеет иную от других композиторов и исполнителей, природу, и она стремится к иным формам. Эта отличительная черта стиля заключается в «распылении» формы произведения при беспрестанном его варьировании; полифоническом «вторжении»; избегании строгого разграничения частей (как последствие «распыления» формы); разнообразных новаторских вертикально – горизонтальные комплексах. Его новаторство заключалось в естественном и интуитивном характере музыкального творчества. Энеску поставил в музыкальном творчестве сложную проблему интуитивного и рационального факторов, утверждая преимущество первого. Так что же принесла его индивидуальность в музыкальное искусство?

Как показало время, игра на скрипке была одной из его главных профессий в музыке, но еще его привлекала игра на фортепиано, а также композиция и дирижирование. Энеску был творцом во всех своих начинаниях, даже игра на скрипке носила у него новаторский характер. Композиторское творчество Джордже Энеску составило 33 законченных произведения в разных музыкальных жанрах. Исполнение в 1956 году на концерте памяти композитора его «Камерной симфонии» – произведения показавшегося ошеломляющим и невероятным, взбудоражило многие умы, вызвало множество вопросов и, более того, потрясло сознание молодого поколения, которое пошло по пути мастера. Но в настоящее время проблемой остаются неизвестные мировому музыкальному искусству наброски и эскизы, хранящиеся в музее Джордже Энеску.

Другим вопросом остается то, что, несмотря на масштабность личности Джордже Энеску для мировой музыки, в казахстанском музыкознании до настоящего времени отсутствуют работы, посвященные исследованию его композиторского творчества, в частности, смычковых произведений. Существуют отдельные работы по постижению

особенностей его виртуозного техники игры на инструментах, а также автобиографичные работы музыкантов. К таким работам можно отнести «Воспоминания и биографические материалы» ученика Д. Энеску – Е. Мейлиха, книгу М. Ямпольского «Дж. Энеску», А. Cophignon «Georges Enesco», труд М. Voicana «George Enescu». Наиболее полно в настоящий момент проанализировано творчество Д. Энеску Б. Я. Котляровым в своем труде «Джордже Энеску» изданный в 1965 и 1970 годах.

В процессе Концертную пьесу Дж. Энеску для альты, которая представляет собой синтез элементов румынского фольклора (монодии и элементов модальности) и западной музыки (развитие тематического материала многочисленными способами), нами были выявлены черты, характерные для работ Энеску.

Пьеса написана в форме сонатного аллегро: экспозиция (*Assez animé*), разработка (*Anime*, с 98 такта), реприза (с 134 такта) и кода (с 190 такта). Композитор в полном объеме использует возможности инструмента: диапазон – начиная со струны «до», технические сложности, такие как: легато, быстрые пассажи в разных ключах, арпеджио, хроматические фрагменты, двойные ноты. Партия аккомпанемента в равной степени участвует в представлении тематического материала, но также она поддерживает альт. Энеску указывает большое количество педалей и различными маркировками для партии фортепиано. Пьеса начинается с партии фортепиано, подготавливающей вступление альты. Основная тема начинается в 3 такте. Интересный факт мы находим в том, что тема у альты начинается восходящим ходом, а маленькое вступление фортепиано начинается с октавы «ре» на вторую долю, хотя основная тональность пьесы F-dur. Этот эффект можно интерпретировать как «исходящий из ниоткуда» и его длину как «неопределенную», хотя длина аккорда четко обозначена в партитуре («вызывающее пространство» народный элемент).

Первая тема состоит из 3 разделов, которые имеют разные темповые обозначения: *Grave*, *Gracieux*, и *Bien Marque*. Внезапное изменение характера между первыми двумя разделами, характерно для композиционного письма Энеску (пример 1):

**Пример 1. Дж. Энеску "Концертная пьеса" 1-3 такты.**

Второй раздел – *Gracieux* несколько варьируется в партии альты, но в то же время фортепиано представляет элементы *Grave* (начиная с длинных нот), позже к нему присоединяется и альт (пример 2):

**Пример 2. Дж. Энеску "Концертная пьеса" 6-14 такты.**

В следующем разделе возвращается тема *Grave* у двух партий, но альт играет на октаву выше. В то время как альт играет всю тему, фортепиано воспроизводит только фрагменты. *Gracieux* появляется в D-dur, но тема быстро меняет тональности и характер с помощью аккомпанемента с длинными нотами и нисходящими и восходящими ходами у

альта, в хроматическом арпеджио. Этот раздел представляет третий раздел первой темы: *Bien Marque*, 3-х тактовое соло фортепиано (пример 3):

**Пример 3. Дж.Энеску "Концертная пьеса" 31-38 такты.**

Этот раздел вводит другой способ варьирования тематического материала – диалог, который будет расти и ускоряться, переходя от одного инструмента к другому, пока не достигнет второй основной темы пьесы. В этом разделе фортепиано играет тематический материал *Bien Marque*, а альт – *Grave*. Когда это происходит во второй раз, мелодия модулирует и переходит в другой подраздел, в котором диалог между двумя инструментами разделяется на две части (пример 4):

**Пример 4. Дж.Энеску «Концертная пьеса» 44-47 такты.**

Когда альт начинает вторую главную тему (такт 55), аккомпанемент остается волнообразным, но на пианиссимо. Идея этой темы – мелодическая свобода, хотя размер остается 3/2, но ощущение более широкое, что подчеркивает и партия фортепиано (пример 5). Новый подраздел начинается третьей доли 62 такта, продолжается одновременная ритмическая игра триолей и двукратных нот между двумя инструментами. В то время как альт продолжает свою тематическую нить, фортепиано снова играет мотив первой темы.

Третий и последний раздел экспозиции представляет полное изменение характера: элементы первой главной темы появляются на динамическом уровне – пианиссимо, сначала партия фортепиано (*Bien marqué*), потом альт берет на себя тематические элементы *Grave* и *Gracieux*.

В разработке Энеску неожиданно изменяет темп и динамику, идея резкого контраста является одной из главных черт композитора. Сначала приводится тема *Bien marqué* у фортепиано, далее она варьируется в партии альты. Аккомпанемент отмечает слабые доли, все это помогает подчеркнуть характер (пример 6).

**Пример 5. Дж.Энеску «Концертная пьеса» 54-57 такты.**

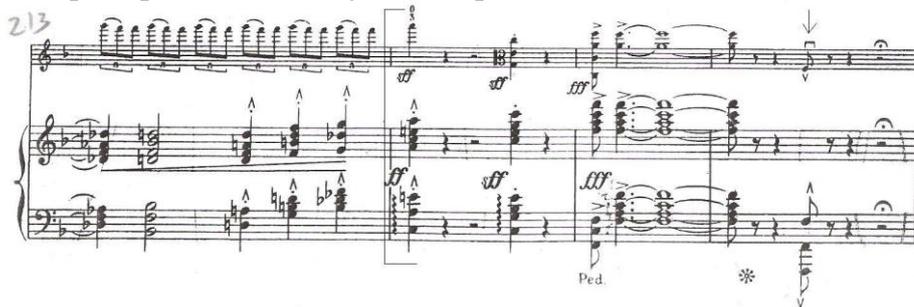
**Пример 6. Дж.Энеску "Концертная пьеса" 96-100 такты.**

В коде, начиная с 190 такта, оба инструмента в значительной степени участвуют в коротких диалогах, вновь демонстрируя тематические материалы второй основной темы, а затем различные элементы первой основной темы: *Bien marque*, *Gracieux*, *Grave* (с внезапным *subito piano*, который подготавливается последний прилив энергии к концу произведения) (пример 7).

**Пример 7. Дж.Энеску "Концертная пьеса" 188-193 такты.**

Самые последние три такта показывают последнюю попытку Энеску «пробудить пространство», продлевая аккорд, и показывая короткую ноту на вторую долю 3/2 размера (пример 8):

**Пример 8. Дж. Энеску «Концертная пьеса» 213-216 такты.**



Импровизационные пассажи альта придают манере Энеску особое своеобразие своим свободно-орнаментальным складом и противопоставлением партии фортепиано. Энеску был не только музыкантом-поэтом, он был и глубоким мыслителем. Музыкальная разносторонность Дж. Энеску, глубина понимания им своего искусства и широта его художественных взглядов нашли блестящее отражение в его педагогической деятельности. Как педагог Д. Энеску воспитал целую плеяду видных скрипачей, в числе которых И. Менухин.

Д. Энеску был приглашен читать лекции об интерпретации классических и современных произведений в консерваторию Парижа и в Гарвардский университет в Нью-Йорке. «Объяснения Энеску не были простыми техническими пояснениями, а охватывали большие музыкальные понятия и вели нас к пониманию великих философских концепций, к светлому идеалу красоты. Часто нам было трудно следовать за Энеску по этому пути, о котором он говорил так красиво, возвышенно и благородно, – мы ведь были, в большинстве своем, лишь скрипачами и только скрипачами» [1].

Джордже Энеску был музыкантом-универсалом: как скрипач, пианист и органист он был виртуозом. Артур Рубинштейн писал: «Он был таким великолепным пианистом, что я даже завидовал ему» [2]. Как дирижер он умел руководить хором и инструментальным ансамблем, выступал во всех столицах мира и был причислен к крупнейшим мастерам. Также как педагог он был блестящим лектором и композитором.

Однако Энеску-скрипач все же заслонил Энеску-пианиста, композитора, дирижера. Если как дирижеру и пианисту Джордже Энеску отдавали должное, то его творчество оценивалось крайне скромно и это величайшая несправедливость по отношению к этому разносторонне одаренному музыканту его современниками.

В настоящее время Джордже Энеску признан гордостью музыкальной культуры Румынии. Композитор, кровно связанный всем своим искусством с родной страной, по масштабам деятельности и вкладу, который он внес своим творчеством в мировую музыку выходит далеко за национальные границы.

Исследователь творчества Энеску Е. Мейлих пишет: «Румынским Глинкой, признанным главой румынской национальной композиторской школы и явился Джордже Энеску. Гениальный музыкант, впитавший вместе с воздухом родных полей румынские дойны и наигрыши лаутаров, в то же время глубоко изучил и творчески воспринял лучшие достижения мировой музыкальной культуры» [3]. Важное значение в формировании не только звуковой палитры, но и отношения Д. Энеску к мелодике, сыграла скрипка. Певучестью и широтой дыхания, столь культивирующимися Энеску-скрипачом, она содействовала кристаллизации мелодического мышления Энеску-композитора, характеризующего динамизмом, гибкостью и полнотой, чеканностью линий и закономерностью экспрессии. Владение одноголосным по природе смычковым инструментом, каким является скрипка, не могло, не отразится на подходе Энеску к мелодии как к основному выразительному средству. Тонкие эффекты выразительности извлекает Энеску из сопоставления тембров солирующих инструментов. Для его оркестрового стиля характерно, что в определенный момент из общей массы выделяется тот или иной солирующий струнный инструмент. В таких случаях он обычно поручает

короткое соло не только скрипке или альту, но и виолончели. Особо необходимо подчеркнуть выразительную роль, отводимую им скрипке. Если другим инструментам струнного квартета поручаются лишь отдельные, короткие соло, то солирующая скрипка может звучать на протяжении целого большого построения.

Анализ его технического совершенства, переложенный на скрипичную игру, позволяет прийти к заключению, что Энеску обладал особой окраской звука при игре на скрипке. В то же время, переложение этих красок зависело и от самого инструмента. Скрипка Гварнери, самый благородный инструмент в его коллекции, обладал сладостным, нежным звучанием, но в больших залах она не давала полноты звука, как скрипка Страдивари – инструмент Энеску, казалось, имел более приглушенное звучание. Тибу и Менухин, например, при исполнении Двойного концерта Баха блистали, прежде всего, звуком. Но если оба более всего чаровали слух, то переливы Энеску несравненно сильно волновали душу. Скрипка Гварнери потеряла со временем в своих качествах. Американские музыкальные критики открыли настоящую компанию, с тем, чтобы заставить Энеску купить другую скрипку, разумеется, в Америке. Энеску не поддавался внушениям и приобрел другую скрипку, которую ему изготовили во Франции под известной маркой «Коль». Скрипка Гварнери была меньше, чем обычная, «Коль» была больше. Несколько лет маэстро играл на ней, этой «сверх скрипке», которая, по мнению Энеску, не оправдала его надежд. Это наблюдалось на одном из Концертов Бетховена в парижском зале «Плейель», который вмещал зрителей.

Глубоких и разнообразных звучаний Энеску достигал своеобразной постановкой правой руки. Это высокое и напряженное положение предплечья, которое отведено в сторону. Это словно, берущее новые силы от плеча и спины. Такой метод встречается у современных пианистов, которые не могут охватить клавиатуру растянутой кистью руки. Энеску владел особыми, только ему свойственными приемами ведения смычка. Эти приемы рождали звуки, то сильные и плавные (когда смычок прижимает струну, словно давит ее, но не ударяет). Звуки то нерешительные, дрожащие, неуверенно парящие над струнами, когда смычок то приближается к подставке, то отдаляется от нее. Звуки странные, неокрашенные, почти «белые», потусторонние, вызванные смычком с очень слабо натянутым волосом, таким слабым, что трость смычка царапает струны. А иногда смычок с чрезмерно натянутым волосом рождал триумфально – героические, блестящие звучания. Тогда волосы смычка рвались, и публика переживала ужасные мгновения.... Не прервется ли исполнение? При первой же паузе маэстро быстро обрывал свисающие волоски, и в тишине мгновенно проверял, настроен ли инструмент, и ...продолжал. Энеску – скрипач не подходил ни на кого другого. Сравнения Энеску с другими виртуозами, не приводили ни к каким результатам. Его техника и музыкальность во всем его великолепии и даже со всеми случайными спадами исчезала, растворялась в великом созидательном пламени.

Ни позиционная или пальцевая техника, ни специальные приемы ведения смычка обращали на себя внимание в исполнении Энеску. Поражали его фразировка, особое дыхание, при которой в конце каждой из фраз изменялся тембр, плавность, текучесть звучания, разливающегося широким потоком, гибкость ритма, опирающегося на неизменную основу, – то, что называется словом «стиль», и которые ставят вне сравнений его технику и его музыкальность. Его паузы были выразительными, нарастания звуков – постепенными; эта восходящая линия – словно контур горба на спине верблюда. Мелодичная линия исполняемой им фразы казалось живой и гибкой веткой, звуковые нюансы, способ изложения придавали ей высокий смысл, богатую эмоциональную окраску, всегда связанную с содержанием целого. Конечно, артист подчиняется автору, стилю и мышлению того, чью музыку он исполняет. Но это и сотрудничество: конгениальный исполнитель вносит свое понимание, свое чувство, укрепляет, сообщает блеск и сияние прекрасным образом произведения. Как исполнитель Энеску

воспроизводит творческий процесс. Его личность исчезла, чтобы слиться с личностью творца.

О его творчестве можно сказать словами Д. Д. Шостаковича: «Блестящая виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить – это еще не мастерство, а...свободное владение технологией своего профессионального ремесла. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где исчезает технический блеск, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновенностью игры и забываем о том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта. Так играет, в частности, Э. Гильгельс, Д. Ойстрах, С. Рихтер, М. Ростропович. Характерный штрих: восхищаясь игрой этих замечательных исполнителей, мы почти никогда не говорим о том, какая у них виртуозная техника. А ведь казалось бы, кто – кто, а уж эти исполнители, бесспорно, виртуозы самого высшего класса. Но в том то и дело, что вся богатейшая техника этих музыкантов, поистине беспредельный комплекс выразительных средств, которыми они владеют, всегда полностью подчинены задаче возможно более яркого и убедительного воплощения замысла композитора, донесения его до слушателей» [4,с.22].

Другую отличительную черту стиля Энеску составляет прием раздвоения оркестрового плана. Так внутри оркестра им создается как бы меньший оркестр. Примером этого может служить танцевальный эпизод во второй «Румынской рапсодии», порученный струнным. Здесь создается впечатление, что вдруг отделившись от оркестра, на аванс сцену вышла группа народных музыкантов, чтобы исполнить свой характерный номер, а затем влиться в массу оркестра. Подобная манера выделения оркестра в оркестре, как и длительное использование солирующей скрипки, оттеняет народно – национальные истоки оркестрового письма Энеску.

Таким образом, при анализе струнно-смычкового творчества Д. Энеску было определено, что его творчество «есть игра приемов одной из самых утонченных европейских скрипичных школ – французской школы – соединялись с приемами румынского народного «лаутарского» исполнительства» [5]. В результате этого синтеза создался неповторимый, оригинальный стиль, отличавший Д. Энеску от всех других скрипачей. Он не играл, а творил на эстраде, создавал своего рода поэтические импровизации.

Энеску – автор выразительной артикуляции смычка, новой манеры штриховой техники и его аппликатурных принципов изящной мелодики и метроритмических структур, особого ладового склада, формообразования. Тонкие эффекты выразительности извлекает Энеску из сопоставления тембров солирующих инструментов. Для его оркестрового стиля характерно, что в определенный момент из общей массы выделяется тот или иной солирующий струнный инструмент. Принцип оркестровки Энеску – превращение тембрового контраста в действенное драматургическое средство. Композитор не ограничивается контрастными противопоставлениями солирующих инструментов. Сочетая различные инструменты, он создает контрастные по окраске и плотности звучания целые тембровые пласты, соединение которых значительно динамизирует его оркестровую драматурию.

Отличительную черту стиля Энеску составляет прием раздвоения оркестрового плана, солирующая скрипка в творчестве Энеску может звучать на протяжении целого большого построения. Импровизационные пассажи скрипки своим свободно-орнаментальным складом и противопоставлением общей массе большого оркестра придают манере Энеску особое своеобразие. Д. Энеску – автор обогащения концертно-исполнительского стиля приемами игры на скрипке. Перенос смычка в разные положения между грифом и подставкой, изменение угла его пересечения со струной и наклона трости, а также частоты и амплитуды вибрации (благодаря более плоскому положению пальцев левой руки) – все эти приемы обогащают скрипичный звук разнообразными тембровыми оттенками. Колорит Д. Энеску является важнейшим фактором его

художественной выразительности. Гибкое владение им, как средством создания внешней, особенно жанровой обстановки и органическое соответствие окраски звука художественному образуют вместе одну из отличительных черт искусства Д. Энеску.

#### **Список литературы**

1. *Chirescu, I.D.*, G.Kiriac. – Muzica, 1952, №8/9.
2. *Magyar, Zenei* v. 1. – Budapesta – 1965 – I – 56.
3. *Корредор, Х. М.* Цитата произведения. М., 1957г – 324с.
4. *Шостакович, Д.* Мастерство и ремесло //Советская культура, 1956. № 4.
5. *Раабен, Л.* Жизнь замечательных скрипачей. Спб.: 1966 г. - 125 с.

#### **References (transliterated)**

1. *Chirescu, I.D.*, G.Kiriac. – Muzica, 1952, №8/9.
2. *Magyar, Zenei* v. 1. – Budapesta – 1965 – I – 56.
3. *Korredor, H. M.* Citata proizvedeniâ. M., 1957g – 324s.
4. *Šostakovič, D.* Masterstvo i remeslo //Sovetskaâ kul'tura, 1956. № 4.
5. *Raaben, L.* Žizn' zamečatel'nyh skripačej. Spb.: 1966 g. - 125 s.

#### **Сведения об авторах:**

**Бекенова Айжан Слямовна** – магистр педагогических наук, старший преподаватель кафедры струнных инструментов, декан факультета инструментального исполнительства Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Бекенова Айжан Слямқызы** – педагогика ғылымдарының магистрі, аспаптар кафедрасының аға оқытушысы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аспаптық өнері факультетінің деканы

#### **Information about authors:**

**Bekenova Aizhan Slyamovna** – master of pedagogical sciences, senior teacher of the string instruments department, dean of the instrumental performance faculty of the Kurmangazy Kazakh national conservatory.

МРНТИ 18.41.51.

**Ф. Бұлданова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Қазанғап атындағы Қызылорда музыкалық колледжі  
Қызылорда, Қазақстан***ИННОВАЦИЯЛЫҚ ӘДІС ТӘСІЛДЕР АРҚЫЛЫ ДАУЫСТЫ ДҰРЫС ҚОЮ****Аннотация**

Осы мақаланың мақсаты дауыс бойынша егжей-тегжейлі ұсыныстар беру болып табылады. Автордың айтуынша, оқыту үрдісі музыка зерттеумен байланысты екенін оқушы терең танымал және басқа да элементтер іс жүзінде негізделген кешенді даярлауды көздейді. Маңызды стиль сезімі дамыту болып табылады, түрлі театр *vystupleniyah.Obyazatelnyum* факторы студенттік қатысу процесінде қалыптасады және өсірілетін авторлардың, жанрлар мен стильдердің санын барынша үлкен, соның ішінде кең музыкалық репертуар, білу болып табылады. Ол үнемі дауыс мутация оның мәртебесі мен мерзімін оқитын және мониторинг, ән машинаға жақын назар аудару өте басынан бастап ұсынылады. Сондықтан осы шығарылымда орындаушының жеке жетілдірілуіне арналған арнайы бағдарламаны қосу туралы шешім қабылданды. Кәсіптік оқыту проблемалары жаңа болмайды. оң нәтижелерін анықтау мақсатында түрлі ұлт әншілер тобымен лирикалық өнер «Città di Osimo» академиясында дене шынықтыру Рим институты жүргізген ғылыми-зерттеу тобымен «психомоторлық оқыту». Мәселе қазір авторы проблемалық ұзақ және қиын оқыту оқытудың жеткіліксіз болып себебі оның жас суретшілер арасында жетілген орындаушылардың болмаған жатады. авторы жемісті оқыту процесі адал қажетті нұсқауларды жүзеге асыру, олардың білім беру сапасы үшін кейбір кім жауапты, мұғалім мен оқушының арасындағы белсенді ынтымақтастықты талап деген қорытындыға келеді.

**Тірек сөздер:** өнер, бағыт, кешенді оқыту, әдістемелік ұсыныстар.**Ф. Бұлданова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Қызылординский музыкальный колледж имени Казанғапа  
Қызылорда, Казахстан***ИННОВАЦИОННЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ПРАВИЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА****Аннотация**

Цель данной статьи – представить подробные рекомендации по постановке голоса. По мнению автора, учебный процесс подразумевает комплексное обучение, основанное на том, чтобы ученик глубоко познавал и другие предметы, связанные с изучением музыкального искусства. Важным является и развитие чувства стиля, формируемое и культивируемое в процессе участия ученика в различных сценических выступлениях. Обязательным фактором является также знание обширного музыкального репертуара, включающего возможно большее количество авторов, жанров и стилей. Рекомендуется с самого начала уделять пристальное внимание певческому аппарату, постоянно изучая и контролируя его состояние и период мутации голоса. Именно поэтому было решено включить в данное издание специальную программу по физическому совершенствованию исполнителя. Проблемы профессиональной подготовки не новы. Достаточно привести научное исследование, проведенное Римским институтом физической культуры в Академии Лирического Искусства «Читта ди Осимо» с группой певцов разных национальностей с целью выявить позитивные результаты «психомоторного тренинга». Проблемой настоящего времени автор называет отсутствие зрелых исполнителей среди молодых артистов, причиной чему становились неадекватность преподавания, проблематичность долгого и сложного обучения. Автор приходит к выводу, что плодотворный учебный процесс требует активного сотрудничества между учителем и учеником, который несет определенную ответственность за качество своего образования, добросовестно выполняя необходимые указания.

**Ключевые слова:** искусство, режиссура, комплексное обучение, методические рекомендации.

**F. Buldanova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Kazangap Kyzylorda college of music,  
Kyzylorda, Kazakhstan

## CORRECTLY INCORPORATING VOICE-GUIDED INNOVATION METHODS

### *Abstract*

The purpose of this article is to provide detailed recommendations on the voice. According to the author, the learning process implies a comprehensive learning, based on the fact that the student deeply learned other subjects related to the study of musical art. Important is the development of a sense of style, formed and cultivated in the process of the student's participation in various stage performances. An important factor is also the knowledge of the extensive musical repertoire, which includes as many authors, genres and styles as possible. It is recommended from the outset to pay close attention to the singing machine, constantly studying and monitoring its state and the period of mutation of the voice. That is why it was decided to include in this edition a special program for the physical perfection of the performer. The problems of professional training are not new. It is enough to remind the scientific research carried out by the Roman Institute of Physical Culture in the Academy of Lyrical Art "Citta di Osimo" with a group of singers of different nationalities in order to reveal the positive results of "psychomotor training". The author calls the present-day problem the lack of mature performers among young artists, the reason for this was the inadequacy of teaching, the problematic nature of long and complex learning. The author comes to the conclusion that a fruitful educational process requires active cooperation between the teacher and the student, who has a certain responsibility for the quality of his education, following in good faith the necessary instructions.

**Keywords:** Art, direction, comprehensive training, methodical recommendations.

Өнердің кәусар туындысы халық өмірінің терең және мөлдір қайнарларынан шымырлап шығады да, сол халықтың өзінің рухани сусынына айналады. Өнер – адамзат баласының рухани байлығы.

Әр студенттің өзіндік ерекшелігі, өзіне тән табиғаты бар. Олар өздерінше тыныс алады, дем алады. Мінез-құлықтары да әр жағдайда әртүрлі өзгереді. Осы жайларды ұстаз ескере отырып, студенттің жан тебіренісін, сезімін түсіне біліп, оған үңіле білсе, олар бірін-бірі тез ұғынады. Яғни, студент ұстаз жолын ұстанып, бағыт-бағдарын меңгеріп, тез тіл табысады. Ендеше, ол ұстаздың студент жүрегінен жол табуына үлкен септігін тигізбек. Яғни оқушылармен дауыс қою сабағын жүзеге асыру барысында дауыс аппаратын сақтау және дауыс гигиенасы мәселелері бойынша дидактикалық және көрнекті құралдарды – концерттік және оқу видеофильмдерін, электронды оқулықтарды, оқу және әдістемелік – оқу құралдарын қолдана отырып, инновациялық технологиялар қосылған дәстүрлі оқу жүйесін пайдалану керек.

Дауыс диапазонының айту барысында «Кеуде және бас резонаторларымен» сәнделетін болса, жақсы қойылған дем деп саналады. Дауыстың кеудеде және баста жаңғырықтануына байланысты дауыс регистрлері бастық және кеуделік дем алады. Бас жаңғырығында дауыс анық, қатты шығады. «Маскада» дауыс шығару әншілік дыбысты дұрыс ұйымдастыру, көрсеткіштерінің бірі. Бас резонаторын сезіну әртүрлі әншілерде түрліше жерлерде пайда болады.

Резонатор деп акустикада серіппелі қабырғаларға жиналған ауа көлемін айтады. Резонатордың ерекше белгісі – оның өзінің тонымен немесе обертоңдарымен сәйкес келетін, белгілі жоғарылықтағы дыбысты жаңғыртуы, резонатордың көлемі, ауаның көлемі неғұрлым аз болған сайын, оны дыбыстататын жаңғыртқыштың тоны соғұрлым жоғары болып келеді.

Бас резонатор – бастың бет тұсында, «маска» аумағында таңдай күмбезінен жоғары орналасқан қуыстар. Жоғарғы резонатор ұғымына енетін барлық қуыстар сүйек және шеміршек қуыстарында орналасқан, яғни өзінің көлемін, сонымен бірге резонаторлық

қасиеттерін өзгерте алмайды. Олар адамда жаратылысынан берілген күйде, өзгеріссіз қалады. Тек мұрын қуысы ғана, жұмсақ таңдайдың қозғалымдылығына байланысты өз көлемін өзгерте алады және өңеш қуысымен әртүрлі дәрежеде байланысады.

Мұрын мен оның қуыстары көлемі кішігірім ауамен толған кеңістік болып саналады. Мұрынның ең кең қуысы – жоғарғы жақтың және гайморлық диаметрінде 3 см. аспайды. Демек, бұл қуыстар дауыс дыбысының жоғарғы обертондарына жаңғырықтай алады. Ұзындығы 3 см. түтікше, бір жағы анық болса, шамамен 3000 гц жиілікке жаңғырта алады, бұл жоғарғы әншілік формантаның аумағы.

Сөйтіп, бет аумағындағы резонатор құбылыстары ауыз-көмей қуыстары арқылы өтетін әнші дауысының тембірінің құрамында жоғарғы әншіліктегі обертондар көп болған жағдайда пайда болады және жарқын көрініс табады. Мұрынның тасымалдаушы қуыстары осы обертондарға «жауап қатады». Әнші дауысының дыбысының ауыз-көмей каналы арқылы өткенде күші азаяды, өйткені оның энергиясының басты бөлігі қуыстар қабырғаларына беріліп біртіндеп өшеді. Дыбыс энергиясы қатты ұлпалар бойынша, әрине, мұрынның тасымалдаушы барып жетеді. Ондағы ауаны қозғалтып, ол жаңғырық құбылысын туғызады. Дыбыс ауа жолдары арқылы тікелей мұрын қуысына бармайды. Егер таңдай пердесі нашар көтерілсе, дауыстың жаңа реңкі – маңқалық пайда болады. Сөйтіп, жақсы әншілік дыбыс шығу үшін мұрынға баратын қуысты жұмсақ таңдайдың толық жабуын немесе болар-болмас қуыс қалдырылуын қажет етеді.

Резонатор бастың бет тұсының майда қуыстары көмекейден шыққан бастапқы дыбыста жоғарғы обертондар көп болғанда, онда әншілік форманда анық көрініс бергенде ғана жаңғырық береді. Дауыстың жылтыры, сыңғыры – онда жоғарғы әншілік формантаның барлығының нәтижесі, ал ол көмекейде дауыс қатпарларының тығыз бірігуі мен көмекей қуысының қатпар үстілік жаңғырығына байланысты пайда болады, яғни олар резонатор құбылыстарына тәуелді емес, көмекейдің бастапқы тембірімен қалыптасады. Жоғарғы резонатор тек дыбыстың осы қажетіне жауап қатады. Бас резонаторы – дұрыс әншілік дыбыс шығудың маңызды көрсеткіші. Ән салуды үйренушілердің жаңғырықтың түйсіктерінің дамуына аса зор зейін қою керек. Мұны екінің бірі бірден түсіне бермейді, сол себепті көптеген педагогтар осы түйсіктерге алып келетін тәсілдер қолданады.

Дауыс қатпарларын тығызырақ біріктіру және көмекейдің жұмысын дұрыс ұйымдастыру тембрде көбірек сыңғыр, ашықтық пайда болуына алып келеді, бұл сол сәтте бас резонаторының жауап қатуына алып келеді. Шабуыл жасау немесе тыныс тірегі арқылы көмекейдің жұмысын белсендіру дыбыста жоғары жиіліктің сонымен бірге бас резонаторының пайда болуына алып келеді.

Әншінің ән салу барысында кеуде қуысында сезінетін дірілдер – бұлар трахея мен өкпе ұлпасының қолтықтағы арқылы таралатын дыбыс толқулары, олар өкпенің дыбыс жұтушылық қасиеттеріне байланысты әбден әлсіреп жетеді. Бас жаңғыртушылығына артықшылық беру, оның маңыздылығына қарамастан, біртіндеп дауыстың қысылуына, дыбыстың негізділігін жоғалтуға алып келеді. Кеуде жаңғыртқышымен шектен тыс пайдалану дауысты ауырлатады, регистрлік ауысымдар белгі береді, жоғары қарай жылжу қиындап, дауыс шайқалады және бұрмаланады.

Әншілік дауыстың регистрі деп біртұтас физиологиялық механизм орындаған бірнеше шығатын дыбыстарды айтады. Ерлер дауысында екі негізгі регистр (кеуделік және фальцеттік) және бір өтпелілік болады. Әйелдер дауысында үш регистр (кеуделік, орта және бастық) және тиісінше екі өтпелілік болады.

Өтпелі ноталардан төмен дауыс күшті шығатыны белгілі. Бұл көркем, толық, әншілік тембр, дауыс оңай түрлендіріле алады, және әншінің субъективтік сезінуінше, оның «кеудесінде» шығып тұр.

Дауыстың және фальцеттік шығуы дауыс қатпарларының жұмыс сипатына байланысты. Кеуделік регистрде олар бүкіл ұзындығында тығыз бірігеді, ал тербелістерде ожау тәріздес шеміршектер қатысады, ол фальцеттікте – ожау тәріздес шеміршектер бір-біріне тығыз жабысып, дауыс қатпарларының жиектерінің араларында ұршық тәріздес

қуыс пайда болады. Дауыс қатпарларының осындай әртүрлі жұмыс істеуінің нәтижесінде пайда болған дыбыс тембрі, күші және дыбыс жоғарылығы мүмкіндіктері бойынша ерекше бөлектенеді. Қатпарлардың тығыз жабысулары және олардың жұмысқа толық кірісуі обертондары бай тембр, күші барған сайын үдей түсетін және тембр бояулары бай дауыс шығарады. Дауысты қалқалаудың мәнісі жоғарғы регистрде күшті қатпарастылық қиынды теңестіретін, сөйтіп дауыс байласдарының регистрлерді араластыру жұмысын жеңілдететін жалғама түтікшесінде көбірек импеданс туғызу болып табылады. Микстеу, немесе араластыру, дауыс қатпарларының жұмысының ерекше белгісіне жатады

Дыбысты бүркемелеу – жалғама түтікшенің импедансын арттырады. Қалқалау – осы екі сәт бірігетін тәсіл. Шын қалқалау тек дыбысты бүркемелеумен ғана емес, сонымен бірге дауыс аппаратының жұмысына өзгертумен де байланысты. Әншілік сөздің құрылуы қажетті міндет, бірақ ол дұрыс қалыптасқан әнші дыбысының негізінде шешіледі. Әншіге сөздердегі дауысты және дауыссыз дыбыстарды дауыстың кантилендік, құйылмалы сипатын бұзбайтындай, әсем әнші дауысты мелодиялық желісі икемді әрі бейнелі береріндей етіп құру керек. Сөздер болса вокалдық желіге тізілулері тиіс.

Ән салу кезінде жұмсақ таңдай мұрын қуысына жолды жабатын жапқыш қызметін атқарады. Жұмсақ таңдайдың жұтқыншақ қабырғасына толық жабыспауы дыбысқа мұрындық сипат бере қоймайды.

Едәуір қуыс мұрындық сырыл шығарады, ол айтарлықтай қуыс мыңқылдақтыққа алып келеді. Жұмсақ таңдай – таңдай күмбезінің, ауыз – көмекей тірегінің қабырғаларының бірінің бөлігі. Жұмсақ таңдайдың қызметі туралы мәселе әр тұлғаға байланысты жеке шешіледі, ол дұрыс аппаратының онымен межелес бөліктерінің құрылымына, және дауыстың типіне байланысты, сонымен бірге ауыз – жұтқыншақ каналының жалпы формасы мен канал арқылы өтетін дыбыстың спектріне жасалынатын әсерге байланысты. Жұтқыншақ түйсік бойынша кең, бос болуы керек. Жұтқыншаққа күш түскен кезде дыбыс қысылып, көмекейден шыққандай бояу алады.

Жұтқыншақты «кеңейту» үшін есінеу, ауызына «ыстық картоп» салғандай сезіну, ауаны жұту қалпын әншілік кезінде сақтау т.б. тәсілдер керек. Музыкалық шарықтаудың екпінді буындармен сәйкес келмеуі аудармаларда жиі ұшырасады. Әрбір әнші бұл қиыншылықты жеңе білуге тиіс. Ол үшін вокалдық дауыстыларды араластыру өнерін үйрену, олардың мәтінді сөйлеу түріндегі табиғи естілуінен бастау алу қажет.

Вокалға сөздік интонациялар мен акценттерді енгізу біліктілігі де үлкен роль атқарады, олар сөзге әсемдік береді. Бейнеліліктің сөздік элементтерін музыкалық шығармаға ендіру сипатылық, өлшем стиль сезімдерін сақтай отырылып, іске асырылуға тиіс. Әндегі анық, табиғи және көркем сөз вокалдық болып, дауыстың бірқалыпты, икемді және бейнелі естілу желісінің бүкіл бойын кернеп тұруы керек.

Дауыс тірегі сезімі ерекше, дұрыс қажеттелген дауыс шығарумен бірге жүретін дауыс аппаратының жұмысын әнші үшін ұғымды үйлесімге түсірудің нәтижесі болып табылатын сезім. Тірек сезімі ең алдымен дем алу бұлшық еттерінің жиырылу дәрежесімен, қатпарастылық қысымның күшімен, ауа ағысының дауыс жапқышы арқылы өту күшімен ұқсас келетін сезім. Тірек сезімі көмекей жұмысын жеңілдетеді, демалу бұлшық еттерін жігерлі түрде іске қосқанда және қатпарастылық қысымның көтерілгенінде дауыстың шыдамдылығына пайдалы әсер етеді.

Вокалдық сапаларды жетілдіру әруақытта есту қабілетін дамытудан туындайды. Сол себепті дұрыс әншілік дыбыс туралы түсініктерді тәрбиелеу білім алушының естуін дамыта отырып, бірізгіде дауыс аппаратының жұмысын жақсартуға және қажетті вокалдық дағдыларға қол жеткізуге ұмтылатын педагогтың бірінші қамқорлығы болып табылады. Байқалған кемшіліктерді түзетуге белгілі мақсатты жаттығулар, вокализдер, дауысқа қажетті бағытта әсер етуші репертуар қызмет етеді. Шығарманың мазмұн, мазмұн дұрыс, бейнелі бере білу, музыкалық түсінік пен оны вокалдық арасында байланыс орнату, орындаушылық шеберлік пен техникасы арасын байланыстыра білу – дауысқа қойылатын негізгі талап.

Жаттығулар жүйесін, вокализдерді, көркем – педагогикалық репертуар әрбір педагог үшін міндетті. Музыкалық репертуарды дұрыс таңдай білген жағдайда әншілер сөз жоқ бұрынғыдан да күрделірек репертуарды меңгереді. Қандай да болмасын жаттығуды, вокализді тапсырма ретінде бере отырып, педагог жаттығудың мақсаты қандай, техникалық тұрғыдан ол не береді, қажетті оң нәтижеге жету үшін қандай тәсілдерді, қандай қимылдарды пайдалану керек екендігі жөнінен алдын ала әңгіме өткізеді. Оқу нәтижелі болу үшін педагог нені мақсат етіп отырғандығы туралы жақсылап түсіндіруі және көрсетуі, ал білім алушы оны жақсылап тыңдауы, түсінуі және орындауы керек, өйткені дауыспен салып көрсетудің ерекше маңызы бар.

Түсіндіру өзінің мақсатына жету үшін ол анық, түсінікті болып, аса қажетті элементтеріне ерекше көңіл аударуды қажет етеді. Әншілік дағдыларды табысты дамыту үшін оларды қалыптастыруға көмектесетін барлық айла-тәсілдерді қолдау керек: дауысты дамыту үшін вокалдык-педагогикалық материалды мақсатты – бағдарлы іріктеу, пайдалы фонетикалық жаттығуларды таңдау, дауысымен салып көрсету, қажетті бұлшық ет-дене қимылдарын жасау, сөзбен түсіндіру. Оқушының вокалдык қабілеттерін жан-жақты зерттеу және оны кәсіби вокалдык ән салуға бейімдеу.

Білім алушының денесін дұрыс ұстауға үйрету. Дауыс аппаратының құрылымы және оны ән салу кезіндегі функциясымен, өнештің қалыбы, артикулция, резонаторларды қолданумен таныстыру. Тыныс алудың негізгі принциптерін меңгеру: диафрагма жұмысы, қабырға арасы бұлшық еттерінің, кеуде қуысының жұмысымен таныстыру. Әншілік тыныс алу дұрыс дыбыс шығару мен вокалдык техниканы дамытудың негізі және көркемдік әсерлілік құралы ретінде. Тыныс алудың үш негізгі түрі: бұғаналык, төменгі-қабырға аралык, қабырғалык диафрагмалык және құрсақтык. Ән салуда әдетте төменгі-қабырғалык диафрагмалык тыныс алу қолданылады.

Педагог оқушының дауыс регистрлерін сипаттап, өтпелі ноталарын анықтауы тиіс. Әйелдер мен еркектердің бүкіл дауыс диапазонын тегістеу жұмысының принциптері бірдей. Дауыс регистрлерін араластыру бүкіл диапазонды тегістеу мен жоғары ноталардың толыққанды дыбысталуы үшін қажетті тәсілдердің бірі болып табылады. Сонымен қатар кантиленді сипаттағы өзге де, бір дыбыстан екіншіге біркелкі, баяу ғана жылжитын мелодиялық шығармаларды пайдаланған дұрыс. Ноталык материалды үйрену деңгейі мен дауыстың мүмкіндіктерін қарастырғанда бірізділік пен сатылық принципті сақтаған дұрыс. Білім алушының жеке қалауын ескеру жас әншіге тәрбие мен білім беру сияқты кешенді жұмыстың жалпы талаптарымен үндесіп жатуы керек. Вокализдер, ариозо, қарапайым романстар, әндер бойынша мақсатты түрде жұмыс жүргізу жас орындаушының музыкалық, интеллектуалдык, вокалдык дамуының негізі болады.

Дауысты вокалдык-техникалық жағынан жетілдіру. Репертуарды кеңейту, бағдарламаның кейбір бөлімдерінің екпінін қысқарту, вокалдык шығарманың мағынасын түгел ұғыну дағдыларын дамыту. Дауысты вокалдык-техникалық жетілдіру және орындаушылық дағдыларын дамыту.

#### ***Әдебиеттер тізімі***

1. *Дмитриев, Л.* Основы вокальной методики. – М., 2004. – 368 с.
2. *Мелани, М.* Поговорим немного о вокале. – Алматы, 2003.
3. *Фучито С., Бейер, Б.* Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. 2-е изд. — Л.: Музыка, 1967. — 78 с.
4. *Туранқұлов, Д.* Сырлы сөз сахна сәні. 3том. – Алматы; Білім, 2016 ж. – 192 б.
5. *Бағрунов, В.П.* Азбука владения голосом. Для болельщика. – СПб, 2002 –69 с.

#### ***References (transliterated)***

1. *Dmitriev, L.* Osnovy vokal'noj metodiki. – M., 2004. – 368 p.
2. *Melani, M.* Pogovorim nemnogo o vokale. – Almaty, 2003.

3. *Fučito S., Bejer, B.* Iskusstvo peniâ i vokal'naâ metodika Ènriko Karuzo. 2-e izd. — L.: Muzyka, 1967. — 78 p.
4. *Turanqulov, D.* Syrly söz sahna sãni. 3tom. – Almaty; Bilim,2016 ž. – 192 p.
5. *Bagrunov, V.P.* Azbuka vladeniâ golosom. Dlâ bolez'šika. – SPb, 2002 –69 p.

**Автор туралы мәлімет:**

*Булданова Фарид* – Казанғап атындағы Қызылорда музыкалық колледжінің оқытушысы, «Вокал» бөлімі.

**Сведения об авторе:**

*Булданова Фарид* – педагог Кызылординского музыкального колледжа имени Казангапа, отделение «Вокал».

**Information about the author:**

*Farida Buldanova* – teacher of the Kazangap Kyzylorda College of Music, the Vocal department.

МРНТИ 14.07.01

*Э. Алмаханова<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Қызылординский музыкальный колледж имени Казангана  
Қызылорда, Қазақстан*

## **О СВОЕОБРАЗИИ СТРУКТУРЫ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА**

### *Аннотация*

В данной статье автор ставит своей целью представить современные инновационные педагогические методы. Цель педагога – культивирование индивидуальности, поскольку каждый ученик уникален и имеет общественную психолого-педагогическую траекторию развития. Наиболее активно инновации всегда осуществлялись на начальном этапе обучения. Первоначальное обучение – это фундамент для всего дальнейшего развития музыканта; от того, насколько качественен будет этот фундамент зависит музыкальное и техническое воспитание. Не случайно одна из широко известных среди музыкантов-профессионалов книг М.Фейгина называется: «Индивидуальность ученика и искусства педагога». В современном фортепианном обучении, как и во всем процессе образования, осуществляются инновационные изменения, как никогда остро поставлена задача воспитания самостоятельной творческой личности. Автор обращает внимание на духовное и творческое развитие ученика, развитие профессиональных навыков. В статье даны рекомендации по работе с учениками разного типа темперамента. Заключительная глава связана с формированием профессиональных навыков и посвящена обучению нотной грамоте. В списке литературы, наряду пособиями по фортепиано и методическими работами, приведены труды психологов и ученых по данной теме.

**Ключевые слова:** инновации в обучении, гуманно-личностный подход, психолого-педагогические компетенции, импровизация, методические рекомендации.

*Э. Алмаханова<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Қазанған атындағы Қызылорда музыкалық колледжі  
Қызылорда, Қазақстан*

## **ОҚУ ҮДЕРІСІНІҢ ҚҰРЫЛЫМЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІГІ**

### *Аннотация*

Бұл мақалада автор заманауи инновациялық педагогикалық әдістерді ұсынуға тырысады. Оқытушының мақсаты - жеке өсіру, әрбір студент ретінде бірегей болып табылады және өз психологиялық-педагогикалық жолы газvitiya. Naibolee белсенді инновациялық әрқашан оқытудың бастапқы сатысында жүзеге асырылады отыр. Алғашқы жаттығу музыканттың одан әрі дамуының негізі болып табылады; Бұл іргетасының сапасы музыкалық және техникалық білім деңгейіне байланысты. кездейсоқ музыканттар арасында, сондай-ақ белгілі бір емес, кәсіби кітаптар М. Feugina «өнер жеке шәкірті және мұғалім.» деп аталады Қазіргі заманғы фортепиано оқыту, сондай-ақ білім беру бүкіл процесінде, бір кездері шығармашылық тұлғаның өзін-өзі білім беру міндетін қойды астам инновациялық өзгерістер жасады. Автор оқытушының рухани және шығармашылық дамуына, кәсіби дағдыларын дамытуға назар аударады. Мақалада темпераменттің әртүрлі типтеріндегі оқытушылармен қалай жұмыс істеу керектігі туралы ұсыныстар берілген. соңғы тарау дағдыларын қалыптастыруға байланысты және фортепиано-әдістемелік жұмыстар жөніндегі жәрдемақы бойымен, әдебиеттер музыкалық gramote.V тізімін оқыту арналған, пән бойынша психологтар мен ғалымдардың еңбектері берілген.

**Тірек сөздер:** оқытудағы инновациялар, адамгершілікке жеке көзқарас, психо-кәсіби құзыреттілік, импровизация, әдістемелік ұсыныстар.

*E. Almakhanova<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> *Kazangap Kyzylorda college of music  
Kyzylorda, Kazakhstan*

## THE PECULIARITY OF THE STRUCTURE OF THE EDUCATIONAL PROCESS

### *Abstract*

In this article, the author aims to present modern innovative pedagogical methods. The goal of the teacher is the cultivation of individuality, since each student is unique and has a general psychological and pedagogical development trajectory. Innovations have always been most active at the initial stage of education. Initial training is the foundation for all further development of the musician; on how high the quality of this foundation depends on musical and technical education. It is no accident that one of the well-known among professional musicians of M. Feigin's books is called: "The individuality of the pupil and the art of the teacher". In modern piano teaching, as in the entire education process, innovative changes are being implemented, the task of educating an independent creative personality has never been sharply raised. The author draws attention to the spiritual and creative development of the student's improvement, the training of professional skills. The article gives recommendations on how to work with students of different types of temperament. The final section is related to the formation of professional skills and is dedicated to teaching musical notation. In the list of literature, along with manuals on piano and methodological works, works of psychologists and scientists on this topic are cited.

**Keywords:** innovation in teaching, humane personal approach, psycho-professional competence, improvisation, methodical recommendations.

Общеизвестный тезис о гармоничном развитии личностных и профессиональных качеств учащегося и предложенная им дифференциация этих качеств обладает определенным своеобразием и определяет совершенно новую, отличающуюся от традиционной, структуру учебно-воспитательного процесса.

Так, по-нашему мнению на первом месте в развитии учащегося – духовное развитие, общение с природой, воздействие искусства и литературы, развитие творческих способностей и воспитание личностных качеств. На второе место выводится задача развития внимания, памяти и мышления. В третьей задаче развитие профессиональных навыков.

Как мы видим, формирование профессиональных навыков не ставится приоритетной целью, к чему привыкли многие педагоги. Место этой задачи определяется тем, что она успешно решается только на основе первых двух направлений учебно-воспитательного процесса и целиком зависит от них. Действительно, музыкантом каждый учащийся не станет, но именно духовное развитие делает человека тем кто он является и независимо от будущей профессии способствует становлению интеллигентной личности. Развитие внимания, памяти, мышления можно также назвать надпрофессиональной задачей, существенно влияющей на деятельность индивида. Что касается профессиональных навыков, то их важность отрицается. Духовное развитие – это нравственно-этический, эстетический опыт человека. Для музыканта, стремящегося воздействовать своим искусством на окружающих, необходимо впитывание огромного количества впечатлений, постижение психологических состояний человека, явлений природы и т.д. Важность умения наблюдать и слушать природу, растворяться в ней, эмоционально отзываться на различные ее явления. Например, он предлагает проводить беседы на темы: «Музыка летнего леса», «Путешествие дождевой капельки» и другие. Ребенок учится выражать свои впечатления словами, развивает свое воображение внимание к тому, что происходит вокруг него.

Духовному развитию способствует знакомство со смежными искусствами и литературой. К примеру, рассматривая на уроке репродукции живописи, которые направляют их восприятие, активизируется внимание, проясняется связь между образом и

средствами его воплощения. Сфера литературно-художественных интересов учащегося должна находиться в постоянном поле зрения педагога. Следует сочинять сюжетно-психологические подтексты к исполняемым произведениям, находить параллели в прочитанных сказках. Вольное обращение с литературными источниками не должно смущать педагога. Можно провести еще ряд примеров игровых ситуаций на уроке, например прослушать ряд программных пьес и угадать, какая из них носит определенное название (педагог заранее говорит учащемуся названия пьес) или из нескольких репродукций картин выбрать одну, которая созвучно исполняемой музыке.

Творческое развитие – следующий аспект направления «Духовное развитие». Стимулирование воображения, способности высказывать оригинальные идеи, воспринимать эстетические ценности – очень важно, это оказывает эффективное воздействие на формирование художественной интуиции. Здесь для педагога открываются широкие возможности постановки задач, конструирования диалога, составления заданий, которые работали бы на достижение цели, например:

- *сочинить рассказ на основе прослушанной пьесы;*
- *глядя на рисунок, передать на инструменте настроение, которое он вызывает;*
- *ассоциируя цвета фломастеров с животными, растениями, птицами, явлениями природы сочинить историю о них;*
- *сочинить музыкальные загадки: изобразить звуками ситуации из жизни, портреты людей, животных и т.д.*
- *сочинить подтекстовку к мелодии;*
- *импровизировать на литературно – фольклорном материале.*

И в заключении темы «Духовное развитие» необходимо разобраться в том, что представляет из себя направление: «Воспитание личностных качеств». Здесь важно осознавать, что профессия музыканта требует от человека обладания целым рядом качеств: воли и настойчивости; добросовестности и аккуратности; решительности и способности рисковать; умения мобилизовать свои резервы и способности к самообладанию; уверенности в своих силах; чувства юмора; чуткости в отношении нравственных проблем; соревновательности; склонности к самоанализу; терпимого отношения к критике и противоположным точкам зрения (толерантность); эстетического отношения к людям (способность сопереживать, умение поставить себя на место другого человека, проникнуться его чувствами).

Наиболее распространенной ошибкой в практике музыкальной педагогики является смешение, понятий характера и темперамента. Часто педагог не осознает, что яркости в игре недостает тем ученикам, чей тип темперамента можно назвать меланхолическим. Таких детей трудно «завести». С другой стороны, у детей-сангвиников нет склонности к глубине, вдумчивости. Подход должен быть индивидуальным. Например, если ребенок недостаточно эмоционально переживает музыку, цель педагога сводится к тому, чтобы пробудить ассоциативное мышление, с помощью подтекстовки уяснить смысл интонаций, исполнять произведение с педагогом: одну фразу ученик, другую – педагог (с целью поддержания высокого энергетического тонуса). Для учеников, склонных и эмоциональным «перехлестам» полезно сосредоточиться на форме, тщательном анализе нотного текста, усвоении произведения внутренним слухом и т.д. Таким образом, можно воздействовать на темперамент, тем более, что чистые типы встречаются редко.

В воспитании характера большое значение имеет контакт с родителями ученика, которые лучше знают своего ребенка. Сотрудничество с родителями обеспечит последовательность в требованиях, критериях оценки домашней работы, конкретность в постановке учебных задач. Здесь большое значение приобретает фактор объективной оценки, ее мотивация.

Внимание характеризуется такими гранями, как объем, устойчивость, концентрация, распределение, переключение. Психологи подразделяют внимание на произвольное и

произвольное. При произвольном важным составляющим является воля. Постоянной тренировкой можно все больше менять произвольный характер внимания на произвольный, так как оно необходимо не только музыканту, но и человеку любой другой профессии. Необходимость исполнять программу наизусть требует развитой памяти. Юный музыкант нуждается в памяти оперативной, долгосрочной, зрительной, ассоциативной. Запоминание музыкальной информации немисливо без подключения эмоций. Детский мозг запечатлевает информацию значительно интенсивнее и прочнее благодаря непосредственному эмоциональному переживанию и созданию ситуаций неожиданности, открытий, интриги.

В то же время, музыка – вид интеллектуальной деятельности. Поэтому развитие мышления необходимо как для запоминания, так и осознаной яркой интерпретации. Мышление имеет разновидности – дивергентное (быстрота, гибкость, оригинальность, точность), аналитическое, логическое, продуктивное, пространственное. Все эти виды успешно развиваются в процессе обучения фортепианной игре, если педагог знает возрастные особенности мышления владеет соответствующей методикой.

У Макарова предложено огромное число игровых заданий, упражнений на развитие мышления. Большое значение придает оптимальному темпо-ритму урока, приводя своеобразную терминологию: «режим взрывного темпа-ритма», что обеспечит внимание, будет способствовать активности мысли, поможет снять утомление.

Последним аспектом является развитие профессиональных навыков – слуха, ритма и обучение нотной грамоте. В музыкальной педагогике, нередки случаи, когда ребенок, наделенный яркой музыкальностью, не обладает единственным, но очень важным качеством – пианистической свободой. «Все начинается с посадки», – часто говорят педагоги, все составляющие посадки пианиста за инструментом и обращает внимание на критерии контроля за ней:

- пианист должен занимать 1/3 поверхности стула;
- высота посадки зависит от положения локтя по отношению к клавиатуре (локоть на уровне клавиатуры или чуть выше);
- расстояние от корпуса до клавиатуры должно быть таким, при котором вытянутые руки могут коснуться ладонями передней стенки рояля или пианино;
- ноги, стоящие на подставке, должны на ходиться ближе к педалям;
- стена прямая, плечи опущены и свободны.

Весовая игра начинается позже, так как опережающее введение её может затруднить воспитание цепкости и осязательной чуткости пальцев. Хотя при слабых неустойчивых пальцах *legato* не выйдет, особенно если ученик форсирует звук.

Пластическое ощущение ритма приводит к осознанию и воспроизведению временных долей, различению сильного и слабого времени, пониманию внутренней временной пульсации, способствующей передаче образно-художественной сферы произведения, а также формированию музыкально-художественного ритма, когда реализуется смысл, драматургия сочинения.

Наконец, затронем вопрос о музыкальном слухе. Заключительная глава связанные с формированием профессиональных навыков, посвящено обучению нотной грамоте.

Например, ребенок выучивает простую песенку нотами, а затем он должен «пропрыгать» её на напольной клавиатуре. Такие «двигательные минутки» разряжают напряжение и одновременно укрепляют знания теории, являются элементом развлекательным. На этом завершается рассмотрение методики обучения маленьких пианистов в подготовительном классе.

Самое главное на наш взгляд – это научный подход к обучению начинающих пианистов, опора на достижения психолого-педагогической науки. В этой связи очень интересна глава о принципах 2-х уровневой развития ребенка, о развитии мотивации учения (актуальная проблема), в том числе, в процессе организации дидактических игр, а также о применении метода активного информационного воздействия.

Во всех новых методиках прослеживается настойчивое внимание к вопросу сотрудничества с родителями. Отношение к этому у педагогов на практике бывает неоднозначным. В наше время ребенок зачастую лишен родительского внимания в том объеме, который был бы полностью достаточным, – из-за занятости родителей. Рассчитывать на то, что родители будут постоянно сидеть на уроках не приходится. Связь педагога с родителями часто осуществляется только через дневник. Родительские собрания обычно редки. Бабушки и дедушки вряд ли могут ежедневно сидеть рядом с ребенком дома, когда он занимается, хотя на занятия они их приводят. Говоря о приоритете пальцевой моторики в подготовительном этапе, до контакта с клавиатурой, он в то же время предлагает разлучивание первых пьес осуществить на *non legato*, сначала одним третьим пальцем, затем и другими, то есть способом весовой игры. Педагогу, знакомящемуся с этой методикой, будет сложно определиться с последовательностью действий. На наш взгляд, более последователен другой методист – Москаленко (Новосибирская консерватория), который не только декларирует приоритет развития самостоятельности пальцев, но и объясняет, как это осуществить практически.

По поводу педализации у нас также есть сомнения в правильности подхода. Подобные подставки изобретены у Артоболевской в её пособии «Первая встреча с музыкой». Я думаю, что это создание лишних сложностей и педагогу, и родителям, которым, скорее всего, будет поручено обеспечить изготовление таких подставок, которые демонстрировались на уроке методики. Маленькие дети педализируют без всяких специальных устройств, правда, при этом им приходилось полностью выпрямлять ноги, чтобы дотянуться до педали.

В списке литературы, наряду с фортепианно нами приведены методические работы; труды психологов и ученых-дидактов по данной теме. Методика содержит оригинальные игры-задачи, которые молодой педагог вряд ли сам «сконструирует» из-за недостатка опыта. В этом я вижу особую ценность данного пособия и хотела бы использовать в своей работе с учениками.

#### **Список литературы**

1. *Артоболевская, А.* Первая встреча с музыкой. – СПб, 2009. – 101 с.
2. *Выготский, Л.* Педагогическая психология./ Л. М. Штутина, Л. М. Малова. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 536 с.
3. *Нейгауз, Г.* Об искусстве фортепианной игры – М., 1982.
4. *Макаров, В.* Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе – Харьков: ХГИИ, 1997. — 120 с.

#### **References (transliterated)**

1. *Artobolevskaâ, A.* Pervaâ vstreça s muzykoj. – SpB, 2009. – 101 p.
2. *Vygotskij, L.* Pedagogičeskaâ psihologiâ./ L. M. Štutina, L. M. Malova. – M.: Pedagogika-Press, 1999. – 536 p.
3. *Nejgauz, G.* Ob iskusstve fortepiannoij igry – M., 1982.
4. *Makarov, V.* Metodika obučenîâ igre na fortepiano v podgotovitel'nom otdelenii i načal'noj škole – Har'kov: HGII, 1997. — 120 p.

#### **Сведения об авторе:**

*Алмаханова Э.* – педагог Кызылординского музыкального колледжа имени Казангапа, отделение «Фортепиано и концертмейстерство».

#### **Автор туралы мәлімет:**

*Алмаханова Э.* – Қазанғап атындағы Қызылорда музыкалық колледжінің оқытушысы, «Фортепиано және концертмейстер» бөлімі.

#### **Information about the author:**

*Almakhanova E.* – the teacher of the Kazangap Kyzylorda Musical College, the department “Piano and Concertmaster”.

**ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ**

**СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

**ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS**

МРНТИ 18.41.45

**Г. Туманов<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан*

## **ИМПРОВИЗАЦИОННОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОРМООБРАЗОВАНИИ ВИДЕОИГР**

### **Аннотация**

Статья посвящена одной из новых областей применения композиторских навыков – музыке в видеоиграх. Необходимость понимания построения музыкального сопровождения в видеоиграх обусловлено его интерактивной спецификой, позволяющей направлять музыку в самые различные направления. На сегодняшний день видеоигры изучены не в полном объеме, не говоря уже о музыкальной составляющей. Исходя из этого, автор выбирает предметом исследования музыкальное сопровождение видеоигры «Супербратья Марио» – одной из игр, задавшей общий тон развития видеоигр в 80-е годы XX века. В данной статье автор рассматривает структуру формообразования музыки в видеоиграх. Анализ, приведенный в статье, выявляет одну из особенностей формосложения музыки в играх – импровизационность. Автор приводит музыкальные примеры и дает характеристики к каждому из них. Проанализированная структура формообразования дана в виде таблицы. Выведенная таблица наглядно демонстрирует возможные последовательности музыкального построения в видеоигре. В выводах автор опирается на мысль, что музыкальная конструкция в видеоиграх имеет некоторые схожие черты с такими относительно современными композиторскими техниками как алеаторика.

**Ключевые слова:** видеоигры, музыка для видеоигр, импровизационность

**Г. Туманов<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан*

## **БЕЙНЕОЙЫН МУЗЫКАЛЫҚ ҚАЛЫПТАСУЫНДАҒЫ СУЫРЫП САЛМАЛЫҚ**

### **Аннотация**

Мақала композициялық дағдыларды қолданудың жаңа бағыттарының бірі - бейне ойындардағы музыкаға арналған. Бейне ойындардағы музыкалық сүйемелдеудің құрылысын түсіну қажеттілігі әртүрлі тәсілдермен әуенді жіберуге мүмкіндік беретін интерактивті ерекшеліктерге байланысты. Бүгінгі күні бейнематериалдар музыкалық компонентпен толықтай зерттелмеген. Осы негізінде автор зерттеу Music Video Superbratya Марио өзінің объектісі ретінде қабылдайды – ойындарының бірі, XX ғасырдың 80-шы жылдары бейне ойындар дамуының жалпы үні орнатады. Бұл мақалада автор видео-ойындарда музыка қалыптастыру құрылымын қарастырады. Мақалада келтірілген талдау ойындарда музыка қалыптастыру ерекшеліктерінің бірі - импровизацияны көрсетеді. Автор музыка мысалдарын келтіріп, олардың әрқайсысына сипаттамаларын береді. Талдаудың қалыптасқан құрылымы кесте түрінде берілген. Кесте туынды музыкалық бейне ойындар тізбегінен салу мүмкіндігін көрсетеді. автордың алу, видео ойын музыкалық құрылымы кездейсоқ сияқты салыстырмалы заманауи композициялық әдістерін кейбір ұқсастықтар бар екенін идеясына сүйенеді.

**Тірек сөздер:** бейне ойындар, бейне ойындарға арналған музыкасы, импровизация

**G. Tumanov<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> *Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

## IMPROVIZATION IN MUSICAL COMPOSITION OF VIDEO GAMES

### *Abstract*

The article is devoted to one of the new areas of application of compositional skills – music in video games. The need to understand the construction of musical accompaniment in video games is due to its interactive specifics, which allows to direct music in a variety of ways. To date, video games have not been studied in full, let alone the musical component. Proceeding from this, the author takes for the subject of research the musical accompaniment of the video game Super Mario Bros. – one of the games that set the general tone for the development of video games in the 80s of the 20th century. In this article, the author considers the structure of the music composition in video games. The analysis given in the article reveals one of the features of the formation of music in games – improvisation. The author gives musical examples and gives characteristics to each of them. The analyzed structure of the formation is given in the form of a table. The resulting table clearly demonstrates the possible sequences of musical construction in the video game. In the conclusion, the author relies on the idea that the musical construction in video games has some similarities with such relatively modern compositional techniques as aleatorics.

**Keywords:** video games, music for video games, improvisation

Так сложилось, что музыкальный материал из видеоигр на сегодняшний день не изучен в полной мере. Одной из причин тому является сам формат данной музыки – она крайне редко издается в нотах, чаще же – в аудио формате на CD, что существенно затрудняет более детальный музыковедческий анализ. Однако, отдельно взятые видеоигры, имея достаточно обширную публику, все же находят свое музыкальное воплощение на нотном стане. Такой игрой является уже классика аркадной эпохи видеоигр – **Super Mario Bros<sup>1</sup>** (1985).

**Super Mario Bros.**, пожалуй, первая игра в мире, имеющая непрерывное музыкальное сопровождение от начала до конца, а композитор Коджи Кондо (Koji Kondo) впервые ввел разнообразную фоновую музыку для каждого уровня, которая помогала создать для игроков соответствующее настроение при прохождении.

Музыка точно следует за действиями игрока: медленная и таинственная, когда персонаж игрока спускается в подземелья, радостная и бодрая, как только он выходит на свет. Во вражеском замке музыка звучит диссонантно и напряженно. Она отражает состояние в соответствии с ходом игрового процесса: темп музыки ускоряется, если персонаж не успевает пройти тот или иной отрезок игры, в случае если герой становится сильнее, проигрывается победная мелодия. Музыка для «Super Mario Bros» на несколько лет вперед задавала планку качества для игровой музыки в целом: музыкальные фрагменты в последующих играх для приставки Famicom/NES были весьма похожи и сочинялись в том же стиле, теми же методами композиции.

Суть игры заключается в том, чтобы поуровнево (поэтапно) пройти через некое Грибное королевство, минуя или же уничтожая солдат главного антагониста серии – черепашьего Короля Купы (также известного как Боузер), чтобы спасти захваченную им в плен Принцессу [2].

<sup>1</sup> Или же просто Марио, как принято называть в русскоязычной версии - аркадная видеоигра в жанре платформера или так называемой «Сайд-скроллер» игры, в которой игровой процесс происходит с боковой точки зрения, т.е. на экране управляемые объекты как правило движутся слева направо. Была разработана и выпущена в 1985 году японской компанией Nintendo для платформы Famicom. В свое время была занесена в «Книгу рекордов Гиннеса» как самая продаваемая игра в истории. «После успеха игры её главный герой, Марио, стал символом компании Nintendo и одним из самых известных игровых персонажей в мире» [1].

В игре можно различить одиннадцать музыкальных Эпизодов. Четыре из них играют фоновую роль, т.е. воспроизводятся в циклично-повторяющейся форме на фоне игрового уровня. Два других эпизода появляются только когда выполнено определенное условие игры (например, победа – фанфары). Остальные пять музыкальных эпизодов не имеют циклической формы и иницируются игровыми событиями.

Первый музыкальный Эпизод, собственно – сама главная музыкальная тема игры (Overworld theme), и она является самой длинной и самой разнообразной по части формы и гармонии. Рассматривая музыкальную конструкцию главной темы, то ее можно схематически поделить на А, В, С и D (пример 1). Тема А – основная тема, В и D служат эпизодами, как в форме рондо, С является неустойчивым мостом обратно к А. Поскольку с самого начала главная А начинается сразу после последнего такта С, то в последствие предвкушение последовательности С–А становится только сильнее, но как только в конце музыкального фрагмента после третьего проигрывания D переходит в А, ожидание уничтожается. Эта последовательность создает разнообразие, которое необходимо для того, чтобы этот цикл не казался слишком повторяющимся и однообразным.

Композитор часто использует аккорды пониженной шестой и седьмой ступеней (b VI, b VII), заимствованные аккорды, обычно используемые в западной популярной музыке. Эти аккорды используются как каденциальное движение в теме В, добавляя яркости и чувство модальной двусмысленности. Заимствуя эти аккорды, композитор заменяет диатонически второстепенные аккорды, способствуя игривости мелодии.

### Пример 1. Главная музыкальная тема (Overworld theme)

The image shows a musical score for the 'Overworld theme' in 4/4 time. It is divided into five systems of music. The first system is labeled 'Intro (C)' and contains measures 1 through 3. The second system is labeled 'A' and contains measures 4 through 7. The third system is labeled 'C' and contains measures 8 through 11. The fourth system is labeled 'A' and contains measures 12 through 13. The fifth system is labeled 'D' and contains measures 14 through 17. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Второй «фоновый» Эпизод — это «Подземная тема» (Underworld theme) – имеет хроматическую фактуру, привнося этим самым в игру мрачность и мистику подземного мира. Тоническая неопределённость и диссонантность подчеркнута тритоновыми движениями (пример 2).

Третий фоновый Эпизод – «Подводная тема» (Waterworld theme) (пример 3), в значительной степени ничем не примечателен. Это вальс в до мажоре, гармонические последовательности в котором чередуются тоникой и доминантой, с некоторыми движениями в соседние гармонии.

**Пример 2. «Подземная тема» (Underworld theme)****Пример 3. «Подводная тема» (Waterworld theme)**

Четвертый и последний «фондовый» Эпизод – Castle theme («Замок») примечателен тем, что в нем отсутствуют определенные тонические устои. Однако некоторые признаки тональности в нем все же присутствуют. Верхние голоса состоят из минорных трезвучий (соль минор, фа-диез минор, си-бемоль минор), украшенные быстрыми соседними тонами. Сильный диссонанс и противоречие создает конфликт этих трезвучий с партией басового голоса. Это создает напряжение и беспокойство, отражая проблемы, с которыми сталкивается игрок на локации замка (пример 4):

**Пример 4. «Замок» (Castle theme)**

Эти четыре музыкальных Эпизода составляют ядро музыкальной основы игры и по типологии их можно отнести музыке геймплея, но существует множество событий, вызванных игроком, которые необходимо учитывать. Можно выделить два музыкальных «отклика» на действия игрока. Первый – «Область очищена» (Area Clear). Второй (пример 5) – «Уровень очищен» (Clear Level), он воспроизводится каждый раз, когда вы завершаете один из уровней игры. Восходящие триоли подчеркивают последовательность аккордов, используемых в главной (Overworld) теме игры. Услышав данный фрагмент игра как бы сигнализирует игроку, что приключения на этом уровне подошли к концу.

Следующие три музыкальных эпизода означают конец игры, смерть игрока, либо предупреждают о более внимательном прохождении. В последнем случае игроку дается напоминание о том, что на прохождение данного уровня осталось 100 секунд. Это короткие фанфары, состоящие из восходящих септаккордов, завершающихся на пятой ступени до

мажора. После проигрывания этот фрагмент перетекает в фоновый, тот фрагмент на уровне которого находится игрок (т.е. в один из 4 главных), однако проигрывается он уже в два раза быстрее, тем самым подгоняя игрока к более быстрому прохождению (пример 6).

### Пример 5. «Уровень очищен» (Level Clear)



### Пример 6. Эпизод «100 секунд»



Когда игрок умирает, звучит тема «Смерти» (пример 7). Это самая последний такт главной темы «Overworld». Эта абсолютно аутентичная главной теме каденция означает конец жизни игрока, однако используемый тембр все же отличается.

### Пример 7. Тема «Смерти»



Когда игрок теряет все жизни, воспроизводится эпизод «Конец игры» (Game Over), который начинается точно так же, как фраза А главной темы «Overworld», хотя и медленнее (пример 8). Гармонически этот фрагмент выстроен так же, до перехода в субдоминанту, но затем композитор использует тритонную замену доминанте, где ее функцию выполняет минорный аккорд на второй-пониженной.

### Пример 8. «Конец игры»



Отмечая определенные успешные действия игрока, воспроизводятся два оставшихся музыкальных эпизода. Один из них – тема «Невидимости», когда игрок переходит в режим невидимости, представляет собой Loop-фразу из повторяющихся поочередно ре-минорного и до-мажорного септаккордов (пример 9). Эти гармонические последовательности имеют

корни из джаза, при этом так же аккомпанированы ритмом в приподнятом духе, дабы передать игроку настроение непобедимости режима силы невидимости.

### Пример 9. Тема «Невидимости»



При победе над финальным боссом звучит последний музыкальный эпизод «Победы» (пример 10). Представляет собой простую диатоническую последовательность, где можно услышать классические ходы венских классиков. Эта тема согласуется с настроением игрока, давая ему ощущения полной победы, достигнув основной цели игры – спасения принцессы.

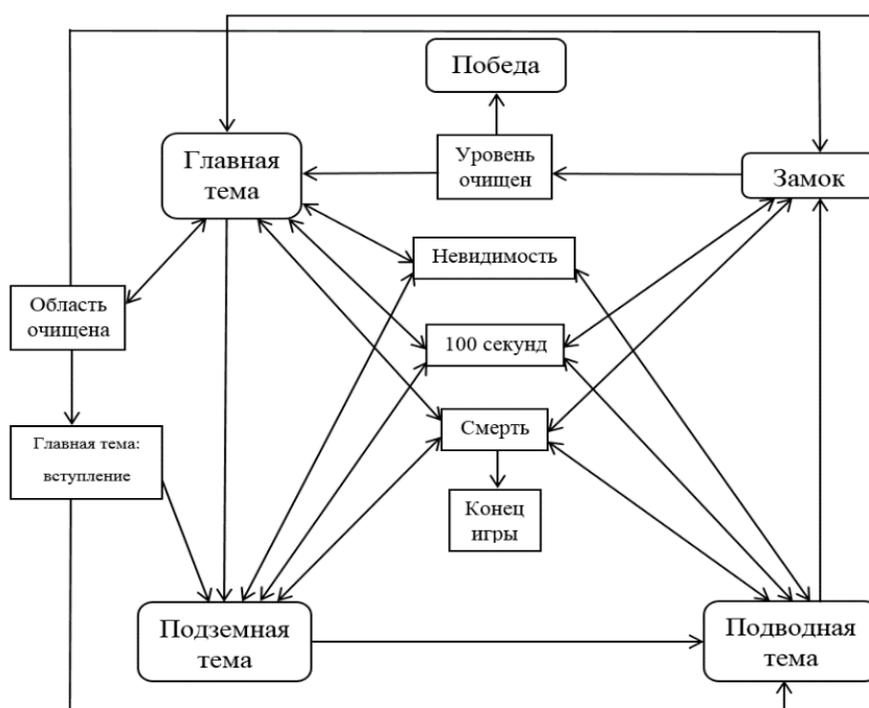
### Пример 10. Тема «Победы»



Очередностей, с которой каждый музыкальный эпизод может следовать за другим, может быть очень много и каждый раз это будет абсолютно новое исполнение.

Композиторы, пишущие музыку для видеоигр, понимают, что их музыка в игре будет управляться программными скриптами и тесно взаимодействуют с программным обеспечением. Композитор, написавший музыку к данной игре, имел ряд технических ограничений в силу того, что игра создавалась в далеком 1985 году, однако каноны, по которым создавался этот саундтрек сохранились и по сей день.

Если подводить итог, чтобы наглядно увидеть взаимоотношения всех приведенных эпизодов, мы приводим таблицу:



Глядя на все музыкальные компоненты в целом, невольно на память приходит понятие алеаторики [3] с ее модульным формосложением. Ведь основной принцип, на который опирается композитор при написании алеаторической музыки – это импровизационность или случайная последовательность фрагментов при исполнении произведения. Функцию исполнителя здесь выполняет игрок – человек, каждая пройденная игра по-своему уникальна, что значит вариантов воспроизведения музыки может быть бесчисленное множество.

В то же время, есть и различие принципов алеаторики и организации модулей в видеоигре. Если в последней композитор добивается того, чтобы связь между модулями была объединена или, как говорят в профессиональной лексике программистов «зациклена», то в алеаторике больше ценится спонтанность, случайность соединений блоков, в некоторых случаях и подразумевает отсутствие четкой причинно-следственной связи между элементами и направленности развития мысли.

Несмотря на всю свою аркадность и линейность повествования мы можем наблюдать многовариантность, с долей импровизационности в музыкальном сопровождении видеоигры. В то же время, следует учитывать тот факт, что музыке Super Mario Bros. уже порядка 33 лет, и прогресс не стоит на месте. В некоторых других играх, уже гораздо более современных и технологичных «мобильность» звукового пространства игры дарует игроку чувство авторства, что дает свою уникальную интерпретацию прохождения игры и придает этому прохождению свой неповторимый звуковой облик. И здесь мы видим невероятно обширное поле для исследований в областях композиции и музыкознания.

#### **Список литературы**

1. Super\_Mario\_Bros [Электронный ресурс] – Режим доступа URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Super\\_Mario\\_Bros](https://ru.wikipedia.org/wiki/Super_Mario_Bros). (Дата обращения – 02.03.18)
2. Super\_Mario\_Bros [Электронный ресурс] – Режим доступа URL: // [http://ru.mario.wikia.com/wiki/Super\\_Mario\\_Bros](http://ru.mario.wikia.com/wiki/Super_Mario_Bros) (Дата обращения – 02.03.18)
3. Переверзева, М. Алеаторика как принцип композиции: дис. ... док. иск.: 17.00.02 – М., 2015. – 570 с.

#### **References (transliterated)**

1. Super\_Mario\_Bros [Elektronnyj resurs] – Režim dostupa URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Super\\_Mario\\_Bros](https://ru.wikipedia.org/wiki/Super_Mario_Bros). (Data obrašeniâ – 02.03.18)
2. Super\_Mario\_Bros [Elektronnyj resurs] – Režim dostupa URL: // [http://ru.mario.wikia.com/wiki/Super\\_Mario\\_Bros](http://ru.mario.wikia.com/wiki/Super_Mario_Bros) (Data obrašeniâ – 02.03.18)
3. *Pereverzeva, M.* Aleatorika kak princip kompozicii: dis. ... dok. isk.: 17.00.02 – М., 2015. – 570 s.

#### **Сведения об авторе:**

**Туманов Газиз** – магистрант второго года обучения по специальности «Композиция» КНК им. Курмангазы. Научный руководитель – Бахтияр Туткабаевич Аманжол, PhD, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Туманов Газиз** – «Композиция» мамандығы бойынша екінші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Бахтияр Тұткабайұлы Аманжол, PhD, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану мен композиция кафедрасының профессоры.

#### **Information about the author:**

**Туманов Газиз** – graduate of 2<sup>nd</sup> course at Composition department. Advisor – Bakhtiyar Amanzhol professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

**М. Илес<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ИЗ ПРАКТИКИ ХОРОВИКА-ДИРИЖЕРА****Аннотация**

В данной работе на примере двух разных по характеру произведений показано воздействие творческого воображения на исполнительскую деятельность профессионального хора. Этот выбор обусловлен как объективными, так и субъективными факторами: в числе первых – очевидное (присущее многим) непонимание возможности и необходимости использования ресурсов творческого воображения во время разучивания и непосредственного исполнения хоровых партитур на тех или иных мероприятиях, концертах и экзаменах в целях достижения наилучшего целостного восприятия и трактовки того или иного произведения. В ряду вторых – желание обогатить осмысленную работу хоровика-дирижера, общее понимание целостности произведения через донесение (передачу) хору словами возникших в его творческом сознании художественных образов.

Отправной точкой для предпринятого анализа явился личный опыт участия (в качестве исполнителя и руководителя хорового коллектива) в процессе разучивания и исполнения «*Crucifixus*» – восьми-голосного произведения для хора *a cappella*, созданного итальянским композитором Антонио Лотти и одного из пяти хоров Георгия Свиридова цикла «Повстречался сын с отцом».

Кроме того, проанализирован ряд конкретных фрагментов, в звучании которых дирижер-хоровик может раскрыть хору свое «видение» – картины, возникающие в его воображении, для большего эмоционального погружения в произведение, авторский замысел и нотный текст.

**Ключевые слова:** творческое воображение, хоровик-дирижер, анализ хорового произведения.

**М.Илес<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory.  
Almaty, Kazakhstan***FROM THE PRACTICE OF A CHORAL CONDUCTOR****Abstract**

In this work by the example of two different in character works has shown the influence of creative imagination on the performing activities of a professional choir. This choice is based on both objective and subjective factors. Among the first is the obvious lack of understanding of the possibility and necessity to use the resources of creative imagination while learning and directly performing choral scores at various events, concerts and examinations in order to achieve the best overall perception and interpretation of a work. Among the second is the desire to enrich meaningful work of the choral-conductor, the general understanding of the integrity of the work through the report (transfer) of the choir to the words of artistic images that appeared in creative consciousness.

«*Crucifixus*» – an eight-voice piece for the choir *a cappella* created by the Italian composer Antonio Lotti and one of Georgy Sviridov's five choirs “There was a son and a father” is the starting point for the analysis of the personal experience of participating in the process of learning and performing. Furthermore, a number of specific fragments are analyzed, which the choral conductor can reveal his “vision” to the choir – pictures that arise in his imagination, can be recommended for a greater emotional immersion in the work, author's design and musical notation.

**Keywords:** creative imagination, choral conductor, analyses of choral piece.

*М. Ілес<sup>1</sup>*

<sup>11</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан*

## ХОР ДИРИЖЕРДІҢ ТӘЖІРИБЕСІНЕН

### *Түйін*

Берілген мақалада өнер (қиялдауының) орындаушылық кәсіби хорға әсері екі түрлі мінезде жазылған шығармалардың мысалында көрсетілген. Бұл таңдау объективті, сонымен қатар субъективті факторларға байланысты. Біріншісіне тоқтала кететін болсақ – жұмыстарды жақсы түсінуге және түсіндіруге қол жеткізу үшін белгілі бір іс-шаралар, концерттер мен емтихандарда хор ұпайларын үйрену және тікелей орындау кезінде шығармашылық қиял ресурстарын пайдалану мүмкіндігін және қажеттігін түсінбеудің анық (көптеген тән). Ал екіншісі – хор-дирижердің мазмұнды жұмысын жетілдіру, хордың шығармашылық санада пайда болған көркем суреттердің сөздеріне аудару (трансфер) арқылы жұмыстың тұтастығын жалпы түсіну.

Талдаудың бастапқы нүктесі итальяндық композитор Антонио Лотти құрған, а капелланың хорына арналған, сегіз дауысты «*Crucifixus*» мен Георгий Свиридовтың бес хорының біреуі «Бір ұл мен әке болды.» оқу және орындау процесіне қатысудың жеке тәжірибесі болды.

Бұдан басқа, хор дирижері оның «көзқарасын» өз шығармашылығында туындайтын хорға – суреттер шығармашылыққа, авторлық дизайнға және музыкалық белгілерге үлкен эмоционалдық сіңіру үшін бірнеше ерекше фрагменттер талданды.

**Тірек сөздер:** шығармашылық қиял, хор-дирижер, хор жұмыстарын талдау.

«Картинки», которые воссоздает музыкант-исполнитель, не ограничиваются лишь воспринятым и понятым им текстом произведения [1]. В музыкальных образах может предстать и то, что непосредственно не связано с нотным материалом, и то, чего не существовало на самом деле. «Это означает только то, что не всякий процесс, протекающий в образах, может быть понят, как процесс воспроизведения, потому что люди не только познают и созерцают мир, они его изменяют и преобразуют. Но для того, чтобы преобразовывать действительность на практике, нужно уметь делать это и мысленно. Именно этой потребности и удовлетворяет воображение. Воображение — это важнейшая сторона нашей жизни. С помощью воображения у нас формируется образ никогда не существовавшего или не существующего в данный момент объекта, ситуации, или условий» [2].

Известно, что воображение тесно связано с эмоциями. Активная работа фантазии вызывает богатую эмоциональную картину состояния человека. В прошлом веке французский психолог Т. Рибо выяснил, что все формы творческого воображения включают в себе сильные эмоциональные моменты. То есть, для музыканта-исполнителя важно прочувствовать произведение, эмоционально погрузиться в него, осознав «картинки», которые возникли или «ожили» с помощью работы творческого воображения. Л. С. Выготский вывел «закон общего эмоционального знака», суть которого выразил словами: «всякое чувство, всякая эмоция стремятся воплотиться в образы, соответствующие этому чувству». Эмоция как бы собирает впечатления, мысли и образы, созвучные настроению произведения. Таким образом, богатая эмоциональная жизнь стимулирует развитие воображения [3].

Каждый хоровик-дирижер, как правило, отрешается от эмоциональных всплесков во время разучивания хорового произведения, надеясь, что с обычной дирижерской техникой ему удастся «выстроить» художественное целое произведения. Но только «руками» в нашем деле не обойтись. Хор должен чувствовать энергетику, исходящую от дирижера, ощущать глубину его эмоционального погружения в музыку, проявляющуюся не только в мимике, но и в телодвижениях.

Раскрывая и объясняя смысл исполняемого произведения хору, дирижер, в том числе уже обладающий техническим мастерством, с помощью которого он находит нужный темп, ритм и агогику, обязан объяснить, в опоре на свое воображение, какую именно картину нужно представить для того, чтобы те или иные фрагменты произведения звучали именно так, как бы он хотел.

Рассмотрим этот процесс на примере двух разных произведений: *Lotti – «Crucifixus»* и Г.В.Свиридова – «Повстречался сын с отцом».

Несмотря на то, что Антонио Лотти создавал разнообразные сочинения, начиная от месс заканчивая кантатами и операми, именно хоровые произведения сделали его имя знаменитым. «*Crucifixus*» А.Лотти является прекрасным примером полифонического произведения, написанного для хора. В нем 8 голосов, каждый из которых ведет тему, как в фуге. Нотный текст содержит 1 знак при ключе, много случайных знаков, дан в размере 4/4, в темпе адажио.

«*Crucifixus*», на наш взгляд, может быть разделен на 3 части, где первый раздел состоит из 11 тактов, второй – из 6 тактов и третий из 24 тактов. С каждой новой вступающей партией Лотти создает полутонное «столкновение», которое звучит как загадочно, так и красиво, что отражает печальный тон о распятии Христа.

Большое внимание привлекает гармоническая схема каждой из партии, где присутствуют случайные знаки и образуют новую тональность. Так, в басу на вторую долю удара приходится ми бемоль, в баритонах ля бемоль которых нет при ключе, что создает иную тональность, а именно – до минор. Для большего эмоционального погружения в произведение целесообразно представить следующую картину:

Вы стоите в храме, с вами еще 7 человек. Тишина и полутьма, только несколько свеч горят на столе. Басы запевают «*Cru-ci-fi*» (ми-до-соль), затем подхватывают Баритоны. Важно не терять цепочку развития каждого голоса...

В 8 такте во время вступления первого сопрано звучит mf, f в 9 такте и dim. в 10 и 11 тактах, заканчивая 1 эпизод.

Во второй части мы слышим переключку нескольких голосов одновременно, что наталкивает на мысль о «разговоре», который дойдя до пика своего звучания, образует естественное форте, как бы констатируя факт трагичной гибели Христа. Важно знать, что форте понималось у каждого композитора в разную эпоху по-разному. Так, у Бетховена – это величественно, Моцарта – изящно, Лотти – естественно и непринужденно.

Что касается самого звучания хора в целом, то и здесь в работе может быть использовано творческое воображение. А именно, вне связи с текстом, можно предложить исполнителям представить вязкое, черное вещество, дабы добиться мягкости и развития, избегая «стоячего» звука в каждой партии. Мягкие руки, первая доля идет снизу-вверх, давая возможность «тянуть» слог «*fi*» каждой вступающей партии. Произведение заканчивается обширным третьим эпизодом, состоящим из 24 тактов со словами «*Sub Pontio pilato passus et se pultus est*», что переводится «Он был распят и для нас, при Понтии Пилате он пострадал и был похоронен».

Второе произведение – «Повстречался сын с отцом», из цикла «5 хоров на стихи русских поэтов» написан Г. В. Свиридовым. Помимо него, цикл включает в себя хоры «Об утраченной юности» (на сл. Н. Гоголя), «Вечером синим» (на сл. С. Есенина), «Как песня родилась» (на сл. С. Орлова), «Табун» (на сл. С. Есенина). «Повстречался сын с отцом» повествует об одном из эпизодов гражданской войны, где напряженная встреча на поле боя отца и сына, приводит к гибели младшего от руки старшего, – и все это на фоне природы.

Хор состоит из пяти эпизодов, в каждом из которых дан новый музыкальный образ. В первом разделе эпизод фа мажор включает в себя 9 тактов, запевают мужские голоса, что напоминает песни донских казаков. Конкретная мелодия, временами расходится, создает торжественный характер.

Предложения, характеризующиеся общностью гармонии, образуют период повторного строения, во втором предложении происходит смена ритма и удлинения длительностей, что позволяет не спеша сменить характер. Дирижерский жест должен быть точным и четким. Важен сильный ауттакт, чтобы настроить хор на соответствующую манеру и характер.

Второй эпизод исполняется женским хором «У тропиночки бросовой», очень сильно отличается по характеру с предыдущим эпизодом. Здесь идет рассказ, не предвещающий ничего зловещего и страшного. Описание природы – капли дождика, куст подножника, ветки вересковые....

Эпический и резкий контраст появляется в третьем эпизоде, где запекает весь хор «Ветер шел походкой шаткой, по обеим сторонам». Здесь есть первая остановка *rit* на слова «Сын привстал на стременах», отображается картина надвигающейся смерти сына от рук отца. «Распустила хвост павлиний, цвет долины ровная. Покатилась по долине, голова сыновняя» – это кульминация всего произведения. Чтобы сделать ее еще более яркой, Г. Свиридов как-бы «растягивает» аккорды, увеличивая, второе предложение, делая его неквадратным.

В последних два такта произведения, нами при работе с хором была представлена картина звука от удара меча об голову сына, своеобразное отражение которого («звон») звучит в партии сопрано на ноте ля.

В пятом эпизоде «По цветам, по медуницам» на аккорде хора звучит размеренное соло альтов на хоровом на унисоне остальных голосов (четвертый эпизод). Отсутствие драматизма показывает, что все закончилось. Поэтому важно обрисовать и это – своеобразный подтекст смысла данной части. «Прямо к солнцу красному. Мимо колоса с пшеницей, мимо леса частого» – катится голова, «видя» всю эту картину (известно, что последние 10 секунд жизни головы человек осознает, что с ним происходит на данный момент). Последняя фраза проходит в унисон у басовой партии, постепенно затихая и отдаляясь.

Важно и необходимо найти или создать словами определенный художественный образ, чтобы пробудить силу воображения у хора, нарисовать жесткую и кровавую картину происходящего.

На первый взгляд, может показаться излишним акцент на воображаемых при (или перед) исполнением зримых картин, но исходя из практики, собственного опыта исполнения, работы с хоровым коллективом и публичного исполнения, можно, наоборот, подчеркнуть их действенность, эффективность, что и «побуждает» к активизации специального внимания к резервам творческого воображения.

#### **Список литературы:**

1. **Брушлинский, А.В.** Воображение и творчество [Текст] / А.В. Брушлинский / Научное творчество. – М: Наука, 1969. – 274 с.;
2. **Игнатъев, Е.И.** Воображение и его развитие в творческой деятельности человека [Текст] / Е. И. Игнатъев, д-р пед. наук. – Москва: Знание, 1968. – 32 с.;
3. **Левандо, П.П.** Анализ хоровой партитуры [Текст] : Метод. пособие для студентов дирижерско-хорового отделения / М-во культуры РСФСР. Ленингр. гос. Ин-т культуры им. Н. К. Крупской. Кафедра хороведения. – Ленинград: [б. и.], 1971. – 102 с.
4. Воображение: понятие и значение в жизни человека [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.it-med.ru/library/v/voobrajenie.htm> (Дата обращения – 23.03.18)
5. Воображение и эмоции – Воображение и креативная функция мышления [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.psychologyland.ru/fims-660-1.html> (Дата обращения – 23.03.18)

#### **References (transliterated)**

1. **Brušlinskij, A.B.** Voobraženie i tvorčestvo [Tekst] / A.B. Brušlinskij / Naučnoe tvorčestvo. – M: Nauka, 1969. – 274 s.;

2. **Ignat'ev, E.I.** Voobraženie i ego razvitie v tvorčeskoj deâtel'nosti čeloveka [Tekst] / E. I. Ignat'ev, d-r ped. nauk. – Moskva: Znanie, 1968. – 32 s.;
3. **Levando, P.P** Analiz horovoj partitury [Tekst] : Metod. posobie dlâ studentov dirižersko-horovogo otd-niâ / M-vo kul'tury RSFSR. Leningr. gos. In-t kul'tury im. N. K. Krupskoj. Kafedra horovedeniâ. – Leningrad: [b. i.], 1971. – 102 s.
4. Voobraženie: ponâtie i značenie v žizni čeloveka [Èlektronnyj resurs]. – URL: <http://www.it-med.ru/library/v/voobrajenie.htm> (Data obrašeniâ – 23.03.18)
5. Voobraženie i èmocii – Voobraženie i kreativnaâ funkciâ myšleniâ [Èlektronnyj resurs]. – URL: <http://www.psychologyland.ru/fims-660-1.html> (Data obrašeniâ – 23.03.18)

**Сведения об авторе:**

**Илес Меруерт** – магистрант второго года обучения. Научный руководитель – Аклима Каирденовна Омарова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции.

**Автор туралы мәлімет:**

**Илес Меруерт** – екінші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Омарова Аклима Қайыркенқызы, өнертану кандидаты, Музыкалогия және композиция бөлімінің профессоры.

**Information about the author:**

**Meruert Iles** – second course's graduate. Adviser – A. Omarova, Candidate of Art History, Professor of the Department of Musicology and Composition.

МРНТИ 18.41.01

**Н. З. Умбетов<sup>1</sup>, Ж. Ш. Хамитжанова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан

## ДӘСТҮР ӨНЕР ТРУПАСЫ

### Анотация

Мақалада жас ұрпақты тәрбиелеу мәселесі талқыланды. Өздеріңіз білетіндей, қазіргі заманда көптеген балалар компьютер сияқты гаджеттермен уақыт өткізеді. Бұл мақалада сондай-ақ ата-ана мен бала арасында қатынас орнататын ойындар жайлы айтылады. Авторлар баланы ерте жастан дамытатын ойындарға баулығанды жөн санайды. Заманауи техниканың қарапайым ойыншықтардың қасында мың есе артық екенін басып айтады. Қозғалыс ойындарын ұсынған мақала авторлары бұл ойындардың балалар мен жастардың физикалық ғана емес, рухани дамына оң әсерін беретініне сенімді. .

Бұл мақалада ұлттық музыкалық instrumenty және киім пайдаланып дәстүрлі ойындарының негізінде анимация труппасы. баптың мақсаты жастардың пайыздық және znananiya тарихы мен Қазақстанның дәстүрлерін дамыту болып табылады. Мемлекет басшысының Жарлығымен сәйкес мемлекеттік бағдарламасы «Рухани жаңғыру» жастар арасында патриотизмді нығайтуына бағытталған жобасы мақалалар сипаттамасы.

**Тірек сөздер:** дәстүрлі ашық ойындар, анимациялық труппа

**Н.З. Умбетов<sup>1</sup>, Ж. Ш. Хамитжанова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан

## ТРАДИЦИОННАЯ ТРУППА

### Аннотация

Статья посвящена актуальной в настоящее время, проблеме воспитания молодого поколения. Как известно, большинство современных детей проводят большое количество времени за такими устройствами как компьютеры. В данной статье также затронуты проблемы связи родителей с детьми, совместное времяпрепровождение, которое достигается совместными играми. Авторы считают нужным с раннего возраста приобщать детей к традиционным прикладным видам развития детей, вместо использования достижений современной техники таких, что также положительно сказывается на здоровье подрастающего поколения. Авторами в данной статье предлагается развитие традиционных подвижных игр для детей и молодежи, что развивает не только физические данные, но и прививает духовные ценности

В данной статье предложены анимационные труппы основанные на традиционных играх, используя национальные музыкальные инструмента и одежды. Цель статьи заключается в развитии интереса молодежи к истории и традиции Казахстана. Описанный в статье проект предназначен для воспитания патриотизма у молодежи в рамках государственной программы «Рухани жаңғыру» в соответствии с указом Президента.

**Ключевые слова:** традиционные подвижные игры, анимационная труппа

**N. Umbetov<sup>1</sup>, Zh. Khamitzhanova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan

## TRADITIONAL TROUPE

### Abstract

The article is devoted to the current problem of educating the younger generation. As you know, most modern children spend a lot of time behind such gadgets as computers. This article also touches on

the problems of parents' connection with children, joint time, which is achieved through joint games. Authors consider it necessary to introduce children from the early age to traditional applied developmental types of children, instead of using the achievements of modern technology such that also positively affects the health of the younger generation. The authors in this article suggest the development of traditional mobile games for children and young people, which develops not only physical data, but also inculcates spiritual values.

This article suggests animation troupes based on traditional games, using national musical instruments and clothes. The purpose of the article is to develop the youth's interest and knowledge of the history and traditions of Kazakhstan. The project described in the article is intended for the upbringing of patriotism among young people within the framework of the state program "Ruhani zhangyru" in accordance with the decree of the President.

**Keywords:** traditional active games, animated troupe

«Дәстүр өнер труппасы» Ұлттық ойындар дәріптеу мақсатында жасалып отырған (дуние) Бүлдіршіндерге Ұлттық ойынды, Ұлттық аспабымызды, Қазақи нақышта жасалған киімдерімізді дәріптеп, көрсету мақсатында жасалып отырған дүниені жалғастырып руханиятты дамытып мынау Ата бабамыздан құндылық болып, қалып қойған Аманатқа қиянат жасамайық деп осы Жоба арқылы Елбасымыздың берілген жарлығына сәйкес «Рухани жаңғыру» аясында жасалуға келетін дүние [1].

Мынау ел болам десең бесігіңді түзе сол себепті Елім деп еңіреген, ұлтым деп ұлыған, Жұртым жылаған, көшпелі бабаларымыздың көшпейтін ұрпағы екеніміз рас жауқазын жастар.

Бұл труппа сонау байырғы ғасырдан ғасырға ат тұяғымен, жан азабымен, жалғасып кележатқан Ұлттық ойынымызды жалғастыру ретінде ашылып отырған труппа.

Жұмыс барысын айтар болсам.

Бұл труппа анимациялық мультимедия кейіпкерлерімен, сол баяғы спанч боб, миньены, черепаха нинзяға дым қатысы болмағаны мен, бірақ анимациялық белгілі бір кейіпкерлермен жасалады.

Мысалға Ығай мен Сығайдың күресін аударыспақ ойын ойнатып Ұлттық құндылық болған ойынымызды көрсетуімізге болады, және сол ойындарға Қазақи нақыштағы киімдерімізді кигізіп алшысынан түскен Асықтарымызды әріптеп ойнатып жіберуімізге болады, біздің көптеген асылдың сынығындай болған ойындарымыз өте өте көп.

Қазіргі заманда ұлттық ойын тұрмақ Ата Ана мен байланыс азайып баражатыр «Ананың көңілі далада, баланың көңілі телефонда» тұрған уақыт. Ай Нұрғиса бұл жерге Ананың не қатысы бар өзіміздің ұлттық ойынымызды айтсай деп түсінік қалыптасса ойдан арылыңыздар, үйткені біздің ұлттық құндылығымыз, ойындарымыз, аспаптарымыз, қазақи салт дәстүріміз т.б дүниелерді тек Ата Ана тәрбиесі арқылы алатынымызды ұмытпағанымыз дұрыс, көп жазып көпіре бергенше бұл жобамыздың өткізу жері және қандай топқа арналған екенін айтар болсам. Олар балабақша, мектептер, лагерлер, және де сауда үй орталықтағы балалар ойнайтын орындар.

Негізі қарап отырсаңыздар бұл мен айтып отырған дүниелерге көп затта қажет етпейді, мысалға айтар болсам Асықтар, арқан, мата, күресшілер формасы, тоғыз құмалақ қуырмақтар, қашанда құрылып дүниеге асып жатқан дүниелер. Аспаннан не болмаса айдан құрылып отырған дүниелер емес. Бұған жұмсалатын шығындарды есептеп айтар болсам максимум 200 000 тг кетеді.

Бұл жобамыздың міндеттері жайлы айтар болсам. Бүлдіршіндерге ұлттық ойын түрлерін қалыптастыру және Ата аналарын үйрету бүлдіршіндеріне қызықтыру. Жобаның құндылығына келер болсам Қазағымның ұмтылған ұлттық ойынын ұмыттырмау, ұлт мерейін үстем етер тәрбиелі Аманатқа қиянатқа жасамайтын болашақ өсіру. Мынаны балаларға арналған ойындарымыз көп деп жатырмынғой, сақина тастау, кім шертті, белбеу тастау, шалша, қызыл ту, ұшты ұшты, дәл бас, арқан тартыс, жасырынбақ, бес тас

бөрік жасыру, тоғыз құмалақ, асық т.б сол сияқты бізге сақталған ойындарымыз бар. Естеріңізде болсын «Біздің бірлік мықты болса, белімізді ешкім сындыра алмайды». Ойындарымыздың ішінен кеңінен тараған біздің асық ату, тоғыз құмалақ ойындары белгілі, ал асыққа келер болсам, асықтың пайдасын айтар болса. Асық ойыны, баланың күн ұзақ қимылына тигізер жері мол мысалға;

Ойын барысында: Көздеп тигізу, сақа иіру, жүгіру, иілу.

- 1)Мергендікке тәрбиелеу
- 2)Икемділікке
- 3)Қимылға
- 4)Денсаулыққа тигізер пайдасы көп.

Баланың он екі мүшесі, бұлшық еттері толық қозғалысқа түседі, асықтың атып ойнайтын түрі үнемі қимыл қозғалыста қажет ететіндіктен, денені қыздырып бойдағы қан айналымын жақсартады. Асық ойыны түгелдей қозғалыс байқағандарыңыздай.

Асықтарыңыз әрқашан алшысынан түссін және бұл жерде труппаның басты мақсаты ұлттық тәрбиеде қоғамға тигізер пайдасы болса екен деген мақсатта жасалып отыр, біздің ойын қатарына көлеңкелі театрда кіреді, ол қалай десеңіздер кішігірім қорапты кесіп бетіне көлеңке түсетіндей перде болса, қолдан бейнелер жасап мысалы, атты, ата мен апаны, қызды, жігітті деген секілді қораптан кеіпкерлер жасап Ана мен баланы байланыстыру үшін ұлттық ойындарды сол кіші театр мен көлеңкелер арқылы көрсетуге болады. Тағыда аударыспақ ойынын алып қосатын болсам.

Бұл аударыспақ ойыны ол біздің Қажымұқаннан бастап сонау түпкі бабамыздан бері кележатқан ойынымызды Ығай мен Сығай күресі арқылы дәріштеуге болады.

Сен қазақсың себебі әкең қазақ ақ сүт берген, ақ жаулықты анаң Қазақ, Ата дәстүр салтымен ағып жатқан денеңіздегі қасиеті қаның қазақ. Сен қазақсың себебі тілің Қазақ ізінде еріп жүрген інің қаза, бір қараған алыстан танитұрған Ақ дидар әп әдемі көзің қазақ.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. **Назарбаев, Н.** Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. [эл. ресурс] URL: [http://www.akorda.kz/kz/events/akorda\\_news/press\\_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy](http://www.akorda.kz/kz/events/akorda_news/press_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy).

#### **References (transliterated)**

1. **Nazarbaev, N.** Bolaşaqqa bağdar: ruhani žaңgyru. [èl. resurs] URL: [http://www.akorda.kz/kz/events/akorda\\_news/press\\_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy](http://www.akorda.kz/kz/events/akorda_news/press_conferences/memleket-basshysynyn-bolashakka-bagdar-ruhani-zhangyru-atty-makalasy).

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Умбетов Н.З.** – Құрманғазы атындағы ҚҰК арт-менеджмент мамандығының 1 курс студенті  
**Хамитжанова Ж.Ш.** – Құрманғазы атындағы ҚҰК арт-менеджмент кафедрасының аға оқытушы.

#### **Сведения об авторе:**

**Умбетов Н.З.** – Студент 1 курса специальности «Арт-менеджмент» КНК им.Курмангазы  
**Хамитжанова Ж.Ш.** – Старший преподаватель кафедры «Арт-менеджмент» КНК им.Курмангазы

#### **Information about the author:**

**Umbetov N.Z.** – 1<sup>st</sup> year student of `Art-management` Kurmangazy KNC.  
**Khamitzhanova Zh.Sh.** – Senior lecturer of Art Management department Kurmangazy KNC.

**Ғ. ЖУБАНОВАНЫҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН  
ДӨҢГЕЛЕК ҮСТЕЛ МАТЕРИАЛДАРЫ**

**МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА  
К 90-ЛЕТИЮ Г. ЖУБАНОВОЙ**

**ROUND TABLE MATERIALS  
TO THE 90TH ANNIVERSARY OF G. ZHUBANOVA**

МРНТИ 18.41.09

*Л. Балмагамбетова<sup>1</sup>, В. Кутенко<sup>1</sup>, М. Оспанов<sup>1</sup>, М. Әсетова<sup>1</sup>, М.-В. Дин<sup>1</sup>,  
М. Жақсылыков<sup>1</sup>, Ж. Қдырниязова<sup>1</sup>, А. Қазтуганова<sup>2</sup>*

*<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*

*<sup>2</sup>М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты  
Алматы, Қазақстан*

**Қазақ КСР халық әртісі, ҚазССР халық әртісі, Қазақ КСР Мемлекеттік  
сыйлығының лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК құрамы профессорының  
ЖҰБАНОВА ҒАЗИЗА АХМЕТҚЫЗЫ  
90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН  
ДӨНГЕЛЕК ҮСТЕЛДІҢ МАТЕРИАЛДАРЫ<sup>1</sup>**

*Түйін*

2018 жылы 14 ақпанда Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы қазақтың біртауар композиторы, КСРО және Қаз ССР халық әртісі, Қаз ССР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының композиция кафедрасының профессоры Жұбанова Ғазиза Ахметқызының туғанына 90-жыл толуына орай дөңгелек үстел өткізді.

Ғ.А. Жұбанованың (1927-1993) шығармашылық және музыкалық-қоғамдық, яғни көп қырлы қызметі, ең алдымен, қазақ музыка тарихы, заманауи композитор және орындаушы шығармашылығы мен музыкалық білім мәселелері контекстінде ұсынылды.

«Ғазиза Жұбанованың музыка әлемі» дөңгелек үстел бағдарламасына сәйкес «Музыкатану және композиция» кафедрасының студенттері мен магистранттары, Құрманғазы атындағы ҚҰК профессорлары – оның әріптестері мен оқушылары, М.О. Әуезов атындағы ӘӨИ ғылыми қызметкері; шақырылған қонақтар, яғни Жұбановтар әулеті мен отбасы мүшелері баяндамалар мен естеліктер оқыды.

Баяндамашылардың тақырыптары ғылыми ізденістерінің қызығушылығымен қатар, нота мәтіндеріне, композитордың күнделік жазбаларына, А. және Ғ. Жұбановтар мұрасын зерттеу орталығы-Мемориалдық музей қорына негізделген, олардың мәселелер шегіндегі өзектілігі мен сұранысқа сәйкестігі ғана емес, сонымен қатар, жаңасы да, яғни, аз зерттелген тұстары – мәселен, өнердің басқа түрлермен байланысы немесе әлеуметтік-маңыздылыққа өрбитін, ішінара гендерлік тақырыпқа қиылысатыны да бар.

**Тірек сөздер:** композитор Ғ. Жұбанова, қазақ музыкасының тарихы, әйел мен музыка.

*Л. Балмагамбетова<sup>1</sup>, В. Кутенко<sup>1</sup>, М. Оспанов<sup>1</sup>, М. Асетова<sup>1</sup>, М.-В. Дин<sup>1</sup>, М. Жаксылыков<sup>1</sup>,  
Ж. Кдырниязова<sup>1</sup>, А. Казтуганова<sup>2</sup>*

*<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*

*<sup>2</sup>Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова  
Алматы, Казахстан*

**МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА,**

посвящённого 90-летию со дня рождения выдающегося казахского композитора, Народной артистки СССР и КазССР, Лауреата Государственной премии КазССР, профессора кафедры композиции КНК им. Курмангазы

**ЖУБАНОВОЙ ГАЗИЗЫ АХМЕТОВНЫ**

*Аннотация*

14 февраля 2018 года в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы был проведен Круглый стол, посвященный 90-летию со дня рождения выдающегося казахского

<sup>1</sup> Редактор раздела – канд. иск., профессор кафедры музыковедения и композиции А. К. Омарова.

композитора, Народной артистки СССР и Каз ССР, Лауреата Государственной премии Каз ССР, профессора кафедры композиции КНК им. Курмангазы Жубановой Газизы Ахметовны.

Многогранная деятельность Г.А. Жубановой (1927–1993) – прежде всего, творческая и музыкально-общественная – была представлена в контексте истории казахской музыки, современных проблем композиторского творчества и исполнительства, вопросов музыкального образования.

В программе Круглого стола «Мир музыки Газизы Жубановой» прозвучали доклады и сообщения студентов и магистрантов консерватории специальностей «Композиция», «Музыковедение»; профессоров КНК им. Курмангазы – ее коллег и учеников; научных сотрудников ИЛИ им. М.О. Ауэзова; гостей, представлявших семью и династию Жубановых.

Тематика сообщений была обусловлена как научными интересами докладчиков, так и стремлением в опоре на нотные тексты, дневниковые записи композитора, фонды Мемориального музея-Центра по изучению наследия А.и Г. Жубановых подчеркнуть их актуальность и востребованность не только в границах проблем, уже обозначенных в современной научно-исследовательской практике, но и новых, в том числе малоизученных – например, в связи с другими видами искусства или восходящих к социально-значимым, в том числе пересекающимся с гендерной тематикой.

**Ключевые слова:** композитор Г. Жубанова, история казахской музыки, женщина и музыка.

*L. Balmagambetova<sup>1</sup>, V. Kutenko<sup>1</sup>, M. Ospanov<sup>1</sup>, M. Asetova<sup>1</sup>, M.-V. Din<sup>1</sup>, M. Zhaksylykov<sup>1</sup>,  
Zh. Kdyrniyazova<sup>1</sup>, A. Kaztuganova<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*

<sup>2</sup>*M. Auezov Institute of Literature and Art  
Almaty, Kazakhstan*

**MATERIALS OF THE ROUND TABLE,  
dedicated to the 90th anniversary of an outstanding Kazakh composer, People's Artist of the USSR  
and KazSSR, Laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, Professor of the Composition  
Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
GAZIZA ZHUBANOVA**

**Abstract**

February 14, 2018 in the Kurmangazy Kazakh National Conservatory a roundtable dedicated to the 90th anniversary of the birth of an outstanding Kazakh composer, People's Artist of the USSR and KazSSR, Laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, professor of the Department of Composition of Kurmangazy KNC Gaziza Zhubanova was held.

The multifaceted activity of G. Zhubanova (1927-1993) – first of all, creative and musical and social – was represented in the context of the history of Kazakh music, contemporary problems of composer creativity and performance, the issues of musical education.

The program of the Round Table “The World of Music by Gaziza Zhubanova” included papers and reports by students and graduates of the Conservatory of “Composition” and “Musicology”; professors of the Kurmangazy KNC – her colleagues and students; researchers of M.O. Auezov Institute of Literature and Arts; guests who represented the family and the Zhubanov dynasty.

The topics of the reports were determined both by the scientific interests of the speakers, and by the desire to rely on musical texts, the diary entries of the composer, the funds of the Memorial Museum-Center for the Study of the Heritage of A. and G. Zhubanovs to emphasize their relevance, not only within the boundaries of problems already identified in modern research practice, but also new ones, including little-studied ones, for example, in connection with other types of art or ascending to socially significant ones, including those intersecting with gender.

**Keywords:** composer G. Zhubanov, history of Kazakh music, woman and music.

*Балмагамбетова Ляйля,  
ФМИИ, музыковедение, IVкурс*

### **Что есть талант?**

90 лет назад родился замечательный человек, талантливый композитор, пример для многих людей – Газиза Ахметова Жубанова. В работе над докладом я столкнулась с некоторыми трудностями, так как на сегодняшний день существует большой объем материала о жизни композитора, уже обобщенный опытными музыковедами, музыкантами-исполнителями, ее детьми; кроме того, опубликованы очерки, написанные ею самой. В то же время, к примеру, о гениальном Бахе также существуют множество монографий, книг и работ, без которых тяжело было бы представить творческий облик композитора во всей полноте. Тем не менее, процесс постижения неисчерпаемого наследия Баха по сей день является актуальным и глубинным для музыкантов. И спустя несколько столетий создаются новые труды, которые действительно помогают постигать образ гения. В этой связи, предлагаемая точка зрения на жизнь и творческую деятельность Г.А. Жубановой, быть может, высветит одну из граней богатого и неповторимого образа казахского композитора.

Сегодня многие заинтересованы проблематикой успешной жизни или жизненного успеха, успеха вообще. Изучаются биографии выдающихся личностей, печатаются материалы, освещающие не только их творческую, но и личную жизнь (не редко до мельчайших деталей), тиражируется множество литературы научного, популярно-психологического направления, захватывая область физиологии, тайм-менеджмента и т.п. Здесь возникает еще один вопрос: «а не в таланте ли все дело?».

Люди творческого круга, да и не только они, часто задаются вопросом: талант – природное ли это дарование или то, что приобретаемо и является одним из качеств человека, которое можно отшлифовать? Каждый ли человек имеет талант или только «избранники» судьбы? Проявляется ли он сразу или для его раскрытия нужны года практики и опыта?

Безусловно, что каждый человек талантлив и по-своему оригинален в его выражении, но, к сожалению, не всем удастся обнаружить свой талант. Порой большая часть, а то и вся жизнь уходит на то, чтобы найти его...

Многие известные философы, ученые и мыслители задавались этими же вопросами. Конечно, у каждого были свои разные, даже противоречивые ответы.

Существуют некие теории относительно таланта. Так, например, теория «одержимости» Платона. Древнегреческий философ один из первых, кто задумался над тем, что же такое талант. И через некоторое время пришел к такому выводу: «не умение, а божественная сила движет тобой...». Платон считал людей «слепыми передатчиками», которые являли миру то, что им «говорила» высшая сила. Философ сделал важное замечание о том, что никакие высоты и достижения в искусстве невозможны без полной самоотверженности и отдачи творящего, без воодушевления своим делом, доходящего до полного самозабвения. В подтверждение платоновской теории, вспоминаются слова Сократа о себе: «Благодаря божественной судьбе с раннего детства мне сопутствует некий гений – это голос, который... мне слышится...».

Существует и такая точка зрения, высказанная Аристотелем по этому поводу: «Мы то, что мы постоянно делаем. Совершенство, следовательно, не действие, а привычка». Отсюда можно понять, что достижение великолепных результатов некоторых людей в прямом смысле не зависит от природного таланта, а скорее достигаются вследствие систематических действий.

Также существует ряд сторонников, которые считают, что талант зависит от генетически обусловленных особенностей. Так, английский антрополог Фрэнсис Гальтон в своем труде «Наследственный гений», опираясь на проделанные им исследования, отмечает, что ген талантливости храниться в аристократических и высококультурных

семьях. И с каждым поколением этот ген проявляется все сильнее, пока не достигнет своего апогея. В результате в семье рождается гений, после чего тенденция идет на снижение.

Следующая точка зрения убеждает нас в том, что «гениями не рождаются – гениями становятся». Этому был живой пример немецкий пастор и педагог Карл Витте. Он на практике доказал свое убеждение по этому поводу, воспитав своего гениального сына. К. Витте отмечал, что гениальности можно добиться, развивая свой имеющийся талант на протяжении всей своей жизни.

«Талант – этот прекрасный дар природы принадлежит народу, той нации, которой обязан художник своим призванием и жизнью. Ибо талант – это проявление лучших качеств народа. Недаром талант испокон веков считался самым лучшим достоянием и бесценным богатством нации» – писал известный казахский писатель Абдижамиль Нурпеисов. По этому высказыванию можно понять, что талант – это все же дар природы, которое дается всякому человеку, но и явление, которое затем требует определенной отдачи, возврата для того, чтобы обновляться. Всякий талант требует выхода и ему свойственно умножаться, а не ограничиваться в определенных пределах. Здесь вспоминаются слова из притчи: «...ибо всякому имеющему дастся и приумножится, а у неимеющего отнимется и то, что имеет».

Как печально бы это ни звучало, данные слова подтверждаются жизнью. Человек, получивший от Бога талант, реализовавший его в своей жизни, делящийся с окружающими, обязательно получит во много раз больше имеющегося, чем тот, кто был им наделян и не высвободил его. Ведь любая вещь в природе, застоявшись, начинает угасать или портиться.

Все это подтверждает жизнь и творческая деятельность Г.А. Жубановой. Если попытаться хотя бы вкратце охватить их грани, то мы сможем увидеть успешное воплощение этой самой жизненной истины.

Газизу Ахметовну Жубанову по праву можно назвать лидером композиторской школы Казахстана. Она внесла значительный вклад в современную казахскую музыкальную культуру своей научной, педагогической и общественной деятельностью. Несмотря на то, что основы музыкального воспитания заложил отец будущего композитора – академик А.К. Жубанов, она не копировала отца, а находилась в поисках собственного музыкального языка. Она посредством традиционной музыки, которая сложилась в течение многих веков, облекла в новую форму музыкальные жанры, сложившиеся на тот момент в Казахстане.

Жанровый спектр творчества Жубановой многообразен. Ею созданы: 3 оперы, 4 балета, 3 симфонии, 3 концерта, 6 ораторий, 5 кантат, свыше 30 произведений камерной музыки, песенные и хоровые сочинения, музыка к спектаклям и кинофильмам.

Большинству из этих опусов присущи философская глубина и поэтическое осмысление мира, которые в сознании композитора не ограничены пространственно-временными рамками. Художественная мысль автора обращается как вглубь времен, так и к актуальным проблемам современности.

Также Г. Жубанова успешно сочетает творческую работу с активной общественной и педагогической деятельностью. Будучи ректором Алма-Атинской консерватории (1975-87), она много сил отдала и воспитанию современной плеяды талантливых казахских композиторов, музыковедов, исполнителей. Кроме того, в течение многих лет Газиза Ахметовна являлась членом правления Комитета советских женщин, а в 1988 г. избрана членом Советского фонда милосердия. Широта проблем, которая проявляется в творчестве Жубановой, находит отражение и в сфере ее научных интересов: в публикациях статей и очерков, в выступлениях на всесоюзных и международных симпозиумах в Москве, Самарканде, Италии, Японии и др.

Если наблюдать личную сферу жизни, то и там мы видим пример успешной самореализации: супруга и соратник не менее талантливого и известного человека,

режиссера Азербайджана Мамбетова, «сотворчество» с которым очевидно и в воспитании прекрасных детей как творческих личностей.

В любой области жизни ее окружали выдающиеся личности. «Конечно, ее успех был неизбежен» подумают многие, но существует другая сторона медали. При таком раскладе человек мог бы успешно развиваться в одной из областей своей жизни, а здесь мы видим пример человека, который преуспел практически во всем. Сколько примеров таких людей вы знаете? Я думаю не много.

Нельзя не отметить тот факт, что она была, прежде всего, женщиной, дочерью, женой, матерью. Те задачи, которые были перед ней, под силу приходится отнюдь не каждой женщине, даже не каждому мужчине. При этом она не потеряла своей женственности, человечности и доброты к окружающему миру.

И в завершении всего поделюсь с отрывком из Священного Писания, а именно Евангелия от Матфея 25 глава:

«<sup>14</sup>Ибо Он поступит, как человек, который, отправляясь в чужую страну, призвал рабов своих и поручил им имение свое: <sup>15</sup>и одному дал он пять талантов, другому два, иному один, каждому по его силе; и тотчас отправился. <sup>16</sup>Получивший пять талантов пошел, употребил их в дело и приобрел другие пять талантов; <sup>17</sup>точно так же и получивший два таланта приобрел другие два; <sup>18</sup>получивший же один талант пошел и закопал его в землю и скрыл серебро господина своего. <sup>19</sup>По долгом времени приходит господин рабов тех и требует у них отчета. <sup>20</sup>И, подойдя, получивший пять талантов принес другие пять талантов и говорит: господин! пять талантов ты дал мне; вот, другие пять талантов я приобрел на них. <sup>21</sup>Господин его сказал ему: хорошо, добрый и верный раб! в малом ты был верен, над многим тебя поставлю; войди в радость господина твоего. <sup>22</sup>Подошел также и получивший два таланта и сказал: господин! два таланта ты дал мне; вот, другие два таланта я приобрел на них. <sup>23</sup>Господин его сказал ему: хорошо, добрый и верный раб! в малом ты был верен, над многим тебя поставлю; войди в радость господина твоего. <sup>24</sup>Подошел и получивший один талант и сказал: господин! я знал тебя, что ты человек жестокий, жнешь, где не сеял, и собираешь, где не рассыпал, <sup>25</sup>и, убоившись, пошел и скрыл талант твой в земле; вот тебе твое. <sup>26</sup>Господин же его сказал ему в ответ: лукавый раб и ленивый! ты знал, что я жну, где не сеял, и собираю, где не рассыпал; <sup>27</sup>посему надлежало тебе отдать серебро мое торгующим, и я, придя, получил бы мое с прибылью; <sup>28</sup>итак, возьмите у него талант и дайте имеющему десять талантов,<sup>29</sup> ибо всякому имеющему дастся и приумножится, а у неимеющего отнимется и то, что имеет;».

Конечно же, толкование этой достаточно широко известной притчи может быть различным и разнообразным, но суть ее сохраняется везде. Как видим, Газизе Ахметовне удалось эту самую суть воплотить в реальность.

*Кутенко Вероника,  
ФМИИ, музыковедение, IVкурс*

### **Национальная глубина в творчестве композиторов-юбиляров (2017)**

Прошедший год был отмечен многими красивыми юбилейными датами. В ряду юбиляров – личности, на перечислении имен которых можно выстроить и не один сборник-указатель. Причем, критерии для их создания, могут быть, самые разные. Простейшим предстает движение во времени – и тогда возникает следующий ряд имен: Монтеверди, Россини, Доницетти, Бетховен – это только в координатах западноевропейской музыки... Другая модель выстраивается при обращении к действующим современникам музыкантам. Здесь и Филип Гласс, и Джон Уильмс, и Евгений Дога, Айткали Жайымов, Канат Ахметов, Жания Аубакирова ... Третий вариант возникает при внимании к конкретному году, например, 90-летию. Конечно же, первым кто будет актуализирован в нашей памяти – Г.А. Жубанова, но и в этом случае следует

упомануть не мало имен. Это Жильбер Беко, Джон Кандер, Алексей Экимян, Олег Хромушин, Мстислав Ростропович, Дунгенбай Ботбаев, Рахметолла Нурпеисов, Магауия Хамзин.

В данном сообщении выстроен свой ряд имен юбиляров, критерием для которого явилась глубина претворения национального. В таком подходе отражена сквозная линия, проходящая через всё творчество отобранных нами композиторов – Асета Найманбаева, Эйтора Вилла Лобоса, Александра Алябьева, Франца Шуберта, Бакытжана Байкадамова, Болата Сарыбаева и Газизы Жубановой. Следуя по «тропе» национального, мы избрали путь обобщения, и так как наследие композиторов велико, *обозначили* «след» каждого обращаясь к их вокальному творчеству, идя от «простой» народной песни до монументальной глубоко философской оперы.

Песня, как особый жанр поэзии качественно отражает время, мировоззрение, национальную принадлежность творящего её народа. Потому, мы с легкостью можем отличить одну от другой, западную от восточной, европейскую от русской, индийскую, китайскую, арабскую, казахскую и т.д. Национальная глубина в её «оковах» отражается намного ярче, чем в инструментальной музыке. Во-первых, из-за лежащего на поверхности языкового признака – вокального текста, а во-вторых, языка музыкально-интонационного, по пятам следующего за словом, договаривающего мельчайшие подробности, заполняющего междустрочия.

Основополагающая роль народной песенности в истории музыкальной культуры общеизвестна. Творцом подобной музыки стал Асет Найманбаев – маэстро казахской степи, о необыкновенном голосе и исполнительском мастерстве которого складывались легенды. Как писал А.К. Жубанов, в своей книге «Соловьи столетий»: «Поэзия его чиста как слиток благородного металла» [1,], а песня с глубоким смыслом, – дополним мы, – жемчужина, хранящаяся в каждом доме. «Еркемай», «Каракоз», «Ыркакты», «Асет», «Майда коныр», Макпал – песни, представляющие огромную самостоятельную ценность, а также хорошую почву для создания новых крупных, своего рода, «договаривающих»<sup>2</sup> сочинений<sup>3</sup>. Зазвучав в зале, песня затрагивает сердца, даже через 150 лет.

О необходимости композиторского освоения фольклора, этой «мощной потенциальной энергии, ещё далеко не исчерпанной и неразвившейся до полноты возможностей» писали многие [2, 215]. По этому пути создания творчества, пошёл композитор XX столетия – Эйтор Вила-Лобос. Его фольклорная лаборатория – синтез стилевых особенностей бразильской народной и европейской академической музыки. В одном лице он сочетал композитора, дирижёра, педагога, собирателя и исследователя фольклора, музыкального критика и писателя, администратора, на протяжении многих лет возглавлявшего ведущие музыкальные учреждения страны. Нередко под видом бразильской музыки нам преподносят нечто индейское или негритянское. Между тем высший идеал национального заключается не в выражении какой-нибудь одной черты души, а в создании национального музыкального языка, естественно впитавшего в себя особенности народного искусства всех областей страны. Лишь немногие композиторы во всем мире достигли этой вершины. И мало кто отважился пойти по пути чистой национальной музыки как Вилла-Лобос. Порой, даже не прибегая к фольклору, композитор показывает нечто подлинно типичное для Бразилии, достигая совершенного выражения бразильского духа. Ярким примером чему служат девять Бразильских бахиан. Создавая национальную бразильскую музыку, он пробудил у современников страстный интерес к фольклору и заложил крепкий фундамент, на котором молодые бразильские композиторы должны были воздвигнуть величественный храм [3,].

<sup>2</sup> Термин А.С.Соколова («Введение в музыкальную композицию XX века»).

<sup>3</sup> Такие примеры мы уже встречаем, – в опере «Абай» А.Жубанова, а так же, в музыке к драме «Енлек - Кебек» Д. Маңуцина.

Наследие Ф. Шуберта – Песня. В творчестве представителя немецкой ранней романтической школы она занимает основное место. И не только потому, что представлена огромным количеством, а это, более шестисот, сочинений. Стоит вспомнить историю: Переворот французской революции; Новое коммуникативное положение в обществе – «я» в конфликте с «другим»; Чуждое классицизму, оно, открывает двери для романтизма, впервые проявившегося в «форме» одиночества.

Шуберт как художник и человек формируется в этой обстановке. Первые его инструментальные произведения идут как продолжение традиций, а вот в песне он уже более свободен. Она звучит в нём как голос одинокого человека, близкого ему. Потому и занимает в его творчестве место основное, выводя песню в ранг главной романтической музыки<sup>4</sup>. Благодаря Шуберту песня впервые в истории музыки стала равной по значению другим жанрам. Несмотря на девять написанных им симфоний, десять опер, шесть месс и около тридцати камерных произведений, Шуберт, спустя 220 лет, остается в первую очередь автором песен. Песен, которые, через сближение с образцами народного искусства, наполненные демократическим смыслом, отражают едва ли не всю историю австрийской и немецкой поэзии [4].

Но есть композиторы, достигшие славы и бессмертия благодаря одному единственному произведению. Так, в нашу «галерею» попадает «портрет» Александра Алябьева. С 1787 года, через 230 лет, его «Соловья» поют во всем мире. Он существует в концертных обработках М. Глинки, А. Дюбюка, А. Вьетана, Ф. Листа, а количество безымянных его переложений безгранично. Однако помимо «Соловья», Алябьев оставил большое наследие: более 180 романсов, обработки народных песен, шесть опер, балет, водевили, музыку к спектаклям, симфонию, увертюры, сочинения для духового оркестра, многочисленные хоровые, камерные инструментальные произведения. И все-таки, «Соловей»! Почему? На этот вопрос отвечает П.И. Чайковский: «Иногда в музыке нравится что-то совершенно неуловимое, не поддающееся критическому анализу...» Пропущенное через жизнь каждое слово и каждая нота выстраивает это произведение, потому, проживая всё то, что вложил в него композитор, не «слушается без слёз...» [5].

Подобным образом хоровое искусство Казахстана достигло своего апогея в ярко новаторском творчестве Бакытжана Байкадамова. Яркое, живое, переполненное истинным народным духом, оно резко противопоставляется жизни, которую он прожил. Любому делу он отдавался с присущей ему энергией, искренностью и честностью, войдя в историю музыкальной культуры как композитор-песенник, автор многочисленных хоровых произведений, новатор, педагог, крупный организатор музыкальных коллективов [6]. Вокально-хоровая композиция «Вечер на джайляу», обработки казахских народных песен для хора а саррелла: «Жариям-айдай», «Майра», «Он алты кыз», новаторский жанр хорового кюя («Айжан кыз», «Аксак киек», «Келеншек» и другие). Это те произведения, без которых теперь хоровая музыка Казахстана не может существовать, даже спустя сто лет. Это – история хорового жанра и опора для дальнейшего её роста.

Сохранение и возрождение культурного наследия казахского народа всегда занимали центральное место в любом роде деятельности нашего следующего юбиляра – Болата Сарыбаева. Видный ученый, этно-инструментовед, собиратель и исследователь, реконструктор древних музыкальных инструментов, создатель первых фольклорных ансамблей. С его именем связано открытие и введение в музыкальную практику около 30 возрождённых музыкальных инструментов. Благодаря чему теперь сохранены ранее не известные древние национальные инструменты не только казахов [7.], но и тюрков в целом, и мы можем слышать «песни» наших предков чуть яснее. А что было бы, если не совершились бы первые инструментоведческие экспедиции? Расширение инструментария не подарило бы уникальную возможность создать новый тип народного оркестра («Отрар-сазы», музыкально-этнографический ансамбль «Сазген-сазы»), сформировать целые

<sup>4</sup> Первым таким произведением стал романс «Маргарита за прялкой» (1814).

школы игры на жетыгене, шертере, сыбызгы, восстановить технику горлового пения, а оркестру народных инструментов заиграть иными красками, тембрами, увеличивая свой репертуар.

Параллельно с юбилеем Б. Сарыбаева, мы отмечаем 90-летие Газизы Ахметовны Жубановой. Она, как и любой другой «создатель культурных ценностей не начинает деятельность с «чистого листа» [8]. Понимая это, тем самым, всегда стремилась в своём творчестве не упустить ничего. Каждое произведение это глубокая «лабораторная работа» над фольклором, а потому «музыкальная традиция казахов проглядывается не только в фактуре, тембре и тематизме, а также, в композиции, драматургии, жанровой специфике» [8,9]. Подобно Вила-Лобосу, Газиза Ахметовна в поисках нового толкования фольклора шла через его углубление в музыкальную канву, достигая уровня современной художественной эстетики, органически пропитанной народным духом.

Формирование Газизы Жубановой как художника проходило в той обстановке, когда музыкальные традиции уже были заложены и получали своё развитие в творчестве композиторов К. Кужамьярова, Б. Байкадамова, К. Мусина, С. Мухамеджанова, Е. Рахмадиева. Газиза Ахметовна пробиваясь сквозь консервативные взгляды своих современников, стремилась вперёд, понимая, что многое уже достигнуто, но ещё больше предстоит сделать, искала свой путь! [9] По «дороге» композиторских поисков было создано одно из самых замечательных произведений – симфония «Жигер», в которой она, как Шуберт, нашедший свою свободу в песне, нашла свободу в симфониях («Isla de las tujerus», «Сарыозекские метафоры»), а затем и операх.

Из романсов, создаваемых ею на протяжении всей жизни, на стихи О. Суйлеменова, М. Цветаевой, К. Аманжолова, Ф. Онгарсыновой, кто не знает романс «Из травы я взлетела»? Подобно «Соловью» Алябьева, он звучит в устах многих.

«Своеобразной квинтэссенцией стиля, суммирующей пристрастия и воззрения на суть и природу хорового жанра, стали хоры а саррела». Продолжая традиции, заложенные Бакытжаном Байкадамовым, в хоровом языке Г. Жубановой налицо синтез простого и сложного – мелодических национальных традиций и колористической гармонии XX века, ясности музыкальных форм и глубокой философской образности, роскоши хоровой оркестровки – индивидуальный хоровой стиль композитора [10].

Вопросы – о композиторском творчестве, об ответственности, которую несет художник, размышления над проблемой, как найти тему, по-настоящему волнующую людей? Как ее воплотить, выбрав единственный, самый убедительный способ выражения? Какое оно, современное искусство? И как следует обращаться с богатейшим народным музыкальным «архивом»? – всегда волновали Г.А.Жубанову. Отвечая на них, каждый раз, при создании того или иного произведения, мы теперь имеем драгоценное богатство, в виде ярких национальных и глубоко содержательных сочинений театральных, симфонических, вокальных, камерно-инструментальных. Этому Газиза Ахметовна – композитор-педагог, ректор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы – учила своих студентов, теперь перенявших эстафету и создающих своё творчество, помня наставления своего педагога, произнесенные на века.

#### **Список литературы**

1. Жубанов А., Асет // Соловьи столетий: Очерки о народных композиторах и певцах. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 278-292.
2. Земцовский И. Русская советская музыкальная фольклористика // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: "Музыка", 1967. – С. 215-224.
3. Мариз В. Место Вила Лобоса в бразильской музыке // Эйтор Вила Лобос. Жизнь и творчество. – Л.: "Музыка", 1977. – С. 7-13.
4. Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта: Черты стиля. – М.: "Музыка", 1987. – 302 с.
5. [http://rudnik92.blogspot.ru/2015/11/blog-post\\_13.html](http://rudnik92.blogspot.ru/2015/11/blog-post_13.html)
6. Кетегенова Н. Газиза Жубанова // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – Т.І. – С.275-328.

7. "Б.Сарыбаеву – 80 лет": Материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2008. – 88 с.
8. Аязбекова С. Мир музыки Г. Жубановой. Время - культура - этнос. – Алматы: институт философии и политологии МО и Н РК, 1999. – С.5-20.
9. Жубанова Г. Мир мой – Музыка. К 80-летию композитора; 2 т. Т.1. / статьи, очерки, воспоминания / сост. и ред. Д. Мамбетовой. – А., 1997. – 170 с.
10. Погодин С. Хоры а капелла Г.Жубановой. методические разработки по курсу казахской хоровой литературы. – Алма-Ата: "Полиграфия"– 1990. – 20 с.

**Оспанов Максат,**  
ФМШИ, композиция, IVкурс

### Существует ли понятие “женская музыка”, “женская композиция”?

«Скорее мужчина родит ребенка, чем женщина напишет хорошую музыку», — заявил однажды немецкий композитор Иоганнес Брамс. Спустя полтора века женщины-композиторы собирают крупнейшие мировые концертные залы, пишут музыку для кино и выступают с важными социальными инициативами. Как мы знаем, большая часть представителей композиторской школы Казахстана – мужчины. Однако во все времена находились женщины, оставившие след в казахской музыке, сопоставимый по значимости с мужским. Акыны Сара, Майра, кюйши Дина, в отдалённом прошлом, ну и, конечно же, в недалёком – Жубанова Газиза Ахметовна – выдающийся композитор, чьё творчество во многом повлияло на ход развития музыкального искусства в Казахстане. Всей душой преданная композиторскому ремеслу, Газиза Ахметовна оставила **богатейшее наследие**, многообразный жанровый спектр – в него входят оперы, балеты, симфонии, концерты, оратории, кантаты, произведения камерной музыки, песенные и хоровые сочинения, музыка к спектаклям и кинофильмам, обработки народных песен.

Как отмечала Н.С. Кетегенова, «Особенность ее личности и деятельности заключается в том, что она явилась первой женщиной-казахкой, ставшей профессиональным композитором, творчество которой отличается многими индивидуальными чертами». В то же время, невозможно отрицать и тот факт, что одной из ярких особенностей этих индивидуальных черт Г. Жубановой является открытость к современным художественным тенденциям, непрекращающийся творческий поиск, сохраняющий при этом верность национальным традициям. Прямое тому подтверждение – высказывание музыковедов о творчестве Г. Жубановой: «нет жанра, в котором бы не работал этот композитор. И нет жанра, в котором она не сказала бы своего веского слова».

Так все же существует ли понятие “женская музыка”, “женская композиция”? Исследований на эту тему нет, как и общепринятой точки зрения. В сфере музыки, не важно композитор это или музыковед, или просто творческие люди, не занимающиеся постоянно музыкой, говорят: “Нет, женская музыка – это что-то особое. Более того она нам даже и не нужна” [1]. Никем не было предпринято попыток отличить музыку “женскую” от “мужской”. Все говорят о различии, и никто не может конкретизировать.

В качестве примера, рассмотрим творчество С. А. Губайдуллиной. В отличие от творчества её друзей и коллег по “цеху” Альфреда Шнитке, Эдисона Денисова, где преобладали конструктивность формы, ясность мышления, в её музыке, в смысле чувства все значительно интереснее. Музыкальную форму она никак не выстраивает, материал у нее развивается интуитивно и неожиданно «застывает». В отношении ее творчества (ранние произведения, 1970-80-х годов), на вопрос “Можно ли говорить о женской музыке, о женских композициях?” композитор Ю. Каспаров высказывается: “Что-то там происходит и при этом стоит на месте. То есть мы чувствуем, что мы попали в какую-то паузу, пауза эта адски длинная, она совершенно непонятная, слух она наш не ласкает, но она нас безумно интригует, и мы никуда от этого деться не можем и не хотим.” [1], продолжая эту мысль, Ю. Каспаров имеет ввиду то, что у Губайдуллиной абсолютно свое

чувство времени, абсолютно своя эмоциональная сфера, “это не национальное, я думаю, это связано именно с женским восприятием музыки, с женской психологией [1]”, – подчеркивает Ю. Каспаров.

Следующее поколение женщин-композиторов тому подтверждение. В этой связи уже можно говорить о определенном принципе женских композиций, причем “принципе, идущем от женской психологии, от ощущения формы, от ощущения времени, эмоционального строя [1]”, что нельзя встретить у мужчин-композиторов.

В рассматриваемом контексте, определение “женская композиция” представляется существенно важным с позиций женской психологии, ощущения формы и эмоционального строя в творчестве Газизы Ахметовны.

...Нельзя не сказать о тяжелейшем ударе судьбы в жизни композитора – умирает трехлетний сын сын Г. Жубановой – Ахан. Смерть ребенка – трагедия, которая в корне меняет жизнь его родителей: “Именно так, в связи с этим трагическим событием в жизни семьи Г. Жубановой и ее единственного супруга, известного театрального и кинорежиссера А. Мамбетова наступил период осмысления и размышления над поиском глобального смысла существования человека, семьи, нации, государства и цивилизации” [2], – пишет А. Мамбетов (о смерти сына Г. Жубановой). В творчестве Г. Жубановой эти поиски, вероятно, выражались в поисках новых средств выразительности в купе с её творческим духом, объявившим единство общечеловеческих проблем в масштабах каждого общества. Одной из таких проблем послужила “изоляция общества от всемирных процессов и, как следствие, развитие подавления внутри общества и стагнация творческих и экономических процессов, с другой” [2]. В реальности это выразилось в рассматриваемых выше альтернативных свободных композиторах, таких, как Э. Денисов, С. Губайдулина и А. Шнитке. Г. Жубанова проявляет творческую солидарность и во многом разделяет интересы этих композиторов. Она идет с ними на контакт, интересуется характером их творческого мировоззрения и теми, новыми средствами выразительности, что искала, которые, в свою очередь, вызвали недовольство высших лиц СК СССР и Мин. культуры СССР. Но это никак не препятствовало творческим исканиям композитора ввиду очень высокого авторитета, чтобы просто взять и “вычеркнуть” из СК СССР.

После изучения ряда партитур современных европейских, японских композиторов, знакомства с творчеством польских авангардистов, как говорит сама Газиза Ахметовна: “нашла то, о чем уже постоянно думала эти годы” [3], как она выражалась “музыка страстей и чувств, возникших внезапно и неудержимо” [3]. В новой симфонии (“Остров женщин”), следуя принципу – не повторяться в своем творчестве, в сравнении с симфонией “Жигер”, где много чего оригинального: “национальный материал из “первых рук”, необычность симфонического цикла, введение органа, ставшего живой плотью кюевой музыки и т.д.” [3], тоже хотелось найти неповторимое оригинальное решение сильной вселенской идеи [3]. И это решение, композитор нашла в женском голосе “как выражении сути жизни, ее основы, ее красоты... [3]”. В этой связи, композитор продолжает свою мысль: “Поющая и танцующая женщина – символ расцвета жизни. Женщина, в громком плаче и стенаниях оплакивающая гибель любимого – символ бесконечного горя. Женщина, тихо и ласково поющая у колыбели ребенка – символ вечного круговорота жизни, ее неостановимости... Так в симфонию был введен человеческий голос – соло сопрано” [3]. Пожалуй, самой главной идеей послужила разработка **оригинального, нецитированного** национального материала, иначе – как говорит композитор “зачем снова писать симфонию?!”

Во Второй симфонии («Остров женщин») удивительно тонко передается душевный мир человека. Игра тембровых контрастов, различных оттенков обогащает палитру произведения Г.А. Жубановой и играет ярко экспрессивную роль, внося мощный динамический заряд. Слышится как возвышенно-лирический характер исполнения, так и ощущается атмосфера тревожного беспокойства.

Богатство лирико-философского содержания произведения прослеживается в нахождении правильного темпа-ритма – ключа к раскрытию содержания всего произведения.

Для творчества композитора характерна эмоциональная насыщенность. Г. Жубанова стремится передать в развернутой форме характерные особенности музыкального художественного стиля. “В этой симфонии есть солирующее сопрано, поющее без слов, символизирующую вселенскую женщину, и ее ариозо без слов открывают каждую часть симфонии, выражая внутреннее состояние жены, матери и дочери одновременно. Как символ женского начала проявления жизни, как символ потери мужского одновременно. Пожалуй, в истории это единичный случай создания грандиозной симфонии в проявлении пафосного женского макрокосмоса” [2], – пишет А. Мамбетов.

На момент премьеры Второй симфонии (24.05.83 г.), публика была не готова к произведениям подобного музыкального языка. Нет ни одного привычного звука, гармонии и всего того привычного, что зритель привык слышать. Нет мелодий, нет гармоний, а только сочетания звуков, тембров и ритмов. Даже после премьеры, в антракте, поздравлявшие Г. Жубанову не могли снять маску недоумения. Как пишет А. Мамбетов: “Вот так начался самый мощный, в творческом отношении период творчества. Прорыв был сделан через изучение новых современных технологий композиции, через адаптирование их к своему мировоззрению и, в свою очередь, мировоззрение охватывало проблемы космического характера. Вот так, от балетов «Хиросима» и «Легенда о белой птице» к опере «Двадцать восемь», от балета «Карагоз» к «Буранному Едыге», и от «Человек, возлюби человека» к «Мадам Баттерфляй». Я даю такие аллегории не случайно. Масштаб творчества может быть только соответствующим развитию личности. Почему человека волнуют проблемы ядерной катастрофы, экологии и общественных отношений? Женщина, любящая и страдающая от своей любви («Письмо Татьяны») вырастает до вселенской женщины, только любящей и страдающей Вселенной (2 симфония)” [2].

В рассматриваемом ранее высказывании Ю. Каспарова относительно творчества С. Губайдулиной, справедливо заметить, что чувство времени, ощущения формы и эмоционального строя, связанных с женским восприятием музыки, прослеживается и во Второй симфонии Г. Жубановой.

Сама С. Губайдулина в мышлении мужчины выделяет “измерение горизонтальное (логически развернутое), в мышлении женщины – вертикальное (нерасчлененное). Преимущество первого – в большей ясности, объективности; преимущество второго — в цельности, субъективности, связи с корнями” [5]. Искусство же постоянно имеет дело и с тем, и с другим, переводя одно свойство в другое.

Исходя из этого, можно сделать предположение о возможном отличии при выстраивании формы композиции и ощущении времени и пространства у мужчин и женщин. К примеру, у мужчин редко бывает так, что какая-то пауза, остановка движения не рассчитаны, чувствуется, что она как-то продумана, имеет рамки, длина этой паузы соизмерима с движением и так далее, то есть более все конструктивно, более все логично и, как правило, более все собранно. А вот в музыке рассматриваемых композиторов: Софьи Губайдулиной, Газизы Жубановой – никакого намека на расчет нет, при этом ни в коем случае это не обедняет музыку, не делает музыкальную композицию и формы, а как следствие, и драматургию распадающимися на части, а создает особое настроение, особый образный строй.

Есть элементы музыкальные – звуковысотность, тембр, к примеру, – и здесь нельзя сказать об отличиях между музыкой мужской и музыкой женской. Но есть при этом еще метроритмическая составляющая и ритм, движение музыкальной материи во времени. Эмоциональная сфера, которую очень трудно определить, но легко понять, почувствовать, – это вот такая музыкальная составляющая, и вот она действительно отличается у женщин-композиторов от композиторов-мужчин.

В свете рассматриваемых вопросов следует обратить внимание на дальнейшее изучение творчества Казахских композиторов с позиций и аспектов типов мышления, в том числе гендерного при создании музыкальных произведений.

Понимая важность творческого наследия, оставленного плеядой Казахских композиторов и ощущая свою причастность к истории развития казахстанского композиторского искусства, мы заботимся о сохранении всего того, что дорого памяти народа.

В заключение я хотел бы процитировать слова самого композитора: “Идут годы, отдаляя от нас то бурное время, когда жили и творили первопроходцы казахской музыкальной культуры...И странно-радостно то, что с годами эти выдающиеся личности все более приближаются к нам, становятся еще более дорогими и близкими, и мы с еще большей глубиной понимаем всю значимость их свершений, их жизненного и творческого подвига во имя расцвета искусства родного народа...”.

#### **Список литературы**

1. Ляленкова Т. Мужчина и женщина. Своеобразие мужской и женской композиции в музыке. Интервью “Радио Свобода” (2006 г.)
2. <https://sites.google.com/site/gazizazhubanova/home/info-by-festiv-conferenc-etc-/g-zubanova-i-vrema-hh-veka> – Статья А. Мамбетова “Роль Газизы Жубановой в мировом искусстве XX века”
3. Жубанова Г.А. Мир мой – Музыка (История создания Второй симфонии «ISLA DE LAS MUJERES» «Остров женщин»). К 80-летию композитора /Сост. и ред. Д.А. Мамбетова. – А., 1997. – 170 с.
4. Холопова В. Н. Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной.

*Асетова Мереке,  
ФМИИ, композиция, IVкурс*

#### **Радио-опера «Курмангазы»: взаимосвязь современности и духовных ценностей**

Все люди на нашей планете о чем-либо мечтают. Что-то удастся воплотить в жизнь, что-то, теряя актуальность – забывается, что-то, остается нереализованным. Самой заветной мечтой всей жизни Ахмета Куановича было создание оперы "Курмангазы" в честь его любимого композитора. Для написания этого произведения потребовалось немало сил и времени, так как кюи Курмангазы были только «на слуху» учеников и последователей.

Ахмет Куанович успел сделать наброски либретто по известной поэме народного акына Хамита Ергалиева, описав характерные черты будущих героев и создав почти все отдельные номера. Газиза Ахметовна воплотила заветную цель отца в жанре радиооперы. Эта опера прозвучала 8 апреля 1970 года по Казахскому радио.

«...Я стояла у памятника и тоже про себя произносила молитвы, обращаясь к духу великого человека. Это были минуты какого-то особого проникновения и в теоретические истины, и в истины жизни... Интересно судьба играет с человеком. Ведь именно мне предстояло закончить заветный труд Ахмета Жубанова – оперу о Курмангазы, либретто которой написал Хамит Ергалиев», – вспоминала Газиза Жубанова, посетив места, где находится памятник Курмангазы.

Как отмечает С.А. Кузембай, «Оперное дарование, оперно-симфоническое мышление – одна из сильных черт композиторского стиля Г. Жубановой. Оперная концепция, генетически исходящая, как от природы ее неповторимого таланта, так и из живительных корней родной культуры, наиболее выпукло и колоритно проявились и в жанре радиооперы». Радио-опера «Курмангазы» остается первым и пока единственным образцом этого жанра в нашей стране, хотя широкого распространения это произведение не получило.

Становление радио как средства массовой информации и коммуникации в Казахстане приходится на 1920-30-е годы. Фонограммы той поры имеют очевидную ценность как свидетельство первых шагов новой эпохе электронных технологий, этапа перехода к информационному обществу.

Конечно, работа в студии с оперой – это совсем не то же самое, что работа в оперном театре. Такой гигант, как дирижер Николай Голованов, это понимал и использовал манипуляции с микрофонами для получения эффектов, которых в принципе невозможно добиться в театре или в концертном зале – микрофон позволяет поднять динамику любого отдельного инструмента, детализировать сольные партии оркестровых инструментов, приблизить голоса певцов-солистов. С 1919 года Николай Голованов активно участвовал в работе оперной студии, организованной К.С. Станиславским при Большом театре. Работал над постановкой опер: «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, «Княжна Мэри» В. Дегтярева, «Дмитрий Донской» В. Крюкова.

И в данном случае, Газиза Ахметовна интересно использовала музыкально-изобразительные средства с шумовыми радио-эффектами, усиливающими восприятие «картинности». И режиссер Азербайджан Мамбетов применял выразительные возможности радио для раскрытия драматургии произведения. С.А. Кузембай также отмечает, что «разговорные диалоги в опере, звучание домбры, шепот и шум человеческих разговоров, вой ветра, лязг тюремных цепей, конский топот и другие изобразительные средства представлены А. Мамбетовым удачно».

В ходе работы у меня возникли идея и желание продолжить начатое великой Газизой Жубановой в этом жанре. Чтобы в будущем у меня получилось воплотить эту мечту, мне необходимо: развить мастерство композиторского письма, знать оперную специфику, выбрать актуальную тему, учитывать взаимодействие национальных форм с европейскими, обратиться и к вокальным истокам казахской музыкально-поэтической традиции. Мне и сейчас интересно представлять, как эфир заполнялся живой музыкой, которая шла прямо из студии. В то время у многих слушателей были в наличии лишь простейшие детекторные приёмники, и тогда же появились радиокружки. Как же далеко мы ушли от этого первозданного ощущения. Ведь технологии, конечно, сделали в XX веке колоссальный рывок.

По воспоминаниям наших преподавателей, у меня сложился образ очень ответственной, заботливой и талантливой личности. Несомненно, что труд, достигнутый усердием и с высокой одухотворенностью, является ярким примером, вечной ценностью, что и показала любимая дочь, завершившая творческий завет отца, с чувством глубокой ответственности.

24 января 1987 года в Казахском академическом театре оперы и балета им. Абая состоялась премьера оперы Ахмета и Газизы Жубановых «Курмангазы». Успех был огромный. Как писала Газиза Ахметовна: «Мечта человека должна исполняться. Даже после смерти. В этом – его вечность...».

*Дин МиХва-Виктория,  
ФМIII, композиция, IVкурс*

### **Равенство оркестровой и вокальной линий в опере Г.А. Жубановой «Еңлік-Кебек» на примере сцены суда**

Опера Г.А. Жубановой «Еңлік и Кебек» отличается богатством музыкального языка и разнообразием общепринятых оперно-вокальных номеров – в ней есть и речитативы, и арии, и ансамбли, и хоры, но их чередой не разрушается общей формы произведения, сохраняя ее цельность. Внимание к вокальному началу в опере естественно по вполне понятным причинам, однако его выразительность в данном случае не умаляет роли оркестра.

В связи с этим уместно говорить о «равновесии» между вокальной и оркестровой партиями, по мнению некоторых исследователей, редко достигаемом в молодых композиторских школах.

Как выразился Келдыш Ю.В., в опере, в отличие от драматического театра, музыка однозначно является основным носителем действия, однако никогда не были однозначными в этом действии роли вокальной и инструментальной линий. Выбор этого соотношения был и по сей день остается индивидуальным композиторским выбором, основывающимся на тех эстетических ценностях, творческих целях и задачах, которые преследует автор. И этот выбор, разумеется, не может выступать объективным гарантом «качества» конечного продукта, т.е. (взятые абстрактно) выбранные пропорции ролей оркестрового и вокального начал не смогут сделать из оперы однозначный шедевр, равно, как и смещение этого «равновесия» не всегда может помешать опере быть шедевром.

По соотношению оркестровой и вокальной линий оперы схематично можно разделить на три типа:

- А) главенство вокальной партии над оркестровой («Травиата» Дж. Верди, «Похищение из Сераля» В.А. Моцарт);
- Б) главенство оркестровой партии над вокальной («Тангейзер», «Лоэнгрин» Р. Вагнер);
- В) равенство оркестровой и вокальной линий («Аида» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе).

Разумеется, существуют некие обобщенные аспекты оценки значения ролей (вокальной и оркестровой линий), среди которых могут быть количество номеров, сложность партий. Однако едва получится следовать общему единому алгоритму выявления соотношения этих двух тесно взаимосвязанных в жанре оперы пластов. Именно поэтому в этом вопросе нужно подходить к каждому произведению индивидуально, выбирая одним из главных ориентиров особенности композитора.

«Музыка Газизы Жубановой обладает парадоксальным свойством: она понятна и проста для восприятия, но в то же время основана на современных, порой весьма сложных средствах музыкальной выразительности. Сама Газиза Ахметовна писала о «Енлик-Кебек», что в ней «переплетаются тема любви и социальная тема. Поэтому музыка оперы сложная. Симфонизм развития в ней является главным принципом» [1].

Газиза Ахметовна Жубанова – композитор с ярко выраженным симфоническим типом мышления в принципе, что оказало заметное влияние на принцип расстановки соотношения музыкальных пластов (вокального и инструментального) в опере.

Соотношение это следует рассматривать не только «вертикально», сравнивая вокальные фрагменты с оркестровыми вставками, но и горизонтально. По мнению автора данной статьи, вокальное начало оперы функционально уподоблено инструментальному – общая канва произведения необычайно цельна. Причиной тому может являться «служение» обоих пластов единой творческой задаче, изображение уравновешенной и продуманной музыкальной картины.

Это многопараметровое равенство ощутимо аудиально как при первом прослушивании оперы, так и визуально при разборе партитуры. Сцена суда в опере «Енлик-Кебек» является одним из самых ярких и выразительных фрагментов произведения. Она является точкой наибольшей концентрации характерных для данного произведения принципов и особенностей. Поэтому автор решил выбрать именно ее в качестве объекта для аналитического исследования.

Сцена суда, несмотря на свою художественную автономность обладает сюжетной логикой, которая органично вплетена в общую картину произведения. И именно сюжетная логика является «распределителем» равновесия в общей партитуре. «... влюбленные из разных враждующих между собой родов. В этом случае решение дела передавалось биям, в чьих руках была вся сложная паутина родовых и племенных отношений: все узды, все связи, все ходы. В потайных карманах этих вожаков скрыты бесчисленные расчеты, невидимые повороты путей, тонкая сеть человеческой хитрости». Далее М. Ауэзов раскрывает подоплеку событий словами Абая: «Правду в этом деле надо искать в самом

народе, у стариков. Те знают, сколько скота пригнали Кенгирбаю..., чтобы он вынес приговор, угодный жаждущим мести»».

«Как и во многих казахский сюжетах из лирического эпоса, в «Енлик и Кебек» раскрывается тема трагической любви героев, драматический конфликт добра и зла, жизни и смерти» [2], что обеспечивает произведение дуальностью образных сфер, являющихся двигателями музыкального развития и косвенными определителями логики построения партитуры.

В качестве положительной образной сферы выступают Енлик и Кебек, акын Абыз, пастушок Жапал, батыр Жауетай, бий Кобей. К этой сфере также можно отнести народ, сочувствующий судьбе влюбленных.

В качестве отрицательной образной сферы выступает батыр Есен, бии Кенгирбай, Еспембет и Караменде.

Сольные вокальные партии имеют принципиальное значение, т.к. посредством эволюции образов достигается динамика в развитии сюжета. Одна из особенностей персонажей данной оперы заключается в статичности по отношению к образной сфере, т.е. герои не меняют свою «родную среду», а остаются представителями первоначальной. Статичность эта обусловлена сюжетом.

Помимо сюжетной логики в качестве композиционных «распределителей равновесия» в опере важны принципы, в которых ярко отражается оркестровое мышление Г.А. Жубановой.

Во-первых, оркестровые группы, даже взятые абстрактно, уже представляют из себя многослойный инструментальный организм, обладающий собственными «законами функционирования». Инструментовка для каждого композитора – есть симбиоз общепринятых (выработанных несколькими поколениями предшественников) норм, а так же результатов индивидуальных поисков.

Во-вторых, эти оркестровые группы (и их части) не обладают вокальной статичностью по отношению к образным сферам – ритмы, интонации и композиционные принципы могут передаваться из одной группы в другую беспрепятственно благодаря тому, что ни у одной из групп нет четкого «лица» (имени, образа) – как, к примеру, у персонажей оперы. И это преимущество достаточно успешно использовалось композитором.

Так вот одним из главных секретов равновесия оркестровой и вокальной линий в опере «Енлик-Кебек» является именно мышление оркестровыми «группами», при этом вокальный пласт не воспринимается как нечто автономное, или нечто однозначно солирующее на «фоне» оркестрового «сопровождения» – четкого гомофонно-гармонического склада, где ведущим является голос солиста, попросту нет. Вокальные партии также обладают симфоническими принципами оркестровки и воспринимаются как дополнительные группы расширенного оркестра.

«Если сама Газиза Ахметовна предпочитала называть своё творение “оперой-симфонией”, то искушённая оперная публика 1970-80-х окрестила “Енлик-Кебек” оперой-ораторией из-за роли хора. А она здесь действительно необычна! В знакомых нам итальянских операх Верди и веристов хор – это окружение главных героев. В русских операх сложилась традиция вводить особое действующее лицо – народ, олицетворяемый хором. А когда-то, в старинных операх XVII века хор, подобно хору в древнегреческих трагедиях, играл роль комментатора, словно давая действиям героев оценку с позиции общественной морали. У Г. Жубановой хор соединяет все эти функции» [1].

«Оркестр и хор в “Енлик-Кебек” – мощнейшие “двигатели” драматургического конфликта» [1]. Сцена суда в опере является кульминацией конфликтного взаимодействия образных сфер, которое умело отражено композитором не только в вокальных и хоровых партиях, но и в оркестровке. Инструментовка и хоровая аранжировка сцены суда полны тонкого символизма.

Первоначальная тема излагается у деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет) на фоне выдержанных аккордов струнно-смычковой группы. Характерный для унисона деревянных духовых звук, насыщенный свистящими обертонами, отдаленно напоминает звучание кыл-кобыза.

В этом изложении, по мнению автора, уже присутствует взаимодействие образных сфер – вертикали струнной группы олицетворяют собой неумолимость, граничащую с бездушностью отрицательной образной сферы. Деревянные духовые с октавной дублировкой у тромбонов горизонтального изложения – символ положительной образной сферы.

Одной из особенностей оперы «Еңлік-Кебек» является «многослойность» вокального пласта. В симфоническом оркестре для композитора логика построения партий в той или иной степени опирается на разделение оркестра на группы, что обеспечивает автоматическую многопластовость оркестровой линии. В этом плане вокальный пласт «восстанавливает равноправие» путем приобщения «хоровой группы». Помимо партитурного деления на пласты, не стоит забывать о делении образных сфер, обеспечивающих также деление солистов.

Со вступлением хора (*Poco più largamente*) в партитуре обозначаются три основных горизонтальных пласта. Вокальная партия в этом моменте представлена только хором. Оркестровая же ткань продолжает представлять собой олицетворение противоборствующих начал – деревянное трио ритмически и гармонически импонирует хоровому изложению, струнная группа продолжает свою (пока периферийную, витающую в воздухе) угрозу. Однако композитор применяет заслуживающий внимания прием «фактурного контрапункта» – вертикальной логикой начинает вестись светлая сторона, темная же приобретает горизонтальный мелодизм. Эта перемена неслучайна – аккордовость выступает в данном эпизоде наиболее подходящим принципом хоровой аранжировки ввиду художественных задач. В целях избегания однообразия в общей фактуре партитуры происходит весьма находчивый «обмен» логическими принципами между образными сферами.

Несмотря на отсутствие солистов и только «односферный» вокальный пласт (противопоставленного «двусферному» оркестром) в этом эпизоде, мнимо уменьшающим значимость вокальной партии на весах партитурного равенства, в декламации хора вырисовывается весьма интересная черта, ввиду сложностей исполнительства, свойственная больше оркестровому изложению – секундовость. В соперничестве с оркестровой линией хор переходит границы собственной территории, перетягивая на себя «одеяло», и, тем самым экстренно сохраняя равновесие.

Хором проводится три фразы повторного строения (Шешіледі дәл бүгін Еңлік Кебек тағдыры). Во втором проведении три пласта, подобно рекам, стекаются в один океан – аккордовой декламации с небольшой пунктирностью, которая была характерна для положительной образной сферы в первом проведении. Этот общий знаменатель мнимое равновесие партий делает осязаемым. Это двухчастное изложение напоминает экспозицию, развертывание материала которой начинается с последующим увеличением темпа (*Piu mosso*) и сменой тональности. Третья фраза сохраняет ритмическую структуру первых двух, объединяя нитью формы все три проведения, но повторность не мешает развитию, которое происходит благодаря гармоническому разнообразию.

После третьего проведения повторяющихся фраз, хор повествует о собрании биев. Общепартитурный принцип ритмического увеличения с приведением к уравновешенному «общему знаменателю» сохраняется. Также продолжает использоваться формообразующий принцип повторности, но уже не целых фраз, а более мелких словесных фигур. Партитурная фактура плотнеет, доходя до *tutti*, но общая динамика уменьшается, словно предвещая фактурное разряжение 83-ей цифры.

Хоровое изложение народа-повествователя меняет вертикальный декламационный принцип на полифоничность, «облегчая» оркестр до неполной струнной группы. Под

конец этого полифонического эпизода «включаются» кларнеты – как композиционный предыкт к 84-ой цифре.

Несмотря на ощутимые фактурные перемены, формообразующим принципом остается словесная повторность.

Оркестр, казалось бы, явно начинает представлять собой аккомпанемент солирующей линии хора – басам. Однако это впечатление остается недолгим – еще до начала первого словесного повтора в оркестровке первоначально периферийного оркестра появляются симфонические черты. Вокальную партию второго предложения ведут уже два голоса – тенора и басы, что обусловлено заметным оркестровым уплотнением с использованием медной группы. Далее оркестр снова возвращается к роли концертмейстера, однако эта покорность с лихвой компенсируется в 85-ой цифре, которая начинается с оркестрового вступления, обладающего неоспоримой симфоничностью.

Сцена Кенгирбая и Кобея выстраивает новые пропорции образных сфер. Со вступлением Кенгирбая оркестровая линия обрывается, словно теряя поддержку, возобновляясь лишь на окончании первой фразы париями кларнетов. Партию же Кобея, напротив, начинает достаточно активно поддерживать валторновое соло. Фразы Кенгирбая и далее остаются звучать в полной тишине, фразы же Кобея продолжают ручаться оркестровой поддержкой, будто символизируя справедливость.

С началом монолога Кенгирбая оркестр, с композиционной точки зрения не имея права замолкать полностью, все же дает знать о своем несогласии с бием резким разряжением фактуры в начале номера.

Динамическое равновесие сцены суда можно сравнить с добавлением на чаши весов поочередно по кусочку – равенство оркестровой и вокальной партии восстанавливается с постепенным уплотнением оркестровой ткани, которая впоследствии венчается смелым для сольного вокального номера добавлением медной группы в уже достаточно плотную оркестровую фактуру.

Соперничество музыкальных пластов переплетается с соперничеством образных сфер, однако при этом происходит постоянный «обмен ролями» в оркестре. Образные сферы «кочуют» из одной группы оркестра в другую, не имея постоянного «представителя». Равенство пластов непостоянно, неоднородно и включает в себя многоаспектную логику восстановления равновесия. В некоторых фрагментах равенство наблюдается по вертикали, с учетом смысловой нагрузки либретто, уровня сложности партий и количества задействованных инструментальных групп.

Сцена суда оканчивается народным «Бата» декламационного характера с вертикальной логикой изложения материала – твердым «общим знаменателем», символом единения и равновесия.

Подобные вышеописанным композиторские находки заставляют рассматривать соотношение оркестровой и вокальной линии с совершенно разных аспектов, помимо общепринятых. Индивидуальный принцип ведения логики музыкального развертывания материала, его сюжетная обоснованность по праву делают оперу Г.А. Жубановой жемчужиной казахской оперной сокровищницы.

«По этой степи мчались лошади, к хвостам которых привязали Енлик и Кебека. Волосы Енлик натягиваются и как струны домбры издают мелодию о любви. А батыр Кебек был такой могучий и сильный, что смерть долго его не брала...» [3;17].

#### *Список литературы*

1. Недлина В.Е. «Енлик-Кебек» Газизы Жубановой: безгранично «Верю!».
2. Абулгазина Г.К. Драматургия оперы «Енлик и Кебек».
3. Жубанова Г. Мир мой – музыка. Том II. Статьи. Очерки. Воспоминания. /сост. и ред. Д. Мамбетовой. – А., 1997. – 170 с.

**Жаксылыков Мадияр,**  
ФМИИ, композиция, I курс

### Об одной из прелюдий Г.А. Жубановой

«Газиза Жубанова не боится выйти за рамки принятой народности и делает это понятие все более широким» – так выразился о Газизе Жубановой выдающийся композитор XX века Д. Шостакович. По моему мнению, эта цитата вызывает все больший интерес к музыке Газизы Жубановой, так как является подтверждением тому, что казахский композитор Газиза Жубанова смело использует в своей музыке европейский стиль, лаконично сочетая его с традиционным казахским.

Газиза Жубанова – признанный лидер, композитор, творчество которого оставило значительный вклад в казахской музыке. Оно состоит из различных жанров западноевропейской и казахской музыки. Г. Жубанова является автором опер, балетов, симфоний, поэм, сонат, квартетов, произведений для фортепиано и многих других сочинений.

В ее произведениях выражается лиризм и тонкая казахская мелодика, которая присуща всей ее творческой деятельности. Расцвет композиторского творчества приходится на 1960-70-е годы. В этот период появляются новые опусы, композитор постоянно находится в поисках новых гармоний и созвучий.

Про народное творчество Г. Жубанова пишет, что это «не застывшее музейное явление, а диалектически развивающийся организм, отражающий живое дыхание времени, подаренные потомками прекрасные мгновения душевных озарений, исполненных великой, немой любви к людям, к земле».

Отсюда можно сделать вывод что музыкальное мировоззрение Г. Жубановой формировалось на основе двух культур – казахской традиционной и европейской. Нужно учитывать, что композитор опиралась на тот момент на жанр фортепианной музыки, который складывался непосредственно в Казахстане.

Фортепианное творчество Газизы Жубановой очень многогранно, она сумела реализовать свой колоссальный талант композитора в этой сфере.

Г. Жубанова обращается к фортепианной музыке на протяжении всей жизни, поскольку ее привлекала данная сфера творчества. Однако в количественном отношении произведений для фортепиано у нее не так много: 4 прелюдии (1950), цикл «Eva» (1988), состоящий из 3-х прелюдий, цикл "Миражи" из 4-х пьес (1991), Соната №1 для фортепиано (1986), Соната-фантазия №2 (1987), фортепианный концерт (1984), 12 пьес для детей и юности (1987-90) и другие.

«Искусство, не отображающее жизнь, не наполненное ее тревогами и заботами, не затрагивающее сердца людей, не опирающееся на национальные истоки, обречено на непонимание современниками и потомками» – исходя из этой цитаты можно сразу понять, что композитор стремилась четко следовать национальным путем, привлекая во внимание будущее поколение.

Нужно также отметить, что конкурсы и концерты, которые прошли в прошлом году на встречу юбилею композитора, дали толчок к мотивационному движению музыкантов и, конечно же, композиторов. В декабре прошлого года в Камерном зале консерватории состоялся концерт «Из травы я взлетела...», посвященный 90-летию выдающегося композитора. В Астане также прошел конкурс композиторов, посвященный Газизе Ахметовне. Все эти творческие мероприятия не оставили равнодушными профессиональных музыкантов и простых слушателей.

Рассматривая в целом биографию композитора и общаясь с людьми, которые близко контактировали с нею, нужно подчеркнуть, что Газизе Жубановой была присуща та скромность характера и доброта человеческой души, которые формируются в семье и которые не так часто встречаешь в наше время.

Формирование Газизы Жубановой как композитора происходит за годы учебы в Московской консерватории. С радостью вспоминает она, как же быстро пролетели более 12 лет упорной творческой работы с замечательным педагогом Ю. Шапориним. За этот период было сочинено большое количество музыкальных сочинений, которые подтверждают значительный труд и стремление двигаться вперед.

За годы учебы в консерватории Газиза Жубанова впитала в себя очень многое из творческой атмосферы. Композитор пишет, что часто посещала концерты, практически не пропуская их. Этот период отмечен дружбой с такими знаменитыми композиторами, как: Родион Щедрин, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Эдисон Денисов и многие другие: будущие знаменитые композиторы не могли не повлиять на развитие творческого мировоззрения друг друга как современников.

За годы учебы в Москве появляются такие фортепианные «вещи», как: соната для скрипки и фортепиано, мелодия для скрипки фортепиано, «Четыре прелюдии», которые впоследствии включила в свою экзаменационную программу знаменитая пианистка Е. Коган, и другие замечательные сочинения.

В 1988 году появляются на свет Три прелюдии «EVA» – этот цикл является посвящением «ушедшей» пианистке и профессору Еве Бенедиктовне Коган.

После прослушивания цикла прелюдий «EVA» Газизы Ахметовны я понял, что меня затронула именно вторая (прелюдия), так как в ней я почувствовал индивидуальное видение, близкое мне по духу.

Авторское «слышание» образа по сути заставляет далеко улететь за «горизонты подсознания». Почему я выразился именно так? – Дело в том, что, именно тогда, когда я слушаю музыку подобного характера, во мне просыпается импульс, в связи с которым я готов воплощать собственное видение родственных образов.

Я думаю, что каждый из нас обязательно достигнет своих высот, если будет следовать примеру таких великих творцов, как Газиза Жубанова. В ее фортепианном творческом наследии ярко «схвачена» проникновенность чувств и эмоциональность характера.

Блуждающий образ второй прелюдии передает мрачный колорит музыкальной палитры. В самом начале такта «движущиеся» октавки в левой руке создают призрачный образ, сочетая его с монограммой «EFA». По фактуре и образности ее вполне закономерно в литературе сравнивали с прелюдиями Шопена и Скрябина. Пьеса изложена на 35 тактах, в которых динамическое крещендо и диминуэндо передают волнение внутреннего мира художника. Форма этой прелюдии простая двухчастная. Прелюдия заканчивается фермой на ноте си бемоль, которая убедительно ставит точку в завершение музыкальной мысли. Эхо монограммы «EVA» как будто слышишь на протяжении всей музыки. Охарактеризовать ее можно следующим образом: чувствуется «настроение» блуждающей души, которая летает за горизонтами невидимых миров.

В завершении я приведу цитату выдающегося русского пианиста и композитора А. Рубинштейна «Искусство – это Ева, подающая молодому художнику яблоко. Кто вкусит от этого яблока, теряет рай своего душевного спокойствия и довольства».

*Кдырниязова Жанна,*

*ФМИИ, музыковедение, магистрант 2 года обучения*

### **К юбилею Газизы Жубановой**

Одним из значительных событий культурной жизни Казахстана в прошедшем году стал юбилей первой женщины-композитора Газизы Жубановой, которая, как и академик Ахмет Куанович Жубанов, внесла неоценимый вклад в становление и развитие национального музыкального искусства.

Во многих городах республики прошли различные фестивали, конкурсы, конференции, посвященные этому знаменательному событию. В связи с этим, можно

вспомнить и празднование 70-летнего юбилея Газизы Ахметовны, которое оказалось не только запоминающимся, но и психологически сложным, поскольку были свежи воспоминания о недавнем уходе. Именно по этой причине, на конкурсе молодых композиторов, посвятивших свои сочинения Газизе Жубановой, прозвучало много искренних и по-настоящему эмоциональных композиций.

Победителем этого конкурса стал Алиби Абдинуров, на тот момент студент класса композиции Мансура Сагатова, представивший на суд жюри четыре произведения: два из них для голоса и фортепиано на слова Олжаса Сулейменова, песню «Түркістан» на слова Магжана Жумабаева и пьесу для скрипки соло. Победа оказалась не случайной, ведь молодому композитору посчастливилось однажды побывать на занятии у Газизы Ахметовны. Это была всего одна встреча, но она оставила неизгладимые впечатления на всю жизнь, и фраза мэтра «Душа музыки – мелодия» повлияла на дальнейшее творчество Абдинурова.

Самое яркое впечатление на слушателей и членов конкурсной комиссии произвело вокальное сочинение «Молитва батыра Махамбета перед казнью», в основу которого легли поэтические строки Олжаса Сулейменова. По отзывам: «трагичность личности героя монолога и феноменальное исполнение Андрея Трегубенко просто покорили аудиторию и “Махамбет” был удостоен не только первого места конкурса, но и той самой паузы, которая возникает между окончанием произведения и взрывом аплодисментов».

Несмотря на юный возраст, композитор нашел те строки у Сулейменова, которые оказались достойны в контексте посвящения великому творцу, создав параллель между монументальностью фигуры Махамбета Утемисова – батыра, поэта, композитора-кюйши и личностью народной артистки Казахстана и СССР, профессора, композитора, общественного деятеля – Газизы Ахметовны Жубановой.

«Молитва батыра Махамбета перед казнью» – это развернутое вокально-инструментальное полотно в свободной форме, с чертами трехчастности. Композитор современными выразительными средствами повествует о последних мгновениях жизни народного героя.

Трехплановая образная сфера монолога выражается и на уровне ладовой драматургии произведения, представленной тремя пластами: модальность – тональность – сонорика. Модальность символизирует народное начало, вечность, единство батыра с его народом. Тональность – воспоминания о былых днях славы и сражений. Сонорика – экспрессия, душевное состояние героя, его отчаяние, в то же время мужество перед лицом смерти. Таким образом, автору сочинения созвучны общечеловеческие темы, прозвучавшие в поэзии Олжаса Сулейменова, творчество которого неоднократно вызывало отклик у композиторов.

И это не случайно, поскольку и Газиза Жубанова, и Мансур Сагатов – мастера, непосредственно повлиявшие на становление Абдинурова-композитора, неоднократно создавали произведения на стихи Олжаса Омаровича.

Образ Махамбета присутствует и в творчестве Газизы Ахметовны. В радиоопере «Курмангазы» он представлен в «Балладе об Исатае и Махамбете», где композитор в эпической повествовательной манере воспроизводит события народного восстания. Баллада основана на интонационном материале кюйя Курмангазы «Кішкентай», посвященного восстанию Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова.

К поэзии Олжаса Сулейменова Газиза Жубанова обращалась и через печатное слово, свидетельством чему служит рецензия на кантату «Земля» Базарбая Джуманиязова, опубликованная в 1968 году в газете «Советская культура». «Оба автора молоды. Ровесники и композитор Базарбай Джуманиязов, и поэт Олжас Сулейменов. И творческие устремления у них едины. Обоим присущи горячий темперамент, страстность высказывания, живой интерес к судьбам Родины и человечества», – пишет Газиза Ахметовна.

Эти же глобальные вопросы интересовали и Газизу Жубанову, ответы на которые она находила в мире музыки.

**Қазтуғанова А.Ж.**

*М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты  
Музыкату бөлімінің меңгерушісі, ө.ғ.к.*

### **«Ғазиза» күйінің көркемдік-мазмұндық құндылығы**

XX ғасырда ғұмыр кешкен, қыз-келіншектер арасында тұңғыш еуропа білімімен қаруланған композитор Ғазиза Жұбанова қолтаңбалық жаңашылдығымен дараланған ірі тұлға. Қазақстанның музыка мәдениетінде композиторлық, ұстаздық, ұйымдастырушылық, сыни-ағартушылық тұрғыдан өлшеусіз із қалдырған Ғазиза Жұбановаға әріптестері мен ізбасарлары көптеген туындылар арнаған. Солардың ішінде М. Сағатовтың «Бес қайырма», Қ. Ахмедияровтың «Ғазиза», А. Мүсірепованың «Посвящение-Монограмма», Ә. Әбдінұровтың «Памяти великого артиста» және тағы да басқаларын айтуға болады.

Аталған шығармалардың арасынан дәулескер күйші Қаршыға Ахмедияртың Ғазиза Жубановаға арнаған “Ғазиза” күйін баяндаманың нысаны ретінде алдық. Себебі, осыдан 15 жыл бұрын, 2003 жылы шыққан «Жизнь в искусстве» атты жинақта «Ғазизаға арнау» атты мақала жарияланған болатын. Онда күйге тарихи-теориялық тұрғыдан талдау жасап, жоқтау-арнау күйі ретінде қарастырғанмын. Бұл ретте «Ғазиза» күйінде Қ. Ахмедияров екі ағымды, яғни жоқтау мен арнауды ұштастырып, күйдің жоқтаулық мәнін ағарту мақсатында ғұрыптық сарындарға тән негіздемелерді айқындасақ, арнаулық мәнді, Ғазиза Жұбанованың әкесі А. Жұбановтың дүние салуына байланысты шығарған “Жігер” симфониясындағы үзінділерді дәйексөз ретінде пайдалану арқылы көрсеткенін дәлелдедік. Соның нәтижесінде Қ.Ахмедияровтың «Ғазиза» күйі – әуендік және идеялық жағынан Ғ. Жұбанованың «Жігер» симфониясымен сабақтастығын анықтадық. Бұл деректердің Ғ. Жұбанова туралы жаңадан шыққан Ү. Джумакова мен Г. Абдрахманның еңбегіне енгені қуантады. Мұнда «Светлым образом Г. Жубановой навеян современный домбровский кюй «Газиза». Его автор – известный казахский домбрист Каршига Ахмедияров, зрелую виртуозную игру которого Г. Жубанова в свое время сравнивала с игрой великой Дины. Траурно-возвышенный кюй-жоқтау К. Ахмедиярова имеет скрытые драматургические и интонационно-ритмические связи с симфонией «Жигер» памяти отца Г. Жубановой, символически объединяя имя композитора с любимым ею и отцом народным жанром – кюем, размышляющим о смысле земного бытия, о вечности» – деп жазған. Бұл сабақтастық көркемдік тараптан ғана емес, терең мазмұндық тұрғыдан да байыптауды талап етеді.

Бүгінгі баяндамада бұл туындының тәрбиелік-тәлімдік мәнін анықтап, рухани мұрамыз ретінде көркемдік-мазмұндық құндылығын саралау болып табылады. Қаршыға Ахмедияровтың өзі: «Күйді – жоқтау күйі немесе Реквием деп айтуға болады», – деп айтқан.

Шығарманың негізіне қазақтың дүниетанымына тән ізеттілік тағылымы алынған десек қалеспейміз. Себебі мұнда тарихи тұлғаларға тағзым ету дәстүрі тереңге тамырлағанын аңғарамыз. Бұл ретте, осы туынды арқылы анықталған тарихи тұлғалар алаш жұршылығына елеулі еңбек еткенін көреміз. Оның тәрбиелік-тәлімдік үлгісін өнегелі тұлғаларды құрметтеп, елге істеген жақсылығын есте сақтаудың бір белгісі ретінде қалыптастырған. Бұл дәстүрді осы туындыда шоғырланған композиторлар өзегін жарып шыққан жоқтау шығармалары арқылы қалдырған. Яғни, Қаршыға Ахмедияров Ғазизаға Жұбановаға, Ғазиза Жұбанова Ахмет Жұбанов пен Дәулеткерейге, Дәулеткерей Мұхамед-Салық Бабажановқа ілтипатын білдірген. Нақтылап келгенде аталмыш тарихи

тұлғалардың туындылары тап осы азалау ғұрпымен байланысты шығарылған болып есептеледі. Егер күйді әдет-ғұрыптағы жоқтау тарапынан қарастыратын болсақ, оның уақыт пен кеңістік аясы, деректік негіздері көп жағдайда шартты келіп, тағдырының қысқа қайырылатынын байқаймыз. Өйткені, жоқтаулар бір жылдан артық орындалмайды. Оның үстіне қазақтың ырымшылдығын ескерсек, азалау ғұрпымен байланысты шығарылған ән-күйлері немесе ариялар жәй күндері ойымызға оралып, айта бастасаң «мен не айтып келе жатырмын, жамандықты шақырмай тыныш жүрейін» деп өз-өзімізге тоқтау саламыз... Әрине, бұл тараптан алғанда «Ғазиза» күйінің насихатталуы да кенжелеп тұрған сияқты. Осы орайда, Мәскеуден 1926 жылы А. Байтұрсыновтың «23 жоқтау» жинағын шығарғанда: «Жоқтауды көбінесе ақындар шығарып береді. Сондықтан жоқтау ақын лұғатты келеді» – деген жолдары маңызды дейміз. Себебі бұл сөздерге сүйенетін болсақ, Қ.Ахмедияров лұғатты күйші ретінде күйге Реквием деген анықтамасын алға тартып, туындыны күй-реквием ретінде қабылдаған дұрыс болар. Әлбетте күйді Еуропаның реквием жанрымен салыстыру келе қоймас, мұнда біз реквием дегенде көп дауысты хорға арналған топтамалық шығарма – *месса* есебінде емес, идеялық-мазмұнына қарай марқұмның рухына бағыштап, философиялық мән-мағынасын ашатын туынды есебінде алуды көздеп отырмыз. Өйткені мұндай шығармалар тәжірибеде болған. Оның қатарында Лениннің рухына бағышталған Д. Кабалевскийдің 3-симфониясын айтуға болады. Сондықтан Қаршыға Ахмедияровтың «Ғазиза» күйін Ғазиза Жұбановаға қойылған ескерткіш санатында қабылдап, оның насихатталуын тоқтатпай, концерттік бағдарламаларға, оқу үрдісіне және байқауларға енгізу қажет деп ойлаймыз.

Келешекте, бұл екі тұлғаның есімін байланыстырған «Ғазиза» күй-реквиемін әлемге әйгілі Вердидің Россиниге, Брамстың Шуманға арнап қазасына орай шығарылған Реквиемдер сынды танымалдылық алатын туындыға айналдырып, Қаршыға Ахмедияров пен Ғазиза Жұбанованың ізеттілігін болашақ ұрпақтың санасына жеткізу арқылы рухани құндылықтарымызды жаңғырта аламыз деп санаймын.



*Участники Круглого стола к 90-летию Г. Жубановой*

## МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

### ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ ӨНЕРІ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА CONTEMPORARY ART OF KAZAKHSTAN

<i>Аманжол А</i>	Композиторские техники в творчестве Газизы Жубановой	
<i>Аманжол А</i>	Ғазиза Жұбанованың шығармашылығында	
<i>Amanzhol A.</i>	композиторлық техникасы	
<i>Amanzhol A.</i>	Composition technics in the creativity of the Gaziza Zhubanova	<b>6</b>
<i>Резникова Е.</i>	Современное искусство Казахстана и классическое наследие:	
<i>Резникова Е.</i>	диалог или противостояние. К постановке вопроса	
<i>Резникова Е.</i>	Қазақстанның заманауи өнері мен классикалық мұра:	
<i>Reznikova E.</i>	диалог немесе оппозиция. Сұрақтың есебі	
<i>Reznikova E.</i>	Contemporary art of Kazakhstan and classical heritage: dialogue or	
	opposition. To the question sentence	<b>11</b>

### ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ACTUAL RESEARCHES OF TRADITIONAL MUSIC

<i>Нуркенов Р.</i>	Сарыарқа күйшілік мектебінің кейбір ерекшеліктері	
<i>Нуркенов Р.</i>	(Т. Әсемқұловтың шығармашылығы негізінде)	
<i>Nurkenov R.</i>	Некоторые особенности сарыаркинской традиционной региональной	
<i>Nurkenov R.</i>	домбровой школы (на примере произведений Т. Асемкулова)	
<i>Nurkenov R.</i>	Some features in the regional traditional school of Saryarka. (on the	
	example of the works by T. Asemkulov)	<b>23</b>
<i>Омаров Е.</i>	Сыр өңірінің жыраулық дәстүрі мен күйшілік өнерінің	
<i>Омаров Е.</i>	жиналуы мен зерттелуі	
<i>Omarov E.</i>	Сбор и исследование эпической традиции и искусства кюя	
<i>Omarov E.</i>	Сырдарьинского региона	
<i>Omarov E.</i>	Collection and research of epic tradition and art of kuy of Syrdarya region	<b>28</b>

### МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА МЕТОДИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

<i>Бекенова А.</i>	Струнно-смычковое творчество Д. Энеску	
<i>Бекенова А.</i>	Д. Энескудің ысқы-ішекті шығармашылығы	
<i>Bekepenova A.</i>	Stringed-bow music by G. Enescu	<b>35</b>
<i>Бұлданова Ф.</i>	Инновациялық әдіс тәсілдер арқылы дауысты дұрыс қою	
<i>Бұлданова Ф.</i>	Инновационные рекомендации для правильной постановки голоса	
<i>Buldanova F.</i>	Correctly incorporating voice-guided innovation methods	<b>44</b>
<i>Алмаханова Э.</i>	О своеобразии структуры учебно-воспитательного процесса	
<i>Алмаханова Э.</i>	Оқу үдерісінің құрылымының ерекшелігі	
<i>Almahanova E.</i>	The peculiarity of the structure of the educational process	<b>50</b>

**ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ  
СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ  
ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS**

<b>Туманов Г.</b>	Импровизационность в музыкальном формообразовании видеоигр	
<i>Туманов Г.</i>	Бейнеойын музыкалық қалыптасуындағы суырып салмалық	
<i>Tumanov G.</i>	Improvisation in musical form of video games	<b>56</b>
<b>Илес М.</b>	Из практики хоровика-дирижера	
<i>Илес М.</i>	Хор-дирижердің тәжірибесінен	
<i>Iles M.</i>	From the practice of a choral conductor	<b>63</b>
<b>Умбетов Н.</b>	Дәстүр өнер труппасы	
<b>Хамитжанова Ж.</b>		
<i>Умбетов Н.</i>	Традиционная труппа	
<i>Хамитжанова Ж.</i>		
<i>Umbetov N.,</i>	Traditional troupe	
<i>Khamitzhanova Zh.</i>		<b>69</b>

**Ғ. ЖУБАНОВАНЫҢ 90 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН  
ДӨҢГЕЛЕК ҮСТЕЛ МАТЕРИАЛДАРЫ  
МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА К 90-ЛЕТИЮ Г. ЖУБАНОВОЙ  
ROUND TABLE MATERIALS TO THE 90TH ANNIVERSARY OF G. ZHUBANOVA**

<b>Балмагамбетова Л., Кутенко В., Оспанов М., Әсетова М., Дин М.-В., Жақсылыков М., Қдырниязова Ж., Қазтуғанова А.</b>	<b>Қазақ КСР халық әртісі, ҚазССР халық әртісі, Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК құрамы профессорының Жұбанова Ғазиза Ахметқызы 90 жылдығына арналған дөңгелек үстелдің материалдары</b>
<i>Балмагамбетова Л., Кутенко В., Оспанов М., Асетова М., Дин М.-В., Жаксылыков М., Кдырниязова Ж., Казтуганова А.</i>	<b>Материалы круглого стола, посвящённого 90-летию со дня рождения выдающегося казахского композитора, Народной артистки СССР и КазССР, Лауреата Государственной премии КазССР, профессора кафедры композиции КНК им. Курмангазы Жубановой Газизы Ахметовны</b>
<i>Balmagambetova L., Kutenko V., Osmanov M., Asetova M., Din M.-V., Zhaksylykov M., Kdyrniyazova Zh., Kaztuganova A.</i>	Materials of the round table, dedicated to the 90th anniversary of an outstanding Kazakh composer, People's Artist of the USSR and KazSSR, Laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, Professor of the Composition Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory Gaziza Zhubanova

ISSN 2310-3337

**Құрылтайшы:** Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
**Учредитель:** Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
**Founder:** Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**Saryn art and science journal**

**2 (19) 2018**

**Шығарылуы: жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген  
Тіркеу туралы куәлік №16389-Ж 2017 жылдың 10 наурызда берілген

Алғашқы есеп қою кезіндегі нөмірі мен мерзімі №13880-Ж 19.09.2013

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

*В. Е. Недлина*

*Я. С. Кременцова*

*И.М.Орынбаева*

*А. А. Сомов*

Беттеген:

*В. Недлина*

Мұқаба дизайны:

*В. Недлина*

Редакцияның мекен-жайы:

050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

**Saryn art and science journal**

**2 (19) 2018**

**выходит 4 раза в год**

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК

**«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337**

Собственник: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (г. Алматы)

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Республики Казахстан №16389-Ж, выданное 10.03.2017 г.

Дата и номер первичной постановки на учёт №13880-Ж, 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

*В. Е. Недлина*

*Я. С. Кременцова*

*И.М.Орынбаева*

*А. А. Сомов*

Вёрстка:

*В. Недлина*

Дизайн обложки:

*В. Недлина*

Адрес редакции:

050000, Республика Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**Saryn art and science journal**

**2 (19) 2018**

**Published 4 times a year**

**«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337**

Magazine registered with the Ministry of Information and Communication  
Certificate of registration # **16389-Ж** from March, 10, 2017

First registration certificate **№13880-Ж** was given on September 19, 2013  
Edition of 300 copies

Managing editors:

*V. Nedlina*  
*Ya. Kremensova*  
*I.Orynbayeva*  
*A. Somov*

Page design:

*V. Nedlina*

Cover design:

*V. Nedlina*

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86  
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

---

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-63-64

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, И.М. Орынбаева*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 18.12.2017

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1

---

---