

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

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2019

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

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

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

Saryn art and science journal

1 (22) 2019

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

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

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

Saryn art and science journal**1 (22) 2019****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

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

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

Saryn art and science journal

1 (22) 2019

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. Kremntsova

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

МРНТИ 18.41.91

*Alma Kunanbaeva*¹²¹*Silk Road House,* ²*Stanford University
Berkeley, USA***THE PSYCHOLOGY OF PERCEPTION OF KAZAKH MUSICAL EPIC****Abstract**

According to the author, the perception of Kazakh epic (*gyraulyq*) is included in the very existence of it. The singers themselves emphasize their dependence on the audience. The *gyraulyq* is a professional tradition. It is connected with shamanic spirituality and nomadic philosophy. Perception of the epic is bound with the social status of the epic singer as spokesman of the higher, philosophical dimension of traditional life. Hence, the syncretism of perception. In the process of establishing contact with a new audience, the singer of tales elicits the coming forth of a "group of experts," and in the course of the entire performance takes cues from the latter's perception. He is following the customary sequence of epic genres – from the initial (*bastau, terme*) through the central narration proper to the closing (*tolghau, arnau*). According to the author, considering the entire functional complex of *gyraulyq*, one can speak of the formation of an epic audience which could be defined as no less professional than the singer of tales. To the traditional listener, communion with the singer of tales is "journey," "ascension," "rebirth." The need for renewal of this communion owes itself not only to esthetic desiderata but also to the recognition of the beneficent social function of the epic performer. However, the author claims, nowadays the esthetic approach to traditional art began to take root, and discreteness of perception gradually began to take force: summing rather than synthesizing. The article is concluded by the first English translation of a typical initial *terme*.

Keywords: Aral region, Kazakh epic, singer of tales, circle of experts, epic milieu, songs of edification, art of perception, yurt, *dombyra*.

*Алма Құнанбаева*¹²¹*"Жібек жолы үйі" мәдени және білім беру орталығы,* ²*Стэнфорд университеті
Беркли, АҚШ***ҚАЗАҚ МУЗЫКАЛЫҚ ЭПИКАСЫН ҚАБЫЛДАУ ПСИХОЛОГИЯСЫ****Аннотация**

Мақала авторының пікірі бойынша, тыңдаушылардың қазақ *жыраулық өнердің* қабылдауы орындаушылық актіге енгізілген. Өншілер аудиторияға деген тәуелділікті өздері көрсетеді. *Жыраулық өнер* бақсылық және көшпенділер философиясымен тығыз байланыста болатын кәсіби дәстүр болып табылады. Эпостың қабылдауы адамдар әлемі мен эпикалық кейіпкерлер әлемі арасындағы, ал шын мәнінде – ата-бабаларының әлемі арасындағы делдал болып табылатын жыраудың жоғары әлеуметтік мәртебесімен байланысты. Жаңа аудиториямен танысып, жырау дәстүрлі мәдениеттің білгірлерін, сарапшылар тобын анықтайды, әрі қарай олардың сұраныстарына, күтулеріне, алған әсерлеріне сүйенеді. Мақалада эпикалық наррацияның бүкіл сеансы ойластырылған драматургия жолдарымен жүретіні көрсетілген. Орындаудың құрылымы әр түрлі жанрдағы әндердің топтамаларына бөлінеді, олардың арасында– бақсылар дәстүріндегі аруақтарды көмекке шақыруға арналған әндерге сәйкес, өзін-өзі таныстыруға және шабыттандуды шақыратын *бастаулар* жанрына ерекше орын беріледі. Содан кейін әртүрлі маңызды әлеуметтік тақырыптарда жазылған қысқа *терме* әндеріне назар аударылады. Тек мұқият дайындықтан кейін ғана *жырау* ұзақ жыраулық мәтіндеріне, эпостың өзіне бет бұрады. Өңгіменің кезекті бөлімі аяқталғаннан кейін бастама әншіге дем беретін сарапшыларға ауысады. Жырдың соңғы бөлімдері *толғау* (ойлау) немесе *арнау* жанрларымен аяқталады. Қорытындылай келе, автор музыкалық мәдениеттің қазіргі стратиграфиясында орындаушылықтың эстетикалық

жағына баса назар аударар отырып, дискретті қабылдау басым екенін атап өтті. Мақаланың соңында үлгілі бастауыш *терменің* толық ағылшын аудармасы берілген.

Түйінді сөздер: Арал өңірі, жыр, жырау, домбыра, киіз үй, қара өлең, бастау, толғау, психология, қабылдау.

*Алма Кунанбаева*¹²

¹ *Культурный и образовательный центр «Дом на Шелковом Пути»,* ² *Стэнфордский университет Беркли, США*

ПСИХОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭПИКИ

Аннотация

Согласно автору, восприятие казахской эпика (*жыраулық*) слушателями включено в исполнительский акт. Певцы сами подчеркивают свою зависимость от аудитории. *Жыраулық* является профессиональной традицией, тесно связанной с шаманизмом и философией номадизма. Восприятие эпоса связано с высоким социальным статусом сказителя, который выступает посредником между миром людей и миром эпических героев, а по сути – миром ритуальных предков. Знакомясь с новой аудиторией, сказитель выявляет группу экспертов, знатоков традиционной культуры, и в дальнейшем опирается на их реакции, запросы, ожидания. В статье показано, что весь сеанс эпической наррации имеет продуманную драматургию. Структура исполнения диктуется последовательностью песен разных жанров, среди которых особое место отводится *бастау* – песням самопредставления и призыва вдохновения, родственным шаманским призывам духов-помощников. Затем следует серия коротких *терме* (песен-назидания) на различные социально значимые темы. Только после тщательной подготовки, рапсод (*жырау*) переходит к длительным сказительским текстам, к собственно эпосу. По окончании очередного раздела сказания инициатива переходит к экспертам, которые дают передышку певцу. Окончание всего сказания оформляется жанрами *толғау* (размышления) или *арнау* (посвящение). В заключение автор отмечает, что в современной стратиграфии музыкальной культуры превалирует дискретное восприятие с акцентом на эстетическую сторону исполнительства, в процессе чего происходит скорее суммирование и дублирование смыслов, нежели их порождение. Статью завершает полный английский перевод типичного начального *терме*.

Ключевые слова: Аральский регион, казахский эпос, рапсод, домбра, юрта, песня-назидание, песня-зачин, песня-размышление, психология, восприятие

The Kazakh epic was an encyclopedia of the long history of the nation, and it exists in the oral tradition until today. The epic tradition (*жyраулық* – from *жyр* 'epic', 'epic poetry') has been best preserved in the South West and West of the modern Republic of Kazakhstan, especially in the Aral region where I have been working for years¹. In Kazakh culture, epic singers (the *жyрау*) are keepers of a collective memory that connects oral traditions with shamanic spirituality and nomadic philosophy. The *жyраулық* is a professional tradition. Its professionalism is demonstrated not only by the economic aspect, which is making a livelihood from the performance but also by the education and the level of mastery of the epic recital. The *жyрау* must obtain a specific style of singing – the vocal quality of the epic bard should be different from the voice of other singers. It should be characterized by dramatically oratorical recitative which he delivers in a raspy, guttural voice, accompanying himself on a two-stringed *домбыра* (a plucked lute). The accompaniment is interwoven with the text, and a singer of tales cannot narrate a tale without it. The raspy vocal style is reminiscent of the sound of the *қобыз*, a two-stringed bowed lute traditionally played by Kazakh shamans. The magical power of the *жyрау* extends to his instrument. It is considered that the instrument has its own soul and can bring good or bad fortune. After the death of the bard, the instrument has to find a new owner, otherwise it will play at night and scare the children. That is why, before his death, the singer of tales usually

¹ See in more details in a few publications of mine in English [1-8].

finds the new owner of his instrument. This corresponds to the transfer of shamanistic power in old cultures.

The performance of the epic took place during the social meeting in a *yurt*, a woolen tent of the Central Asian nomads. The perception of musical epic in traditional milieu arises from the formation of a system of coordinates, of which extramusical factors constitute the basis.

In the context of the structure of socio-artistic institutions of the Kazakhs, perception of the epic is bound with the social status of the epic singer, the *jyrau*, as spokesman of the higher, philosophical dimension of traditional life. The entire corpus of songs of the *jyrau*, which includes classical epic tales as well as short philosophical essays, is perceived by the traditional audience as a holistic verbal act, a unitary action with its complex dramaturgy and dynamics. Storytellers themselves understand their performance as the creation of a panorama of traditional life with which listeners can empathize, and this empathy becomes a way to measure the vitality of the human spirit.

The syncretism of perception encompasses also the non-isolatable nature of the act of epic music-making from its interactive context, where epic songs alternate with discussions (*monologue*, *dialogue*, and *"polylogue"*) on various themes. Indeed, the songs themselves call for these discussions. The mastery of the discussants and their knowledge of tradition leads the singer, as it were, by analogy or association, and directs the selection of themes in the composition.

The singers themselves put emphasis on their dependence on the audience. This is conclusively evidenced in the statements made by individual *jyrau*. For instance: "The expectations of the listeners give birth to song"; "The understanding of the deep essence of the song multiplies the strength and energizes the memory of the singer"; "The good listener is wings and support to the songs," and so like.

The traditional listener does not remain passive even in the performer-audience equation, and is active in the utterance act. His role manifests itself in his participation in the discussions preceding and concluding song, as well as in the approbative exclamations shouted to the singer. Interestingly, these acclamations may not be spontaneous and chaotic, but have independent status in the framework of *musical* form. Knowledge of the canons of the tradition of perception of epic singing manifests itself at once on this parameter too, though it may seem fully personal. (Let us not forget that such exclamations and approbative shouts have also an opposite relationship: their influence on the progress of song and the inspiration they give to the song-utterer).

In the process of establishing contact with a new audience the *jyrau* elicits the coming forth of a "group of experts," as it were, or that of a specialist, and in the course of the entire performance takes cues from the latter's perception. This person becomes an interpreter ("mediator") between the singer and the rest of the audience and assists the song-utterer in "entering" the act of music-making and "exiting" from it. It is he too, who kindles the discussions and determines the "subject" of music-making.

Following the customary sequence of epic genres, the *jyrau* begins the singing with the *bastau*, i.e., "opening, introductory song." In *bastau*, a personal song of the *jyrau*, created by himself, may be performed. Alternatively, a *bastau* of some famous singer of tales of the past may be sung. In it the singer calls for inspiration and establishes contact with the audience. The group of opening songs is important, but its basic function is to capture the audience's attention and to prepare for the epic song-utterance. Then, normally without significant interruption, come the "words of edification," the *terme* (lit. 'to string' – 'to string something like pearls', 'threading'): a collection of aphorisms, which enunciate the ethical code of traditional society and its moral values.

The length of time that the *jyrau* dwells on this level – the *terme* level – depends on the individuals who make up the audience: young/old, married/celibates, the prevalence of men or women, and so on, as well as on the audience's readiness for transition to lengthy recitation. And only after the basic group of listeners had formed itself does the *jyrau* pass on to the narration

proper of the epic subject (such as *Körughly*, *Qoblandy*, *Alpamys*, and some more). These major tales can contain up to twenty thousand lines.

In the progress toward the central moment of performance – to the narration – contact with the listeners changes in form. From the direct dialogue with the audience, the *gyrau*, traveling through time and space, as it were, gradually autonomizes himself and "leads away" the listeners in his wake. This motion on the time scale is akin to the shamanistic act, and in many ways inherits its imperatives: widespread tales of some "wondrous happenings" at the moment of epic song-utterance (thunder, lightning, storm, and even rain in a region in which rainfall is extremely rare), taboos on interruption of the singing and other unwonted intrusions (it would be a violation of the process of birth of the song, that is like the birth of the human being), the dangers ensuing from the presence of ritually unclean persons (who had broken vows), belief in the incarnation of a protective spirit in the singer, and so on, and so forth.

Departure from the performance act (or "return") is likewise gradual and occurs at several levels: *tolghau* songs (musing on the foundation of being), and then *arnau*, dedications, and well-wishes to listeners.

Considering the entire functional complex of traditional epic *gyraulyq*, one can speak of the formation of an epic audience which could be defined as no less professional than the singer of tales. To the traditional listener, communion with the *gyrau* is "journey," "ascension," "rebirth." The need for renewal of this communion owes itself not only to esthetic desiderata but also to the recognition of the beneficent social function of the epic performer.

Change in the traditional life of the Kazakh in the context of well-known historical conditions brought about the transformation of the basic criteria of being in our time. Thus, the aesthetic approach to traditional art began to take root, a rupture of the holistic perception of the *gyrau's* creativity had occurred, and discreteness of perception gradually began to take force: summing rather than synthesizing. This reflected itself on the repertoire of the contemporary epic performers, the singers of tales.

The great epic form began to shape itself differently, not through the spiritual union of the community, but in subordination to narrowly musical norms. Autonomous perception of tunes and their "absolutization" in performance had begun. The logic inherent in the unfolding of the epic gave way to brief songs of moralizing character. This reflected itself even in the terminological designation of the singer: *termeshi* (lit., performer of *terme*).

Young and urban listeners often experience mere informational interest in epic tales today. This interest is satisfied after one or two hearings. More "comfortable" forms of appreciation of epos begin to prevail: a book, or the theatricalization of adapted versions. Furthermore, means of mass information with their bent toward many-voiced and variegated stage shows, consisting of two or three-minute "numbers," have contributed to the processes of this transformation.

If restoration of traditional criteria and renaissance of the traditional perception are possible at all, they can only be achieved through active cultural self-cognizance and the return of culture to the "epic environment," to the distinctive epic milieu as a socio-artistic way of life.

Instead of conclusion

As an essential supplement to the paper, here is the text of a typical *terme* in English translation. In fact, my paper is but a brief comment to that remarkable song which translation is placed below.

Terme²

Open my heart! Overflow!
 Speak my tongue! Stretch and grow!
 With mind and thought together joined
 Plumb the depths and pluck the pearl!
 For all the thirsty assembled here
 Let your saddlebag untied appear!
 For us what's called the people's coat
 From of old by others cut,
 Because in custom I'm no expert,
 Its ends loosened are and frayed.
 Humbly let me speak my words
 And may the folk my faults forgive.
 Oh my heart! Rush not nor stumble
 Midst clamoring throng be not bewildered.
 I am the student of a master,
 Whose arm has skill, whose work is solid.
 He traveled through the maze of words
 And without coal his silver forged.
 You've told my horse to ride straight on,
 And my heart you've raised on high.
 My people, let me touch your hearts,
 Sweet mare's milk may I let you drink.
 The blunderer has found his way,
 I've entered the ring and loosed my clothes.
 In this assembled market grand,
 The goods with all their prices marked,
 Both cheap and dear are on display.
 The listeners thirsty side by side,
 Oh my red tongue, be not afraid!
 This is your day to speak and stretch!

References:

1. **Kunanbaeva, A.** "Kazakh Music," *The New Grove's Dictionary of Music & Musicians* (London, 2001), Second edition, vol. 13: pp. 431–438;
2. **Kunanbaeva, A.** "Kazakh Music," *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6: The Middle East*. Edited by Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds. New York and London: Routledge, 2002: pp. 949–964;
3. **Kunanbaeva, A.** "The Kazakh Epic: Modernization and Return," *Turkish Music Quarterly*, Spring-Summer, vol. III (1990), nos. 2-3: pp. 1–3;
4. **Kunanbaeva, A.** "The Kazakh *Jyrau* as the Singer of Tales," *Ethnohistorische Wege und Lehrjahre eines Philosophen. Festschrift dedicated to Prof. Lawrence Krader*. Ed. by D. Schorkowitz. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995: pp. 293–303;

² This is the first English publication of the *terme* translated by Dr. Walter Feldman (New York) with my assistance. The text belongs to a famous *Jienbay-jyrau* (Jienbay Duzbembetuly, 1864-1929), father of Rustembek Jienbaev (1905-1966) and grandfather of Kosheney (1946-1973) and Bidas (b. 1951) Rystembekov, all of whom were great singers of tales in their local tradition and belong to the so-called "family epic school" in the Southwestern Kazakhstan (Qarmaqshy district, Qyzylorda region). Their repertoire is known to other bards of the region as well, and one of them is Almasbek Almatov (b. 1956) who has toured internationally throughout Western Europe, the USA, Russia, Turkey and Mongolia.

5. **Kunanbaeva, A.** "Nomads," *The Silk Road: Connecting Cultures, Creating Trust. The 36th Annual Smithsonian Folklife Festival On the National Mall, Washington, D.C., 2000*: pp. 81–87;
6. **Kunanbaeva, A.** "Nomadic Civilization as the Art of Interpretation," *Music Along the Silk Road* (The Silk Road Project at University of California at Berkeley, Cal Performances, 2003): pp. 60—62.
7. "The Epic Kōrughly." [CD] The Kazakh version. Performed by Bidas Rustembekov. Introductory article and complete English synopsis by Alma Kunanbaeva.
8. "Bidas Rustembekov. Kazakh Terme. Sung Poetry of Wisdom". [CD] Produced by Alma Kunanbaeva and Izaly Zemtsovsky. English translations by Scott Bartling. Published in the series "Musical Treasures of the Silk Road House" (Berkeley, California, 2013).

Information about the author

Alma Kunanbaeva – Ph.D. in art, President of the *Silk Road House* cultural and educational center (Berkeley, California), professor at Stanford University (USA, California).

Сведения об авторе:

Кунанбаева Алма Бектурсыновна – кандидат искусствоведения, Президент культурного и образовательного центра «Дом на Шелковом Пути» (Silk Road House) (г. Беркли, Калифорния), профессор Стэнфордского Университета (США, Калифорния).

Автор туралы мәлімет:

Құнанбаева Алма Бектұрсынқызы – өнертану кандидаты, "Жібек жолы үйі" (Silk Road House) мәдени және білім беру орталығының президенті (Беркли қ., Калифорния), Стэнфорд университетінің профессоры (АҚШ, Калифорния).

МРНТИ 18.41.91

*Сауле Мусаходжаева¹**¹Қазақ ұлттық өнер университеті
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***КУРМАНГАЗЫ В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА*****Аннотация***

Статья освещает влияние выдающегося казахского кюйши Курмангазы Сагырбаева (1818-1896) на духовную и материальную культуру Казахстана. Историческая значимость искусства великого кюйши, классика национальной музыки является бесспорной в современном представлении культурного наследия. Поколение нового тысячелетия не перестает восхищаться творениями гениального музыканта, завещавшего родному народу свои бессмертные инструментальные шедевры, внесшего неопределимый вклад в сокровищницу казахской культуры. Искусство Курмангазы в создании кюев является самой главной ценностью казахской музыки на века. Домбровая инструментальная традиция, имеющая богатую историю, получила в его творчестве одно из высших достижений. Искусство Курмангазы оказало огромное влияние на исполнительское и композиторское творчество, на литературу, живопись и музыкальную науку, обогатив его напряженным ритмом духовного поиска и самовыражения. Кюи великого музыканта стимулировали научную мысль о казахской музыке, их изучение явилось началом осмысления домбровой инструментальной традиции в ее оригинальном облике. В связи с празднованием 200-летнего юбилея со дня рождения великого кюйши представляется актуальным определение места и значения музыки Курмангазы в современной культуре Казахстана.

Ключевые слова: Курмангазы, домбровый кюй, музыкальная культура Казахстана.

*Сауле Мусаходжаева¹**¹Қазақ ұлттық өнер университеті
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***ҚҰРМАНҒАЗЫ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ӨНЕР АЙНАСЫНДА*****Аннотация***

Мақала Қазақстанның рухани және материалдық мәдениетіне әсер еткен қазақтың ұлы күйшісі Құрманғазыны (1818-1896) айқындайды. Ұлтық музыка классигі, ұлы күйші өнерінің тарихи маңыздылығы заманауи мәдениет мұрағатында сөзсіз болып табылады. Жаңа мыңжылдықтың ұрпақтары қазақ мәдениетінің қазынасына баға жетпес үлес қоса отырып, өзінің аспаптық өшпес жауһарларын туған халқына мұра еткен ұлы музыканттың шығармашылығына таңқалуын доғармайды. Құрманғазының күй шығару өнері ғасырлар бойына қазақ музыкасының басты құндылығы болып табылады. Тарихи бай домбралық аспаптық дәстүр оның өнерінде үлкен жетістіктердің бірі болды. Құрманғазының өнері рухани ізденіс пен өзін-өзі көрсету ритміне толтыра отырып, орындаушылық пен композиторлық шығармашылыққа, әдебиетке, сурет өнері мен музыкалық ғылымға үлкен әсерін көрсетті. Ұлы музыканттың күйлері қазақ музыкасы туралы ғылыми ойды ынталандырды, оларды зерделеу домбралық аспаптық дәстүрді өзінің түпнұсқалық бет бейнесінде зерделеудегі бастамасы болды. Ұлы күйшінің туылғанына 200-жылдық мерейтойды мерекелеуге байланысты Қазақстанның заманауи мәдениетіндегі Құрманғазы музыкасының маңыздылығы мен орнын айқындау өзекті болып тұр.

Түйінді сөздер: Құрманғазы, домбыра күйі, Қазақстанның музыкалық мәдениеті.

Saule Musakhodjaeva¹

¹*Kazakh National University of Arts
Nur-Sultan, Kazakhstan*

KURMANGAZY IN THE MIRROR OF ART OF KAZAKHSTAN

Abstract

The article highlights the influence of the outstanding Kazakh kuishi Kurmangazy Sagyrbayev (1818-1896) on the spiritual and material culture of Kazakhstan. The historical significance of his art is indisputable in the modern representation of cultural heritage. The generation of the new century does not stop admiring the works of a brilliant musician who bequeathed his immortal instrumental masterpieces to his native people. He made an invaluable contribution to the Treasury of Kazakh culture. The art of Kurmangazy is the most important value of Kazakh music for centuries. Dombra's instrumental tradition, which has a rich history, received one of the highest achievements in his works. Kurmangazy's art has a huge impact on performing and composing creativity, literature, painting, and music science, enriching it with the intense rhythm of spiritual search and self-expression. Kuis of the great musician stimulated scientific thought about Kazakh music. The study of Kurmangazy kuis was the beginning of understanding the dombra instrumental tradition in its original form. In connection with the celebration of the 200th anniversary of the birth of the great kuishi, it is important to determine the place and significance of Kurmangazy music in the modern culture of Kazakhstan.

Keywords: Kurmangazy, dombyra kui, musical culture of Kazakhstan.

В 2018 году общественность Казахстана отмечала 200-летие Курмангазы Сагырбаева (1818-1896). Проведена серия мероприятий, посвящённых этому культурно-значимому событию: научно-практические конференции в Уральске и Алматы, конкурс домбристов в Уральске, постановка оперы Ахмета и Газизы Жубановых «Курмангазы» (18 января 2019 г.) в концертном зале «Астана». 200-летие Курмангазы отмечали не только в Казахстане, но и в Астраханской области России. По инициативе Министерства культуры и спорта РК празднование 200-летия со дня рождения Курмангазы внесено в перечень юбилеев и памятных дат ЮНЕСКО. 20 сентября 1700 домбристов одновременно сыграли кюй Курмангазы «Сары-Арка» в Уральске на площади Первого Президента Республики Казахстан. В связи с празднованием юбилея великого кюйши, представляется актуальным осветить значение Курмангазы для развития искусства и науки Казахстана.

Для искусства Казахстана кюи Курмангазы источник огромного творческого вдохновения. Его историческое место в инструментальном наследии занимает высокое место. Признание художественной величины Курмангазы в музыке равно признанию Абая в литературе. «Курмангазы в домбровом исполнении XX века – это лучшие страницы концертного репертуара. Под влиянием его кюев создаются новые кюи и произведения современных композиторов...»[1, с.181].

«Курмангазы в народе называют «отцом кюев» (кюй атасы), этим подчёркивается исключительно важная роль его творчества в истории национальной музыкальной культуры» [2, с. 4]. К этой оценке необходимо добавить то значение музыки великого кюйши, которое проявляется в современном музыкальном искусстве Казахстана, это «золотой фонд» национального наследия.

В данной статье ставится задача показать влияние его искусства на исполнительское и композиторское творчество, на художественную и материальную культуру, на развитие научной мысли о казахской музыке.

Курмангазы называют основоположником одной из ведущих творческо-исполнительских школ, ярким представителем стиля токпе. Курмангазы обогатил домбровое искусство новыми образами, средствами выразительности, исполнительским мастерством. Он является учителем целой плеяды кюйши, которые продолжили его

традиции: Дина Нурпеисова, Ергали Ещанов, Мендыгали Сулейменов, Мамен, Уахап Кабигожин, Кали Жантлеуов, Гильман Хайрошев и др. Эти кюйши своим ярким и самобытным исполнительским искусством заложили основу в становлении и развитии домбровой традиции XX века.

Важным историческим событием явилась Декада казахского искусства и литературы в Москве в 1936 году. Исполненные кюи Курмангазы открыли перед европейским слушателем своеобразие домбровой импровизации. В дальнейшем представление казахского искусства на концертах и гастролях отечественных музыкантов за рубежом в огромной степени определялось исполнением кюев Курмангазы.

О значении искусства Курмангазы для культуры свидетельствует то, что в 1973 году на III международном симпозиуме стран Азии в Алма-Ате исполнение казахским академическим оркестром им. Курмангазы кюя «Сары-Арка» было отмечено первой премией. Жюри приняло решение транслировать кюй «Сары-Арка» по всем радиостанциям государств трёх континентов – Азии, Африки и Латинской Америки. За эти годы межкультурное взаимодействие развивалось, и расширилась слушательская среда, открывающая для себя имя Курмангазы. Через кюи Курмангазы в исполнении казахстанских музыкантов национальное искусство становится известным за пределами республики. 3 февраля 2005 года оркестр народных инструментов им. Курмангазы дал концерт в Карнеги Холле, в котором кюй «Сары-Арка» Курмангазы торжественно завершил большую концертную программу.

По традиции широко и празднично отмечаются юбилеи Курмангазы. Так, важным культурным событием для молодого независимого государства стало 175-летие со дня рождения кюйши. В 1993 году во многих городах Казахстана состоялись концерты памяти Курмангазы, периодические издания (газеты и журналы) в течение года печатали статьи о великом кюйши. Завершением праздничных мероприятий явился торжественный вечер 15 октября в Алматы в ГАТОБ им. Абая, на котором присутствовали Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев и делегация из Астраханской области России. С докладами о вкладе Курмангазы в развитие национальной культуры выступили известные писатели, деятели науки и искусства Казахстана (А. Кекильбаев, Д. Касеинов, Ж. Аубакирова, К. Султанов и др.) [3, с.5].

Репертуар ведущих домбристов XX века включает многие кюи Курмангазы, которые наряду со своим художественным совершенством позволяют показать исполнительское мастерство современных музыкантов. Они также входят в педагогический репертуар музыкальных школ, колледжей, университетов. Насколько огромно влияние кюев Курмангазы на исполнительское искусство XX века, свидетельствует антология кюев «Қазақтың дәстүрлі мың күйі», в котором представлены интерпретации домбристов разных поколений, охватывающих весь XX век : Дина Нурпеисова (1861-1965), Кали Жантлеуов (1902-1993), Уахап Кабигожин (1904), Лукпан Мухитов (1894-1957), Камбар Медетов (1938), Марат Оскенбаев (1904-1982), Мухит Битенов (1912-1983), Гильман Хайрошев (1914), Рустембек Омаров (1919), Мурат Сыдыков (1919), Бакыт Карабалина (1921-1991), Малгаждар Аубакиров (1934-1996), Ермек Казиев (1947), Айтжан Токтаган (1946), Азидолла Ескалиев (1934), Шамиль Рыспай Габдиев (1936-2003), Каршыга Ахмедьяров (1946-2010), Ермек Казиев (1947), Шамиль Абильтаев (1948), Туяк Шамелов (1951), Садуакас Балмагамбетов (1941-1999), Бакыт Басыгараев (1928-2001), Айгуль Улкенбаева (1962).

С самого начала становления оркестровой практики кюи Курмангазы являлись основой концертного репертуара. При создании оркестра казахских народных инструментов А. Жубанов основывался на переложении кюев. Ему принадлежат первые оркестровые образцы кюев Курмангазы: «Адай», «Акбай», «Аман бол, шешем, аман бол», «Алатау», «Аксак кийик», «Балбырауын», «Бозшолок», «Кішкентай», «Ксенашкан», «Кайраншешем», «Кызыл кайын», «Саранжап», «Турмеден кашкан». Оркестровые переложения также создавали Л. Хамиди, К. Кумысбеков, Ш. Кажгалиев, А. Мурзабеков,

А. Жаимов, Ж.Бегендигов и многие другие, творчество которых тесно связано с деятельностью оркестра.

На сегодняшний день во всех областных центрах при филармониях и учебных заведениях организованы оркестры казахских народных инструментов. В их репертуаре, как правило, кюи Курмангазы являются показательными номерами в концертных программах. Наиболее часто звучащими кюями Курмангазы являются «Сары-Арка» «Адай», «Балбырауын», «Серпер», «Кішкентай», «Торемурат». Уникальным явлением современной практики является соединение нескольких оркестров, превращающее звучание кюев Курмангазы в грандиозное зрелище. В 2014 году в рамках проекта «Мың күй» слушателей впечатлило мощное исполнение одного из выдающихся творений кюевого искусства – кюя Курмангазы «Сары-Арка», который одновременно сыграли народный, симфонический и эстрадно-симфонический оркестры [4].

Переложение кюев Курмангазы для оркестра казахских народных инструментов послужило основой для сочинения произведений, выходящих за пределы жанра обработки (М. Койшибаев, Симфоническая поэма «Курмангазы» для оркестра казахских народных инструментов). В настоящее время эта область творчества профессиональных композиторов охватывает разнообразные жанры, включая примеры перенесения жанров европейской практики (концерт, поэма, симфония).

Традиция токпе в XX веке получила развитие благодаря преемственности с искусством Курмангазы. Современные домбристы создают новые авторские кюи, которые основываются на композиционных принципах кюев токпе (бас буын, орта буын, кіші сага, улкен сага), классический вид которых представлен в творчестве Курмангазы

К кюям, в которых влияние Курмангазы чувствуется на уровне композиции, характерных тематических и фактурных приёмов можно отнести следующие произведения композиторов XX века: С. Мухамеджанов "Классикалык күй", М. Койшибаев "Жастар", Х. Тастанов "Тыңға аттану", А. Ескалиев "Жастар", Р. Омаров "Жастықшақ", С. Кусаинов "Мереке", М. Аубакиров "Бала куанышы", М. Оскембаев "Өрлеу", К. Ахмедьяров "Атырау", "Күйұран" и др. В творчестве домбристов XX века есть кюи-посвящения великому кюйши: К.Ахмедьяров «Курмангазы Ақжелен», М.Оскенбаев «Курмангазыға арнау».

Претворение кюев Курмангазы в композиторском творчестве XX века привело к новым достижениям и обогащению музыкальных жанров. Многие из кюев Курмангазы в начале были обработками для фортепиано. Самые первые опыты принадлежат композиторам русской школы, творчество которых связано с Казахстаном (А. Затаевич, С.Туликов и А.Зильбер).

В четырехчастной симфонии А.Зильбера (1938) наряду с казахскими песнями использован күй Курмангазы «Балбраун». С. Туликову принадлежат пять фортепианных обработок кюев Ыхласа, Даулеткерейя, Сармалая, Курмангазы. В 1941 году С. Туликов создал обработку для фортепиано на основе кюя «Көбік шашқан». Среди них отмечают обработку «Көбік шашқан» Курмангазы как самую фортепианную по фактуре и сохраняющую национальную специфику звучания [5, с.196].

В музыкально-сценических жанрах (опера, балет, музыка к фильмам и спектаклям) широко используются кюи в танцевальных и оркестровых номерах. Среди них важное место принадлежит кюям Курмангазы. Обработка кюя «Аксак киик» используется в музыке к драме М. Ауэзова «Енлик Кебек» (Д. Мацуцин, 1933). Е. Брусиловский в опере «Ер-Тарғын» утвердил трактовку кюя как танец-күй. По этому поводу в научной литературе отмечается: «Продолжая опыты, начатые в «Кыз-Жибек» и «Жалбыр», композитор в этом произведении придаёт им новое качество - масштабность» [5, с.69]. В финальной кульминационной сцене оперы (четвёртый акт) күй «Балбырауын» занимает центральное место.

В фильме «Амангельды» (музыка А. Гнесина и А. Жубанова) главный образ характеризует күй «Адай». В музыкальной пьесе «Сары » А. Жубанова танец «Балдыз»

основан на кюе «Қызыл қайын», танец «Қоян мен Бүркіт» основан на кюе «Аксак киік». В дальнейшем в хореографических композициях многообразно и широко используется музыка Курмангазы как аранжировка.

Первым успешным опытом освоения кюя в симфонической музыке является Третья симфония Е. Брусиловского, которая основана на обработке народных кюев «Аксак Кулан» и «Кара-Жорга». Примечательно, что в данной симфонии кюй Курмангазы «Сары-Арка» не используется в качестве музыкального материала, но образ одноименного кюя вдохновил Е. Брусиловского дать такое же название своему произведению. Вся история симфонической музыки Казахстана связана с отражением кюевой традиции, что сказалось на формировании ее национального стиля и на жанровых трактовках (обработка, картина, поэма, симфония). Кюи Курмангазы послужили основой создания симфонического цикла (Шестая симфония «Курмангазы» Е. Брусиловского). Переложения кюев для симфонического оркестра («Сары-Арка» и «Торемурат» для симфонического оркестра Т. Мынбаева, а также «Аксак-Киік» К. Дюйсекеева, «Серпер» Джуманиязова, А. Жаим симфоническая поэма для оркестра казахских народных инструментов «Курмангазы», 2004) стали творческой базой для освоения жанра симфонической поэмы. На основе претворения кюев Курмангазы была создана разновидность одночастной симфонической поэмы – симфонический кюй, рассматриваемый в контексте национальной культуры как самостоятельный жанр.

Под влиянием домбровой традиции токпе создаются новые произведения в инструментальной музыке с ярким и своеобразным национальным стилем. Кюи Курмангазы были одним из самых плодотворных источников в этом. Первые образцы фортепианной обработки кюев Курмангазы создал А.Затаевич. В 1926 году в печати вышла первая серия фортепианных пьес А.В. Затаевича под названием «Киргизские песни в форме миниатюр на народные темы для фортепиано в две руки», одна из которых основана на кюе Курмангазы «Сары-Арка» [5, с. 186]. А. Жубанов создал ряд фортепианных пьес («Акжелен», «Саранжап», «Қызыл қайын», «Терісқақпай») на основе кюев Курмангазы. «А. Жубанов был одним из первых, кто задался целью привести в фортепианную музыку богатейший опыт домбровой музыки» [6, с. 240].

Примером бережного отношения к первоисточнику являются фортепианные переложения А. Гуревича (1909-1966). Обработки кюев Курмангазы «Сары-Арка» и «Балбырауын» исполняют на республиканских и городских конкурсах, фестивалях, широко используют в учебном процессе.

В последующем многие композиторы обращались к различным способам фортепианной обработки. В 1933-1937 году Е. Брусиловским была сделана обработка кюя «Серпер» для фортепиано. В конце XX века А. Исаковой было создано переложение кюя «Балбырауын» для двух фортепиано, которое представляет собой яркую, концертную пьесу. «Переложение А. Исаковой интересно тем, что в нем кюй подаётся не как данность, а как отправная точка для показа блестящей техники, виртуозности, демонстрации исполнительских возможностей музыканта» [7, с. 41]. В 1998 году А. Абдинуров создал транскрипцию кюя «Аман бол, шешем, аман бол», а в 2000 году Д.Останькович создал транскрипцию кюя Курмангазы «Бозкангыр» (которое было переложено для баяна А. Ефременко). Оба произведения вызывают живой исполнительский интерес слушателей.

Главным достижением в этой области творчества явилось создание оригинальных произведений, не относящихся к собственно обработкам. Так, в «Легенде о домбре» Н.Мендығалиева обобщаются композиционные и фактурные свойства кюев токпе в условиях фортепианного жанра. Это произведение представляет собой классический тип образности кюя в фортепианном звучании, который получил дальнейшее развитие в казахской инструментальной музыке (Г. Жубанова «Кюй», «Легенда», А. Исакова «Токката», «Скерцо», А. Токсанбаев «Токката», Т. Андосов «На празднике», О. Несипханов «Кюй» и др.).

Среди камерных инструментальных жанров особую роль играет квартет. В казахской музыке этот жанр тоже начал осваиваться в 1930-1940-е годы. Для квартета Е. Брусиловский написал «Сюиту на казахские темы». Во всех трёх частях звучат кюи Курмангазы «Жигер», «Серпер», «Кобикшашкан», «Сары-арка»

Уникальным художественным явлением для музыкальной культуры XX века стал кюй «Балбырауын» Курмангазы. Вначале этот кюй удачно был использован в драматургии оперы «Ер-Таргын» (1937). В научной литературе отмечают, что «симфоническая обработка и развитие кюя «Балбраун» по своим масштабам перерастает рамки оперного номера или сцены и приобретает значение симфонической картины внутри оперы» [5, с. 69]. Результатом поисков композитора в претворении кюя стала симфония-сюита «Сары-Арка», во второй части которой тоже звучит кюй «Балбраун». Именно по отношению к нему стали впервые использовать словосочетание симфонический кюй. Здесь кюй звучит «в еще более развитом виде, с блестящей оркестровкой» [5, с. 69]. Скерцо из симфонии-сюиты «Сары-Арка» стало исполняться отдельно в виде самостоятельного произведения. Также известность получил скрипичный вариант обработки кюя «Балбраун» И. Когана. После успешной концертной практики этого кюя появились его переложения для баяна Д. Туякбаева и О. Абдуллаева. Также для баяна А.Гайсиным созданы переложения кюев Курмангазы «Байжума» и «Адай».

В 1944 году Е. Брусиловский написал квартетную «Сюиту на казахские темы» в трех частях. Первая часть основана на кюях «Жигер» Даулеткерей и «Серпер» Курмангазы, вторая часть на основе кюя «Көбік шашкан». Третья часть основана на кюе «Сары-Арка». «Сюита на казахские темы» - одно из наиболее удачных и ярких произведений инструментальной музыки Е. Брусиловского...» [там же, с. 199]. В 1966 году была создана симфония «Курмангазы» в четырех частях которого использованы кюи Курмангазы «Турмеден кашкан», «Акбай», «Сары-Арка».

Свежестью и оригинальностью музыки отличаются хоровые произведения на основе претворения домбрового кюя. Одним из первых в хоровой практике композиторы обратились к кюям Курмангазы. Ранние образцы осмысления кюев Курмангазы с использованием слова представлены у И. Коцька и М. Лапикова («Кайран шешем» на сл. А. Тажибаева). На основе обработки кюев Курмангазы был создан жанр хорового кюя (Б.Байкадамов «Ақбай», Г. Жубанова «Ксен ашкан») [1, с. 186].

В массовой музыкальной культуре широко представлено звучание кюя в новой тембровой аранжировке. Современные акустические инструменты, перкуссионная группа придают новый звукоокрасочный колорит, усиливают ритмическую динамику и силу звучания, что влияет на массовое восприятие традиционной музыки. Интересная интерпретация кюя Курмангазы «Адай» предложена в композиции А. Енсепова [8]. Этот же кюй в исполнении группы «Улытау» звучит напористо, дерзко, со свободными, эмоционально яркими импровизациями электрогитары, скрипки и домбры [9]. В 2017 году на конкурсе эстрадной песни «Gam singer» Димац Кудайбергенов (Китай) исполнил на домбре кюй «Адай» Курмангазы для демонстрации высокого художественного уровня казахской национальной музыкальной культуры [10].

Пространство влияния искусства Курмангазы намного шире, чем музыкальная культура. В XX веке память об этом великом музыканте охватила многие виды искусства. Имя великого кюйши материализовалось в таких общественных формах проявления памяти, как мемориальные музеи, памятники, названия улиц и учреждений культуры и образования. Самый первый оркестр казахских народных инструментов носит имя Курмангазы (с 1944 года). Деятельность его успешно продолжается в настоящее время. Также именем кюйши названо первое высшее учебное заведение Казахстана Алма-Атинская государственная консерватория (с 1956 года, ныне Казахская национальная консерватория имени Курмангазы). В бывшей столице Алма-Ате, а также в городах Астрахани, Уральске, Атырау есть улицы его имени. В честь признания заслуг в области искусства была учреждена Государственная премия Казахской ССР имени Курмангазы

(1965). В первом выпуске национальной валюты независимого Казахстана выпущена банкнота достоинством в пять тенге с изображением кюйши (1993). О государственном масштабе признания выдающейся роли Курмангазы свидетельствует также выпуск почтовой марки (1998). Памятники Курмангазы установлены в Атырау (2000), в Алматы у здания консерватории (2012), в Астане (2012). Образ Курмангазы – художника-борца – запечатлён не только с домброй. Символика героизма утверждается в скульптурной композиции кюйши на коне. В Астрахани бронзовый конный памятник Курмангазы с домброй установлен к 450-летию города в качестве подарка от Казахстана (2008). Также конный памятник возведён в Актау на площади Ынтымак (2011).

Астраханская область России – это родина Курмангазы. После обретения независимости память о Курмангазы скрепляет культурными связями Казахстан и Россию. К 100-летию со дня смерти Курмангазы на месте погребения кюйши в селе Алтынжар Володарского района был построен мавзолей (1997, архитектор Максут Нуркабаев). На его открытии присутствовали делегации из России и Казахстана, президент РК Н.А. Назарбаев и Председатель правительства РФ В.С. Черномырдин. Затем там же возведены музей и архитектурный комплекс (2003).

Курмангазы – национальная гордость, своим дерзновенным искусством способная объединить народные массы. В честь 25-летия Независимости Казахстана 12 декабря 2017 года в нескольких городах Казахстана состоялся флешмоб домбристов. Их синхронное исполнение кюев Курмангазы "Сарыарка", "Адай" и "Балбырауын" услышали более 6600 зрителей. В этой акции приняли участие около тысячи музыкантов из семи городов и шестнадцати районных центров [11].

Образ великого композитора кюйши запечатлён в полотнах художников. Примечательно то, что наряду с отдельными картинами, художники, обращающиеся к теме Курмангазы, создают серию портретов. Одним из первых, кто запечатлел на холсте кюйши, был известный казахский художник XX века А. Кастеев, который создал портрет Курмангазы (1938), а также картину «Курмангазы и Дина Нурпеисова».

Не менее талантливыми являются портреты А. Исмаилова, который вошёл в историю искусства Казахстана также как режиссёр и актёр театра, балетмейстер и танцор, собиратель музыкального фольклора и даже как киноактер. Вместе с А. Жубановым и Х. Ергалиевым он много ездил по степям Казахстана, собирал кюи Курмангазы. Как портретист он создал образы Абая, Шевченко, Джамбула. В 1934 году для закрытого конкурса на портрет Курмангазы им выполнены графическая и живописная работы, основанные на воспоминаниях Дины Нурпеисовой. Они были признаны образцом подлинного портрета Курмангазы. В 1940 году А. Исмаилов создаёт на основе жизненных историй Курмангазы сюжетные композиции в картинах «Айжанкыз и Курмангазы» и «Турмеден кашкан».

Образу Курмангазы посвящает также несколько картин художник М. Кенбаев. В 1958 году на закрытом конкурсе на создание образа Курмангазы за композицию «Сарыарка» ему присуждается Первая премия. В последующие годы (1962, 1972) М. Кенбаев создал портреты Курмангазы.

Серия работ под названием «Жизнь и творчество Курмангазы» принадлежит художнику Сахи Романову (1960). Они наглядно показывают биографию музыканта, картины народной жизни, ставшие основой для создания кюев Курмангазы. Портрет Курмангазы запечатлён также в мраморном скульптурном бюсте Х. Наурызбаева (1958), оригинал которого хранится в музее им. А. Кастеева.

Образ Курмангазы получил отражение и в киноискусстве. В фильме Т. Ибраева о Дине Нурпеисовой (сценарий Х. Ергалиева и А. Сатаева) роль Курмангазы исполнил Н. Жантурин. Также был снят короткометражный документальный фильм «Думы о Курмангазы».

Курмангазы явился также источником литературных произведений XX века. Его жизнь и творчество были одной из главных тем для поэта Х. Ергалиева, расширивших его

творчество как драматурга, историка, краеведа. Именно такие связи с историей родной земли побудили также и астраханского писателя Г. Васильева написать роман «Сары-Арка» о казахском кюйши [12].

Среди самых первых свидетельств о Курмангазы интересны заметки русского путешественника XIX века И. Савичева, который лично встречался с народным композитором и слушал его игру. Ему принадлежат эпитеты «редко музыкальная душа», «первый артист в игре на балалайке (домбре), знаменитый по всей Букеевской Орде» [13].

Ироничную характеристику Курмангазы даёт А. Затаевич: «Курмангазы был налётчиком и грабителем романтического склада и вообще «сорвиголовой» ... не жил дома, а вечно в поисках приключений разъезжал по степи с домброй за плечами... он был выдающимся виртуозом и... прославился как автор многих прекрасных кюев...» [14, 309]. А. Затаевич также отмечает, что кюйши не раз попадал в тюрьму: «Этот маленький кюй сочинён домбристом Курмангазы по выходе из тюрьмы, куда ему не раз приходилось заглядывать в результате своей деятельности *налётчика и грабителя* (курсив – С.М.). Можно было бы даже подумать, что он настолько свыкся с этим негостеприимным убежищем, что для расставания с ним у него нашлись те трогательные нотки, которые слышатся в типично казахской мелодике его «Снятых кандалов» <...> для такого события и для такой темы нужно было бы ожидать не печали и уныния, а совершенно наоборот – бодрых, радостных красок, обрисовывающих ликование человека, возвращающегося к столь излюбленной им свободе... или же бедный Курмангазы, этот запоздалый романтик уголовного пошиба <...> так поистомился в тюрьме, что его не порадовало и освобождение» [14, с.313].

А. Затаевич не стремится втиснуть образ Курмангазы в какие-то условные для официальной науки рамки. Его описание ценно тем, что позволяет воспроизвести в воображении образ живого человека, который практиковал конокрадство. Подобная практика «отмщения» за причинённые унижения была «нормальной» в условиях жизни в традиционном казахском обществе XIX века [15, с.151]. Известно, что «у казахов, если виновная сторона под различными предлогами отказывалась от уплаты куна, суд бийев или совет старейшин (аксакалов) официально выносил решение о барымте, то есть признавал право потерпевшей стороны угнать принадлежащий виновной стороне определённое количество животных прямо с пастбища. Также барымтовали при нарушении границ пастбищ, при неравном дележе добычи, а также других нарушениях привычного степного уклада. После барымты обязательно производили счёт» [там же, с. 151]. В своих жизненных приключениях Курмангазы не раз был участником барымты. Помимо музыки он занимался конокрадством. Курмангазы – живой человек. Его бунтарский характер проявляется в кюях, а героические образы взаимосвязаны с событиями, которые А. Затаевич характеризует негативными эпитетами.

Первые попытки воссоздать художественный облик кюйши в поэзии были предприняты в 1930-е годы. Ярким стилем отличается поэтическое произведение А. Тажибаева «Курмангазы», опубликованное в журнале «Литература и искусство Казахстана» в переводе Вс. Рождественского [16].

Поэтический цикл «Курмангазы» Ж. Нажимеденова содержит десять стихотворений. Это авторские впечатления от музыки кюев «Кайран шешем», «Ертен кетем», «Турмеден кашкан», «Адай», «Алатау», «Сары-Арка», «Кызыл кайын», «Балкаймак», «Аксак киик» и «Топырак». В каждом из перечисленных стихов рассказывается об истории появления кюя, о событиях и обстоятельствах, которые вдохновили Курмангазы [17].

В повести А. Алимжанова «Юность Курмангазы» показаны отношения Курмангазы с матерью и отцом, картины быта и природы, сцены музицирования, переживания и думы, которые вдохновляли кюйши, встречи с Узакон, Акбаевым, Лавочкиным и Савичевым. А.Алимжанов воспроизвёл на страницах своей повести портреты современников композитора [18].

В очерке «Наследие Курмангазы сегодня» Х. Ирмуратов дана следующая характеристика кюйши: «В истории каждого народа есть имена, одно упоминание которых рождает у человека необъяснимый трепет сердца, светлые чувства, полет мысли к возвышенному. Таково имя классика казахской музыкальной культуры, композитора-самородка, человека-бунтаря Курмангазы Сагырбаева. Мы не только слушаем затаив дыхание его прекрасные кюи, но мы горячо и страстно любим и его самого. Наша привязанность и любовь к нему – это что-то совершенно особенное. Отчего это? Не оттого ли, что он вышел из самой гущи народа, что родившись в семье бедняка-пастуха Сагырбая, он всю жизнь презирал богатство и шёл наперекор трудностям, предпочитая кочевой образ жизни бедняка-бунтаря. Да, именно от этого наша любовь к нему. Но, главным образом, оттого, что он был вечно бродящим музыкантом, который передал в наследство нам неоценимый дар, целый мир чарующих мелодий и обогатил нашу музыку изумительным сокровищем» [19, с.522].

Несколько рассказов Х. Ирмуратова посвящены биографии Курмангазы: «Детство», «Пастушок», «Юный домбрист», «Курмангазы – участник восстания». Писатель стремится воспроизвести внутренний мир и переживания композитора, делает его участником восстания, боевым товарищем Исатая и Махамбета. В уста Махамбета вкладывается главная мысль о значении искусства Курмангазы: «Мы слышаны о тебе, как о замечательном домбристе и храбром жигите. Надеемся, что твоя домбра будет окрылять бойцов, звать их на подвиги. Мы зачисляем тебя сарбазом. Так что теперь ты будешь воевать не только мечом, но и домброй» [там же, с. 519].

Самой главной ценностью культуры остаётся на века искусство Курмангазы в создании кюев. Домбровая инструментальная традиция, имеющая богатую историю, получила в его импровизационном творчестве одно из высших достижений. Поэтому творчество Курмангазы всегда вызывало интерес исследователей.

В исследовании жизненного и творческого облика Курмангазы особый интерес представляет работа Ж. Ордалиевой «Художественный мир Махамбета и Курмангазы», в которой автор проводит параллели между творчеством выдающегося акына, автора пламенной героической поэзии Махамбета Утемисова и музыкой Курмангазы Сагырбаева [20]. О том, что кюям Курмангазы свойственен оптимизм сильной натуры, они наполнены духом борьбы и напоминают пламенные стихи Махамбета Утемисова писал ранее А. Жубанов.

Как считает Ж. Ордалиева, одна общая идея питала творчество Махамбета и творчество Курмангазы – идея национально-освободительного восстания под предводительством Исатая Тайманова. Героическое начало, по мнению многих исследователей, преобладает в его произведениях и обусловлено тем контекстом, в котором протекала его жизнь. Общность образного строя творчества обоих акынов Ж. Ордалиева видит также в особенностях личностного устройства Махамбета и Курмангазы. Как свидетельствуют современники, оба акына обладали огромной физической силой и свободолюбивым характером. Доминантными в них можно назвать такие черты как гордость, непокорность, активность, отважность, страстность натуры.

Исследователь приводит несколько стихов Махамбета, созвучные образному строю кюев Курмангазы. Поэт призывает «рвануть в бой», «омыть вражеской кровью клинки мечей», «одеть тело крепкой броней», сравнивает батыров с львами, призывает быть готовыми к лишениям воинской жизни. В биографии Курмангазы также отмечается то, что он практически не жил в одном месте, а постоянно скрывался, гонимый преследователями, мужественно переносил все трудности скитальчества. Также, как воины-батыры, Курмангазы был бескомпромиссным, он готов был терпеть испытания и одиночество ради свободы выразить свои взгляды. Ж. Ордалиева видит сходство между стихами Махамбета и кюями Курмангазы, параллели между философской лирикой Махамбета и кюями Курмангазы в жанре «толғау» («Көбік пашқан», «Ақсақ киік», «Демалыс», «Итоғ», «Кішкентай»). Как пишет исследователь: «Поэтический мир

Махамбета составляет не только «сильнейший ассоциативный ореол» композиций Курмангазы, а может служить самой яркой иллюстрацией музыкального мира Курмангазы, так как близость творческих концепций здесь налицо» [20, с.180]

О влиянии восстания Исатая Тайманова на творчество Курмангазы пишет также Р. Несипбай: «Участник великих исторических событий, связанных с восстанием под предводительством Исатая и Махамбета, он силой своего художественного гения сумел осмыслить и обобщить их. Кюи Курмангазы выражают новый, драматический тип мировосприятия. Его героика пронизана бунтарством («тюремный» цикл кюев), гражданская лирика обретает новый, субъективно-личностный трагический модус («Кшкентай», «Алатау»). Напряжённый ритм глубоких перемен повлиял на мировосприятие Курмангазы. Оно вобрало в себя динамику эпохи. Под влиянием русской культуры в творчестве кюйши формируется новый строй образов, мыслей и чувств, не имевших эквивалентов в своей...» [21, с. 19].

Наряду с тем, что жизнь и творчество Курмангазы составляют самостоятельный вопрос казахстанской музыкальной науки в аспекте исторических и эстетических проблем, изучение именно кюев Курмангазы явилось началом осмысления домбровой инструментальной традиции в ее аутентичном облике, отличающимся по своим свойствам и закономерностям от принципов европейской музыки. Б.Аманов, А. Мухамбетова, С.Утегалиева, П.Шегебаев, Б. Байкадамова, Р. Несипбай в своих работах освещают различные вопросы жанра, формы, программности, фактуры, лада, тематизма, мелодики и ритмической организации кюев, исследуются основы культурного контекста и особенности национального мироотношения, породившего искусство кюя [22, 23, 24, 25]. Искусство Курмангазы определило направление исследований и развитие музыкальной науки Казахстана в XX веке. Как считает У.Джумакова, «Курмангазы был одним из первых музыкантов, который оказался в центре внимания учёных» [1, с. 182].

Уникальным примером влияния жизни и творчества Курмангазы на формирование личности является деятельность Ахмета Куановича Жубанова. Ему принадлежит значительный вклад в казахскую культуру, охватывающий разные области материального и духовного наследия. Но, если попытаться выделить главный «лейтмотив» его разносторонних интересов, то в наибольшей степени этому отвечает тема Курмангазы. Она является сквозным лейтмотивом в исполнительской (дирижёрской), композиторской, научной, организаторской, общественной деятельности А. Жубанова.

Ему принадлежат фундаментальные работы по систематизации сведений о жизненном пути и истории создания кюев Курмангазы. Учёный по крупицам собирал ценный фактологический материал, изучал архивные документы, общался с учениками самого кюйши. В своих исследованиях А.К. Жубанов указывал на важность изучения творчества Курмангазы в историческом контексте, который сформировал мировоззрение и образный строй его произведений. Учёный подчёркивал связь искусства Курмангазы с идеями освободительного движения в Восстании Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова 1830-х годов.

В 1936 году А.К. Жубанов создал первую научную работу о Курмангазы «Казахский народный композитор Курмангазы. Жизнь и творчество. 1818—1893» Кзыл-Орда, 1936 [26]. Автор основывался на сведениях, полученных от учеников самого Курмангазы. Об этом А. Жубанов пишет так: «Сведения о Курмангазы и нотные записи его произведений <...> были почерпнуты из воспоминаний его непосредственных учеников и дополнены новыми многочисленными записями его кюев, дошедших до нас в устной традиции через домбристов – последователей Курмангазы. Среди продолжателей его творческой исполнительской традиции особо отличались Дина Нурпеисова, Мамен, Кокбала и Ергали Ещанов... Много кюев нами было записано от последователей третьего и четвёртого поколения <...> Кали Жантлеуова, Уахапа Кабигожина, Гильмана Хайрушева» [27, с. 129]. Со слов ученицы Дины Нурпеисовой он описывает Курмангазы следующим: «Широкоплечий, большелобый, с крупными чертами лица и большой раздвоенной

бородой... за спиной у него висело ружье, а на передней луке седла – домбра в войлочном мешке» [27, с. 106]. В 1942 году выходит первый фундаментальный труд А. Жубанова «Қазақ халық композиторларының өмірі мен творчествосы», который открывается разделом о великом кюйши Курмангазы [29]. Также Курмангазы посвящены статьи в журнале «Әдебиет майданы» и в газете «Социалистическая Алма-Ата» [30, 31].

Созданный А. Жубановым в 1933 году ансамбль домбристов, впоследствии преобразованный в оркестр казахских народных инструментов, исполнял кюи Курмангазы, большинство которых были записаны А. Жубановым. Он создал первые оркестровые образцы кюев Курмангазы («Адай», «Акбай», «Аман бол, шешем, аман бол», «Алатау», «Аксак кийк», «Балбырауын», «Бозшолок», «Кішкентай», «Ксенашкан», «Кайраншешем», «Кызыл кайын», «Саранжап», «Турмеден кашкан») [31, с. 190]. По мнению Г. Жубановой, партитуры кюев Курмангазы «по своим художественным качествам <...> до сих пор являются непревзойдёнными» [32, с. 34].

В изучении искусства Курмангазы А. Жубанов важное значение придавал сбору новых материалов в научных экспедициях. В 1956 году он путешествует по тем местам, где родился и большую часть жизни провёл Курмангазы. Ему удалось побеседовать с пятью очевидцами-стариками, которые предоставили ценные сведения об истории создания кюев и некоторых моментах жизни кюйши. Результатом такой этнографической работы стали основные научные труды по творчеству народных исполнителей и о Курмангазы: книга «Струны столетий» (1958) [33], монография «Курмангазы» (1960) [33], сборник кюев «Курмангазы. Күйлер» (1961) [34].

Сборник кюев Курмангазы заложил традицию фиксации произведений бесписьменного творчества кюйши в нотном тексте. В сборник вошли пятьдесят один кюй Курмангазы, которые записаны и расшифрованы А. Жубановым. Он же написал предисловие и комментарии. Благодаря А. Жубанову в современной культуре искусство кюя сразу же ассоциируется с именем Курмангазы. Как вспоминает его дочь Г. Жубанова: «он не хотел приблизительных фактов..., неточных сведений о создании кюев. Поэтому он скрупулёзно собирал материал о жизни Курмангазы» [32, с. 33]. Таков колоссальный труд, проделанный А. Жубановым только по творчеству замечательного кюйши XIX столетия Курмангазы Сағырбаева. Имя Курмангазы, открытое А. Жубановым, стало синонимом национальной культуры, подобно Абаю в литературе. Роль Абая показал М.О. Ауэзов. Такой же личностью, как М.О. Ауэзов, формируется А.К. Жубанов на основе влияния Курмангазы.

Вершиной влияния Курмангазы на личность А. Жубанова является замысел оперы о великом композиторе. А. Жубанов был многогранной личностью: он сочетал в себе талант учёного, дирижёра, педагога, композитора. Как композитор Ахмет Куанович начинал с жанра обработок кюев и песен для других инструментов. Много произведений он написал для оркестра народных инструментов. В своём композиторском творчестве А. Жубанов важное значение придавал созданию оперы, так как она является показателем развития профессиональной музыкальной культуры. С оперой он связывал будущее музыкального искусства Казахстана. Совместно с Л. Хамиди им написано две оперы на либретто М. Ауэзова: «Абай» (1944) и «Тулеген Тохтаров» (1947).

У А. Жубанова было представление, что следующей крупной фигурой, достойной воплощения в оперном искусстве, является Курмангазы, судьба которого в жизни и искусстве была яркой, впечатляющей. Как писал сам Ахмет Куанович: «Курмангазы был художником современным, в лучшем смысле этого слова, певцом силы и красоты человека, борющегося за свои права и не склоняющего головы перед испытаниями, таким, каким был в поэзии великий Абай» [27, с. 108].

Он считал Курмангазы идеалом творца в национальном искусстве, таким же героическим представителем казахского народа, как Абай Кунанбаев и Тулеген Тохтаров: «Курмангазы был художником современным, в лучшем смысле этого слова, певцом силы и красоты человека, борющегося за свои права и не склоняющего головы перед

испытаниями, таким, каким был в поэзии великий Абай» [27, с.108]. Как сказал на обсуждении оперы исполнитель партии в радиоопере Ермек Серкебаев: «Образа Курмангазы не хватало на нашей оперной сцене. Был Абай, был Биржан, а теперь есть Курмангазы... Мы гордимся, что образы трёх великих колоссов национальной культуры воплощены на оперной сцене!» [32, с. 43].

К созданию оперы о «Курмангазы» А.Жубанов шёл, можно сказать, всю свою жизнь. Но стал работать над ним в самые последние годы жизни. Поэтому ее можно считать «лебединой песней». По словам Г. Жубановой, к тому времени у него было написано много фрагментов, он отобрал кюи и наметил, где они должны звучать, в каком акте. У А.Жубанова сложилось представление о драматургии оперы. Над этим он работал с конца пятидесятых годов с М. О. Ауэзовым, который согласился написать либретто. По воспоминаниям Г. Жубановой, «отец всегда приходил вдохновлённый и восхищённый мыслями Ауэзова, тем, каким видится ему образ Курмагазы в опере. [32, с.37]. «Отец настолько был захвачен работой, что сразу же написал мелодию центральной арии Курмангазы, хотя ещё не было стихов» [32, с. 37].

После кончины М. Ауэзова в 1961 году работа над литературной основой оперы была приостановлена. Для А. Жубанова встал вопрос: с кем завершить либретто? Он считал, что такая тема подвластна только Мухтару Ауэзову, который был соавтором первой и успешной оперы «Абай». Видимо, к тому времени, болезнь его уже охватила настолько, что он понимал физическую невозможность завершения оперы. Поэтому, как пишет Жубанова, на вопрос почему нельзя взять за основу либретто поэму «Курмангазы» Хамита Ергалиева, он ответил: «если ты в будущем будешь с ним творчески общаться, у вас контакт получится» [32, с.38]. Видимо, он понимал, что не сможет завершить эту оперу сам, и как бы дал наказ завершить оперу Газизе Жубановой совместно с Х.Ергалиевым.

Последний оперный замысел А. Жубанова ему не удалось завершить. Как законченное произведение этот замысел осуществился позже. Поэтому у оперы «Курмангазы» оказалась непростая и длительная история создания. Однако замысел написать оперу и назвать ее «Курмангазы» принадлежит А.К.Жубанову. Он же собрал основной музыкальный материал произведения. Его же идеей является создание оперы на основе кюев. В истории освоения кюев в новых музыкальных жанрах создание оперы «Курмангазы» занимает особое место. Здесь кюи представляют не отдельные номера. Вся опера по своей композиции, драматургии и по сюжету основывается только на кюях.

Для современного искусствоведения Казахстана творчество Курмангазы – тема плодотворная. Культурологические аспекты влияния искусства кюйши на исполнительское и композиторское творчество, на литературу и живопись, на развитие культуры в связи с сохранением памяти о нем показывают, что творчество Курмангазы получило «вторую жизнь» в искусстве Казахстана в XX веке, обогатив его новыми образами, звуками, красками, насытив напряжённым ритмом духовного поиска и самовыражения.

Список литературы

1. *Джумакова У.* Кюи Курмангазы и проблема казахской музыки XX века // Курмангазы / Сб-к статей под ред. А. Нысанбаева. Алма-Ата, 1998, с.181-200
2. *Шегебаев П.* История казахской инструментальной музыки 19 века. Астана, 2008, 57 с.
3. *Калиев К.* «В памяти народа имя великого Курмангазы» / «Казахстанская правда», 1993, 15 октября
4. *Қазақтың мың күйі.* [Электронный ресурс] Режим доступ URL: Концерт от 17.03.2014<https://www.youtube.com/watch?v=4kSu-H1eW0A&t=9s> (Дата обращения – 11.03.19)

5. Очерки по истории казахской советской музыки / Под ред. А. К. Жубанова, Е. Г. Брусиловского, И.И. Дубовского, В.П. Дерновой, Л.И. Гончаровой, П. В.Аравина, М.Р. Копытмана. Алма-Ата, 1962.
6. **Кузембаева С. А., Егинбаева Т. Ж.** Лекции по истории казахской музыки. – Алматы, 2005. – 271 с.
7. **Абдыкаликова Г.** Обработки и транскрипции кюев в фортепианной музыке XX-XXI веков. Дисс. на соиск. академ. степ. магистра искусствоведения. Астана, 2013
8. **Курмангазы** «Адай» исполняет Асылбек Енсепов [Электронный ресурс] Режим доступ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q1Kq7Hnf3i8> (Дата обращения – 11.03.19)
9. **Курмангазы** «Адай» в исполнении рок-группы «Улытау» Енсепов [Электронный ресурс] Режим доступ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ТТ0тМ70ууjE>
10. Выступление Димаша Кудайбергена на конкурсе «I am a singer» [Электронный ресурс] <https://www.youtube.com/watch?v=jNCiJ9CGzV0> (Дата обращения – 11.03.19)
11. «Кюй Курмангазы синхронно сыграли домбристы по всей стране» [Электронный ресурс] <https://tengrinews.kz/music/kyuy-kurmangazyi-sinhronno-syigrali-dombristy-vsey-strane-308039/>
12. **Васильев Г.** «Сары-Арка» / Роман. Астана: Аударма, 2012 – 360 с.
13. **Савичев Н.** Воспоминания о Курмангазы // Курмангазы. Сб-к статей под ред. А. Нысанбаева. А., 1998, с. 209-210, 208 с.
14. **Затаевич А.** 500 казахских песен и кюев. Алматы, 2002, 379 с.
15. **Барымта** // Советская историческая энциклопедия: В 16-ти томах / Под ред. Е. М. Жукова. М.: Советская энциклопедия, 1962, Т. 2, 151 с.
16. **Тажибаяев А.** «Курмангазы» / Литература и искусство Казахстана. 1940, № 12, с.35-40
17. **Нажимеденов Ж.** Курмангазы // Курмангазы: сб-к статей / ред А. Нысанбаева. Алма-Ата, 1998, с. 479-485
18. **Алимжанов А.** Юность Курмангазы // Курмангазы / Сб-к стат. под ред. А. Нысанбаева. Алма-Ата, 1998, с. 485-50
19. **Ирмуратов Х.** Повесть о Курмангазы // Сб-к стат. подред. А. Нысанбаева. Алматы, 1998 – с. 479-526
20. **Ордалиева Ж.** Художественный мир Махамбета и Курмангазы // Курмангазы. Сб-к статей. А., 1998, с. 170-180
21. **Несипбай Р.** О музыкальной модели мира в творчестве Курмангазы // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий/ Материалы международной конференции, посвященной 175-летию Курмангазы. Алматы, 9-11 ноября, 1998, с. 30-38
22. **Аманов Б.** Композиционная терминология домбровых кюев // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002, с. 217-228
23. **Мухамбетова А.** Семантика и аксиология жанра кюй // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002, С. 172 -180.
24. **Мухамбетова А.** Пространство и время кюя // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002, с. 229-235
25. **Мухамбетова А.** Изучение казахской традиционной музыки в XIX-XX в.в. // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002, с. 289-302
26. **Жубанов А.** Қазақтың халық композиторлары Курмангазы. А., 1936, 42 с.
27. **Жубанов А.** Курмангазы// Курмангазы:сб. статей /Ред. А. Нысанбаев. Алматы, 1998, с. 106-131
28. **Жубанов А.** Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958
29. **Жубанов А.** «Қазақ халық композиторларының өмірі мен творчествосы». А., 1942
30. **Жубанов А.** Халық композиторы Курмангазы// Адебиет майданы. 1937. №6. 93-96 с.

31. **Гизатов Б.** Заслуженный коллектив Республики – Казахский Государственный Орден Дружбы Народов академический оркестр народных инструментов им. Курмангазы (очерк творческого пути). А., 1994
32. **Жубанова Г.** Премьера оперы «Курмангазы» // Газиза Жубанова. Мир мой – музыка. Алматы, 1997, Т.2- с. 33-47
33. **Жубанов А.** Курмангазы Сагырбаев: жизнь и творчество. Алматы, 1960
34. **Жубанов А.** Курмангазы [ноты]. Алматы, 1961

References (transliterated)

1. **Džumakova U.** Kûi Kurmangazy i problema kazahskoj muzyki HH veka // Kurmangazy / Sb-k statej pod red. A. Nysanbaeva. Alma-Ata, 1998, pp.181-200
2. **Šegebaev P.** Istoriâ kazahskoj instrumental'noj muzyki 19 veka. Astana, 2008, 57 pp.
3. **Kaliev K.** «V pamâti naroda imâ velikogo Kurmangazy» / «Kazahstanskaâ pravda», 1993, 15 oktâbrâ
4. Қазақтұн мұн кұј. [Èlektronnyj resurs] Režim dostup URL: Koncert ot 17.03.2014 <https://www.youtube.com/watch?v=4kSu-H1eW0A&t=9s> (Data obrašeniâ – 11.03.19)
5. Očerki po istorii kazahskoj sovetskoj muzyki / Pod red. A. K. Žubanova, E. G. Brusilovskogo, I.I. Dubovskogo, V.P. Dernovoj, L.I. Gončarovoj, P. V. Aravina, M.R. Kopytmana. Alma-Ata, 1962.
6. **Kuzembaeva S. A., Eginbaeva T. Ž.** Lekcii po istorii kazahskoj muzyki. Almaty, 2005, 271 pp.
7. **Abdykalikova G.** Obrabotki i transkripcii kûev v fortepiannoј muzyke HH-HHI vekov. Diss. na soisk. akadem. step. magistra iskusstvovedeniâ. Astana, 2013
8. Kurmangazy «Adaj» ispolnâet Asylbek Ensepov [Èlektronnyj resurs] Režim dostup URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qiKq7Hnf3i8> (Data obrašeniâ – 11.03.19)
9. Kurmangazy «Adaj» v ispolnenii rok-gruppy «Ulytau» Ensepov [Èlektronnyj resurs] Režim dostup URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TT0tM7oyyJE>
10. Vystuplenie Dimaša Kudajbergena na konkurse «I'am a singer» [Èlektronnyj resurs] <https://www.youtube.com/watch?v=jNCiJ9CGzV0> (Data obrašeniâ – 11.03.19)
11. «Kûj Kurmangazy sinhronno sygrali dombristy po vsej strane» [Èlektronnyj resurs] <https://tengrinews.kz/music/kyuy-kurmangazyi-sinhronno-syigrali-dombristy-v-sej-strane-308039/>
12. **Vasil'ev G.** «Sary-Arka» / Roman. Astana: Audarma, 2012 – 360 pp.
13. **Savičev N.** Vospominaniâ o Kurmangazy // Kurmangazy. Sb-k statej pod red. A. Nysanbaeva. A., 1998, pp. 209-210, 208 c.
14. **Zataevič A.** 500 kazahskih pesen i kûev. Almaty, 2002, 379 pp.
15. Barymta // Sovetskaâ istoričeskaâ ènciklopediâ: V 16-ti tomah / Pod red. E. M. Žukova. M.: Sovetskaâ ènciklopediâ, 1962, T. 2, 151 pp.
16. **Tažibaev A.** «Kurmangazy» / Literatura i iskusstvo Kazahstana. 1940, № 12, pp.35-40
17. **Nažimedenov Ž.** Kurmangazy // Kurmangazy: sb-k statej / red A. Nysanbaeva. Alma-Ata, 1998, pp. 479-485
18. **Alimžanov A.** Ūnost' Kurmangazy // Kurmangazy / Sb-k stat. pod red. A. Nysanbaeva. Alma-Ata, 1998, pp. 485-50
19. **Irmuratov H.** Povest' o Kurmangazy // Sb-k stat. podred. A. Nysanbaeva. Almaty, 1998 – pp. 479-526
20. **Ordaliev Z.** Hudožestvennyj mir Mahambeta i Kurmangazy // Kurmangazy. Sb-k statej. A., 1998, pp. 170-180
21. **Nesipbaj R.** O muzykal'noj modeli mira v tvorčestve Kurmangazy // Kurmangazy i tradicionnaâ muzyka na rubeže tysâčeletij/ Materialy meždunarodnoj konferencii, posvâšennoj 175-letiu Kurmangazy. Almaty, 9-11 noâbrâ, 1998 , pp. 30-38
22. **Amanov B.** Kompozicionnaâ terminologiâ dombrovyh kûev // Amanov B., Muhambetova A. Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i HH vek. Almaty, 2002, pp. 217-228
23. **Muhambetova A.** Semantika i aksiologiâ žanra kûj // Amanov B., Muhambetova A. Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i HH vek. Almaty, 2002, pp. 172 -180.
24. **Muhambetova A.** Prostranstvo i vremâ kûâ // Amanov B., Muhambetova A. Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i HH vek. Almaty, 2002, pp. 229-235
25. **Muhambetova A.** Izučenie kazahskoj tradicionnoj muzyki v XIX-XX v.v. // Amanov B., Muhambetova A. Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i HH vek. Almaty, 2002, pp. 289-302

26. *Žubanov A.* Қазақтың халық композиторы Курмангазы. А., 1936, 42 pp.
27. *Žubanov A.* Курмангазы // Курмангазы: сб. статей / Ред. А. Нысанбаев. Алматы, 1998, pp. 106-131
28. *Žubanov A.* Struny stoletij. Očerki o žizni i tvorčeskoj deâtel’nosti kazahskih narodnyh kompozitorov. Alma-Ata, 1958
29. *Žubanov A.* «Қазақ халық композиторларының өмірі мен творчествосы». А., 1942
30. *Žubanov A.* Халық композиторы Курмангазы // Адебиет мајданы. 1937. №6. 93-96 pp.
31. *Gizatov B.* Zasluzennyj kollektiv Respubliki – Kazahskij Gosudarstvennyj Ordena Družby Narodov akademičeskij orkestr narodnyh instrumentov im. Kurmangazy (očerk tvorčeskogo puti). А., 1994
32. *Žubanova G.* Prem’era opery «Kurmangazy» // Gaziza Žubanova. Mir moj – muzyka. Алматы, 1997, Т.2- pp. 33-47
33. *Žubanov A.* Курмангазы Сағырбаев: жән i творчество. Алматы, 1960
34. *Žubanov A.* Қурмангазы [noty]. Алматы, 1961

Сведения об авторе:

Мусаходжаева Сауле Карасаевна – докторант Казахского национального университета искусств.

Автор туралы мәлімет:

Мусаходжаева Сәуле Қарасайқызы – Қазақ ұлттық өнер университетінің докторанты.

Information about the author:

Saule Musakhodjaeva – doctoral student of the Kazakh National University of Arts.

МРНТИ 18.41.51

*Алмагуль Сарымсақова¹
Меруерт Ілес¹*

*¹Қазақская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

НОВАТОРСКИЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ НАВЫКАМ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА ХОРА

Аннотация

Как, учитывая негативное влияние внешней среды, проблемы воспитания в семье, недостатков полученного за несколько лет образования сформировать творческую личность, владеющую основами профессионального мастерства, эрудированную, интеллигентную, тонко разбирающуюся не только в музыке – актуальный вопрос педагогов разных поколений. Как это можно сделать на примере инновационных, новаторских подходов к творческой деятельности в хоровых коллективах – главные вопросы нашей статьи.

Все научные и творческие поиски новых авторских методик преподавания так или иначе связаны с веяниями того времени, в котором работает педагог. И каждый раз при исследовании новых методик дирижеров-хоровиков мы убеждаемся в их эффективности. Практически все они связаны с самостоятельной, репетиционной работой дирижера-хоровика, а также с техниками обучения основным важным навыкам дирижера. Данная статья демонстрирует неординарный и всегда инновационный подход к своей профессии дирижеров-хоровиков разных поколений Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Ключевые слова: дирижер-хоровик, методика, инновация, технологии, хоровая музыка, интернет, музыкант, тесты, воспитание, консерватория, кафедра, тембр, голос.

*Алмагүл Сарымсақова¹
Меруерт Ілес¹*

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

ХОРДЫ ДИРИЖЕРЛАУ ҚЫЗМЕТІНІҢ ДАҒДЫЛАРЫНА ОҚЫТУДЫҢ ЖАҢАШЫЛ ӘДІСТЕМЕСІ

Аннотация

Сыртқы ортаның жағымсыз әсерін есепке ала отырып, музыкада ғана емес, жан – жақты түсінетін, отбасындағы тәрбие мәселелері, бірнеше жыл білім берудегі кемшіліктері мен әртүрлі ұрпаққа кәсіби шеберлік негіздерін қалыптастыратын, білімді, интеллигентті, шығармашылық тұлғаны қалыптастыру- ұстаздардың өзекті мәселесі.

Хор ұжымдарындағы шығармашылықты инновациялық, жаңашыл көзқарастар арқылы қалай қалыптастыруға болатындығы - осы мақаланың басты мәселелерінің біріне жатады.

Білім берудің жаңа авторлық әдістемелерінің барлық ғылыми және шығармашылық ізденістері ұстаздың жұмыс істейтін заман ағымымен байланысты. Хор дирижерлардың жаңа әдістерін зерттегенде біз олардың тиімділігіне көз жеткіземіз. Олардың барлығы хор дирижерының өзіндік жұмысымен, сондай-ақ дирижердің негізгі маңызды дағдыларына үйрету техникаларымен байланысты болады.

Бұл мақала Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының әр түрлі буындағы хор дирижерларының өз мамандығына ерекше және әрдайым инновациялық түрде қарағандарын көрсетеді.

Түйінді сөздер: хор дирижеры, әдістеме, инновация, технологиялар, хор музыкасы, интернет, музыкант, тесттер, тәрбие, консерватория, кафедра, тембр, дауыс.

**Almagul Sarymsakova¹,
Meruert Iles¹**

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

INNOVATIVE TECHNIQUES OF TEACHING THE SKILLS OF CREATIVE ACTIVITY OF THE CONDUCTOR OF THE CHOIR

Abstract

Taking into account the negative influence of the external environment, the problems of upbringing in the family, the shortcomings of education gained over several years, to form a creative person, mastering the basics of professional skills, erudite, intelligent, finely versed not only in music is a pressing question for teachers of different generations. How this can be done on the example of the innovative, spirit of innovation to creative activity in choral groups is the main issue of our article.

All scientific and creative searches for new author's teaching methods are in one way or another connected with the trends of the time in which the teacher works. And every time when we research the new techniques of choir conductors, we are convinced of their effectiveness. Practically all of them are connected with the independent work of the choir conductor, as well as with the techniques of teaching the basic important skills of the conductor. This article demonstrates an extraordinary and always innovative approach to their profession of choir conductors from different generations of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Keywords: choir conductor, methodology, innovation, technology, choral music, Internet, musician, tests, education, conservatory, department, timbre, voice.

За последние 25 лет независимости Казахстан совершил невероятный скачок в экономике, который неизбежно повлиял на социальную и духовную сферу деятельность каждого гражданина страны. Изменилась и сама музыка, которая является ответом на культурные, социальные, экономические, политические изменения или даже потрясения природного характера. Соответственно, изменился и ее носитель – музыкант. Современный образ жизни влияет не только на то, какие именно взаимоотношения у человека возникают с музыкой, но и на то, какая тематика оказывается востребованной. Произошедшие изменения имеют не только положительные тенденции. Слушатели стали инертными. Музыкальная общественность почувствовала существенный отток слушателей от классической музыки и сокращение количества молодых людей, желающих быть ее носителями. Сегодня появились возможности зарабатывать деньги на менее трудоемких направлениях деятельности, а свободное время теперь все больше уделяется огромному потоку информации, получаемой из различных технологических устройств, в которые входят планшет, электронная книга, iPod, MP3-плеер, цифровой фотоаппарат, смартфон, коммуникатор, масса полезных, а также бесполезных устройств, подключаемых к компьютеру через порт USB, и другие источники энергии.

Все меньше слушатель уделяет времени на наслаждение «живым звуком», проще, комфортнее и дешевле стало просматривать готовые записи в интернете. Все вытекающие из происходящих изменений проблемы, на наш взгляд, требуют переосмысления самого феномена хоровой музыки, как важнейшего средства культурной коммуникации и самого музыканта.

В эпоху современных реалий профессиональное обучение музыке претерпевает кризис. Педагоги-новаторы ищут новые подходы к обучению молодого поколения музыкантов.

Как, учитывая негативное влияние внешней среды, проблемы воспитания в семье, недостатков полученного за несколько лет образования сформировать творческую

личность, владеющую основами профессионального мастерства, эрудированную, интеллигентную, тонко разбирающуюся не только в музыке – актуальный вопрос педагогов разных поколений. Как это можно сделать на примере инновационных, новаторских подходов к творческой деятельности в хоровых коллективах – главные вопросы нашей статьи.

Сегодня в консерватории учится так называемое «Поколение Z» – тех, кто родился в период с 1995 по 2012 год. Поколение Z не видит разницы между реальным и виртуальным миром. Как и все поколения, поколение Z столкнулось с подростковой неуверенностью, стремлением определиться со своими интересами и одновременным желанием продемонстрировать свою уникальность. Есть вещи, которым стоит поучиться у поколения Z: технологической продвинутости, открытости мышления, решимости. Для поколения Z характерна практичность.

Как работать с такими обучающимися, какие методики и подходы выработали современные педагоги, учитывая современные тенденции в воспитании молодежи – вопросы, которые ставят перед собой молодые дирижёры-исследователи, в том числе и мы.

В современный век технократии, перенасыщенности информацией, больших возможностей к закрытому образу жизни, спрятанному в социальных сетях, где можно скрыть свое настоящее лицо, индивидуальность, свои страхи и недостатки через надуманные образы, ответственные, обеспокоенные виртуальной жизнью детей родители стремятся развить у ребенка богатое мышление, умение выражать свои мысли грамотно через способности, наклонности, через дополнительное образование. Еще в школе родители задумываются о том, какие же черты характера, и желания, указывают на будущую судьбу и профессиональную принадлежность ребенка к тому или иному ремеслу. Каждый человек мечтает заниматься своим делом, приносящим удовлетворение от жизни. Нередко мы обращаемся к различным разработкам, позволяющим определить какими данными наших детей наградила природа или какой у нас талант, а главное – как реализовать свои достоинства и добиться успеха.

Сегодня существуют различные тесты для людей, которые хотели бы сменить вид деятельности, но не знают, какую профессию выбрать или для учеников старших классов, которым предстоит в скором времени стать абитуриентами. Среди них есть такие как «Опросник Голланда»[1], «Матрица выбора профессии» (методика Г. Резапкиной)[2], «Определение типа будущей профессии» (методика Е.А. Климова)[3], и другие, вплоть до биометрического тестирования через отпечатки пальцев.

Нередко взрослые намеренно дают направление детям на творческие специальности, ожидая от этой сферы «естественного» на их взгляд духовного, культурного, интеллектуального развития. И сами абитуриенты, и родители возлагают большие надежды на преподавателей творческих вузов в данном направлении.

Профессия хорового дирижера – одна из наиболее привлекательных в плане воспитательного процесса по многим причинам. Профессионализм дирижера - хоровика включает такие лидерские качества, как:

1. глубокие познания не только в специальной, относящейся к профессии сфере, но и в смежных науках, направлениях – литературе, театроведении, поэзии, философии, этнографии и других;
2. харизма, умение четко, грамотно излагать свои мысли, убедительно отстаивать свои суждения, свободно вести беседу, быть объективным и справедливым в своих оценках, иметь твердые идейные и моральные принципы;
3. отличные вокальные данные и, как минимум, хороший слух, что является одной из самых важных составляющих профессионализма хоровика-дирижера;

4. хорошее владение музыкальным инструментом (в современное время это в первую очередь фортепиано, но не только). Дирижер должен не просто уметь исполнять программу, но и свободно транспонировать, читать с листа, профессионально аккомпанировать, музицировать, импровизировать.
5. физическая подготовка – дирижер должен быть сильным, выносливым, уметь управлять своим телом, дыханием. Дирижер – это пример для участников хора, а это значит, что он должен быть полностью подготовлен к насыщенной творческой деятельности.

Все перечисленные умения, навыки и качества характера – мечта, к которой стремится практически каждый, занимающийся саморазвитием, самосовершенствованием и желающий добиться успеха, человек.

В свою очередь, перед преподавателями Консерватории ставится проблема воспитания в стенах учебного заведения многогранного, разносторонне развитого профессионала через обогащение собственного опыта общечеловеческими, международными достижениями, через созидание духовных ценностей. В нашей статье мы хотим представить оригинальные методики обучения навыкам работы с хоровыми коллективами с момента возникновения хорового пения в Казахстане до настоящего времени, когда современные дирижеры – хормейстеры, учитывают при работе новые реалии, особенности молодого поколения, живущего в условиях цифрового настоящего.

Вопрос создания новых методик преподавания дирижером- хормейстером или работы с хором стоял перед учителем с самого становления этой специальности в Казахстане. Все нововведения отражают проблемы времени. Со дня основания Консерватории одним из первых заведующих хоровой кафедры был выпускник Московской консерватории им. П. Чайковского – Б.В. Лебедев. Учитывая особенности того послевоенного времени, его занятия велись по инновационной методике – индивидуальному подходу к каждому обучающемуся: «свою задачу педагог видел в том, чтобы раскрыть в каждом молодом музыканте все его лучшие качества, заставить его поверить в себя, свои силы и творческие возможности» [4, с.8] .

Среди новаторов на кафедре хорового дирижирования Алма-Атинской консерватории можно назвать практически всех преподавателей, участвовавших в ее становлении. «Ценным вкладом в учебный процесс кафедры можно считать методические работы З.М. Такисовой, в числе которых «Хрестоматия по чтению хоровых партитур», «Программа по дирижированию на материале казахской музыки» и др. [4, с.11]. Профессор кафедры дирижирования Московской государственной консерватории им. П. Чайковского Б.Я. Ляшко, как только пришел в Алма-Атинскую государственную консерваторию, в сжатые сроки ввел ряд новаторских подходов в целях интенсификации учебного процесса, а самое важное для нас – в совершенствовании подготовки молодых дирижеров-хоровиков. Так, именно при Б.М. Ляшко хор стал давать большое количество концертов, пропагандируя хоровую музыку разных стилей. «Особенно интересным методическим приемом в работе Ю.М. Ляшко, специалиста высочайшего класса, практика и обладателя обширных профессиональных данных, была опора на физиологию и психологию певца: так, большое значение хормейстер придавал умению преодолевать такое свойство организма, как инертность нервной системы» [4, с.11]. Свою инновационную по тем временам систему, сам музыкант называл «вработывание», имея в виду «введение певческого аппарата в состояние полноценной работоспособности».

В 1959 году, после окончания аспирантуры при Московской консерватории по классу профессора А.В. Свешникова в Алма-Атинскую консерваторию пришел молодой профессионал – А.В. Молодов. Особенность его методики работы с хором была, прежде всего, в пропаганде шедевров казахстанской хоровой музыки. Благодаря А. В.Молодову слушатель впервые познакомился с лучшими хоровыми произведениями замечательных композиторов: А. Жубанова, Е. Брусиловского, Л. Хамиди, Б. Байкадамова, Г. Жубановой,

Е.Рахмадиева. Несомненно, профессор А. Молодов выработал собственную методику успеха. Она заключалась в «мобилизации творческих возможностей каждого певца, нацеливание на решение сложных художественных задач, систематическое повышение общей культуры и музыкального кругозора хористов, максимальной продуктивности в использовании репетиционного времени...» [4, с.15]. «Много сил А.В.Молодов приложил для создания академической манеры пения капеллы, развития устойчивого дыхания; активного звукоизвлечения» [5, с.21]. Анатолий Васильевич более тридцати лет своей трудовой деятельности посвятил Казахской хоровой капелле и пропагандировал хоровую музыку Казахстана, России и зарубежных композиторов, просвещая, прежде всего, казахстанского слушателя.

Г.А. Ахметова, так же выпускница Московской консерватории, будучи ведущим хормейстером республики и заслуженной артисткой КазССР, большое внимание уделяла выработке тембрального слуха через обострение внутренних представлений и создания своеобразных моделей идеального звучания произведений.

Свои изменения в методику преподавания хоровых дисциплин и работы с хором в свое время вводили педагоги Консерватории И.Б. Лебедев, Т.Н. Нурымбетов, К.У. Нуралиева, Х.К. Мусина, Л.И. Шелепина, Б.С. Кутунов, Т.М. Алибакиева, Ю. Колчин, Ж.А. Байысбаев и другие. Еще в 1976 году кафедра хорового дирижирования издала первый сборник статей: «Методические разработки для преподавателей дирижерских отделений музыкальных училищ» [6], в который вошли работы по инновационным на тот момент методикам преподавания специального цикла. Многие из новшеств были связаны с техническими приемами в работе над дыханием, интонированием, формированием певческих голосов, развитием вертикального слуха, проблемами формирования репертуара.

Известны новаторские идеи дирижерской техники одного из ведущих хоровых деятелей в России прошлого века, Константина Абрамовича Ольхова [7, с.113]. Одним из новшеств К.Ольхова является памятка по технике дирижирования и методике обучения на училищном этапе [8, с.5]. Впервые в теории дирижерского искусства К.А. Ольховым была введена классификация внутрижестовых движений, исходя из их функции скорости, а также найдена возможность соотносительного измерения этих движений с помощью введенных им терминов «счетнодолевой и внутридолевой пульсаций» [7; с. 116].

За последние 20 лет жизнь стремительно вошла в век цифровых технологий и это изменило ощущение времени и пространства для всех, в том числе, и музыкантов. Современный обыватель давно привык к мысли о том, что Интернет – это «самый массовый и оперативный источник информации». Нельзя не принять тот факт, что содержание Интернета качественно изменилось. Сейчас возможности и перспективы данного источника оценены более широкой аудиторией, в том числе и преподавателями. Сегодня в виртуальном пространстве функционируют газеты, радиоканалы и телекомпании. Интернет позволил существенно сократить время распространения сообщений от момента их подготовки и до донесения до целевой аудитории. Мы стали доверять Интернету, той информации, за достоверность которой отвечают источники. Все больше появляется нормативных документов, служб, привлекающих к ответу за недостоверную информацию недобросовестных блогеров и папарацци, выкладывающих ложную информацию в сети.

Учитывая подобную информационную насыщенность интернета, уместно предположить, что каждое сообщение становится поводом для обсуждения. Это и определяет второе назначение всемирной сети – общение. Сложно представить более эффективную организацию коммуникации, чем в интернете. В считанные секунды мы обмениваемся электронными письмами, мгновенными сообщениями. Пользователи интернет активно участвуют в различных форумах и, самое главное в социальных сетях. Нам не нужна статистика для того, чтобы понимать, что последними достижениями техники, такими как сотовый телефон, а вместе с ним, Интернетом владеет большой

процент пользователей и эта цифра растёт с каждым днем. Вместе с тем растут возможности online обучения, дистанционного общения через видеоконференции, видеосеминары, лекции и т.п. Можно ли, учитывая данные реалии жизни, ввести их в образовательный процесс, обучая дирижеров?

Истинные педагоги всегда задумывались о влиянии времени на становление молодого поколения как личностей. Это было основной причиной в поисках новых подходов в освоении профессий.

Не мог не обратить внимание на отрицательное влияние времени расцвета Интернета профессор Консерватории, Народный артист Республики Казахстан Базаргали Ажиевич Жаманбаев. Дефицит времени, созданный Интернетом, переход с линейной системы обучения на кредитную ограничил знания и навыки абитуриентов специальности «Дирижирование». Как восполнить возникшие пробелы в навыках, воспитании дирижеров?

Профессор Б.А. Жаманбаев, будучи выпускником Ленинградской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, где получил знания от знаменитых педагогов, среди которых К.А. Ольхов¹ и М.С. Друскин², выработал собственную методику, в которую входят особенные или нестандартные творческие задания (навыки дирижирования, ораторского искусства, инструментального исполнительства, импровизации, пантомимы). Так же, как и в свое время, профессор Б.М. Ляшко, Базаргали Ажиевич с большим энтузиазмом делает все, чтобы хор стал квинтэссенцией теоретических и практических навыков, полученных студентами на музыковедческих занятиях, на уроках специальности и фортепиано. Как отмечает Л.А. Айдарбекова именно Б.А. Жаманбаев «впервые ввел за правило начинать рабочий день в хоре с 40-минутного вокального часа. Прежняя распевка была заменена на работу по коллективной постановке голоса» [5, с.87]. «Его привлекала работа над современными приемами хоровой техники, не смущала часто вводимая в оперы 70-80 годов *a cappella* «с ловушкой» (так называют между собой оперные хормейстеры вступления оркестра после звучания хора *a cappella*)» [5, с. 88].

В своем монографическом эссе «Формирование навыков дирижирования у будущих дирижеров-хормейстеров на мастер-классах профессора Б.Жаманбаева» Садыкова Р.Ш., Кузикеев Р.К. и Есдаулетова К.А. пишут о значимости авторского инновационно - образовательного проекта «Утренние этюды», который «способствует эффективному формированию навыков творческой деятельности будущих дирижеров-хормейстеров и успешному освоению избранной ими профессии» [9, с.53]. Суть данного проекта в эффективности освоения мануальной техники дирижирования, а также воспитание гармонично развитой в области музыкальной, художественной, исторической литературы личности. Будучи ученицей великого маэстро и лично участвуя в Утренних этюдах, один из соавторов данной статьи – Глес Меруерт отмечает влияние на развитие творческого мышления молодых дирижеров такого методического подхода к выучиванию партий, как обязательное всестороннее изучение самого произведения и сведений о создавшем его композиторе. Вопросы об истории создания, исполнения музыкального произведения от

¹ **Константи́н Абра́мович Ольхо́в** (12 апреля 1914—17 января 1976) — российский хоровой дирижёр, профессор хоровой кафедры Ленинградской консерватории, кандидат искусствоведения. Руководил различными хорами (в 1940 – 41 главный хормейстер Центрального ансамбля Военно-Морского Флота СССР и др.). Автор книги «О дирижировании хором» (1961); собрание работ Ольхова «Вопросы теории дирижёрской техники и обучения хоровых дирижёров» было издано в 1979 г. и затем дважды переиздано (1984, 1990) под названием «Теоретические основы дирижёрской техники». В своих теоретических трудах развивал идеи о необходимости формализации языка дирижирования. Последователем идей К. Ольхова в музыкальной теории является О. И. Поляков. (Википедия)

² **Михаи́л Семёнович Дру́скин** (1 (14) января 1905, Киев — 20 апреля 1991, Ленинград) — советский музыковед, пианист, педагог. Доктор искусствоведения (1946). Профессор Ленинградской консерватории. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1962). (Википедия)

профессора Б.А.Жаманбаева могут быть самые неожиданные. Это заставляет студентов постоянно находиться в поиске информации и быть профессионально подготовленными.

Одним из первых исследователей, обративших внимание и внедривших инновационные методики преподавания в Консерватории, связанные с цифровыми технологиями является Я.С. Рудковский. С сентября 2006 года Я.С.Рудковский является руководителем смешанного хора КНК имени Курмангазы, а также артистом (с 2002 г.) и хормейстером (с 2013 г.) партии басов и баритонов Казахской Государственной хоровой капеллы имени Б. Байкадамова. В 2015 году он в своей диссертации на соискание академической степени магистра искусств создал инновационную модель репетиционного процесса хорового коллектива (на примере смешанного хора КНК им. Курмангазы). Ян Станиславович впервые в процессе экспериментальной работы со смешанным хором консерватории определил основные виды, формы и методы репетиционных занятий, приводящих к более качественным быстро достижимым результатам.

На пути поиска инновационных технологий, способствующих достижению вышеобозначенной цели, Я. Рудковским были определены два основных направления:

- 1) Сокращение времени репетиционного процесса на техническом и художественном этапах за счет внедрения инновационных методик.
- 2) Выведение процесса контроля над степенью освоения и выучивания нотного материала обучающимися из репетиционного процесса в область внеклассной индивидуальной самостоятельной работы [10, с. 14].

Инновационная методика Яна Станиславовича заключается в достижении максимального результата за минимальное время на подготовительном этапе репетиционного процесса смешанного хора КНК имени Курмангазы и базируется на основе принципа отдельных репетиций. До применения данной методики хоровая партия изучалась непосредственно на уроке и зачастую во время совместного исполнения материала всеми участниками хора одновременно. В таком случае, детальное и индивидуальное изучение каждым обучающимся своей партии оставалось как самостоятельной задачей. Учитывая ежегодное увеличение количества поступающих на профессию хорового дирижера и сокращения часов на дисциплину, индивидуальная работа над партией с педагогом стала практически невозможной. Заслуженный деятель Казахстана Я.С. Рудковский, как активный пользователь современных технологий и Интернета, разработал следующую методику по решению рассматриваемой проблемы:

1. Запись и раздача всем участникам хора каждой из четырех хоровых партий произведения, утвержденного в качестве программы государственного экзамена по специальности в виде максимально информативного файла посредством приложений WhatsApp и/или Bluetooth.
2. Применение для работы на занятиях цифрового варианта партитуры хорового произведения (вывод фото партитуры на экран мобильного устройства)
3. Ознакомление участников хора с готовым видеофайлом или активной ссылкой на страницу размещения в глобальной сети с качественным исполнением выбранного произведения.
4. Ознакомление участников хора с «записанными посредством диктофона и фортепиано, либо других цифровых технологий, достоверно имитирующих звучание каких-либо голосов и инструментов вариант звучания общехоровой фактуры (На сегодняшний день не существует технологий, позволяющих имитировать пение с поэтический текст на каком-либо языке, только отдельные фонемы)» [10, с.18].
5. Использование обучающимся для самостоятельного изучения цифровой записи партии инструментального аккомпанемента

Я.С.Рудковский исследовал навыки, необходимые дирижеру-хормейстеру в свете стремительно развивающихся отраслей научно-технического прогресса XXI века, таких, как производство и повсеместное использование устройств мобильной связи и программного обеспечения (приложений) для таких устройств.

Отдельно и подробно Я.С.Рудковский описывает многочисленные приложения для мобильных устройств, которые позволяют тренировать навыки чтения с листа и определения на слух ладов, интервалов, аккордов. В результате собственного опыта применения различных программных обеспечений (приложений) для мобильных устройств в учебном процессе Я.С.Рудковский пришел к выводам о возможности (при систематическом их использовании) развития таких навыков у дирижеров-хоровиков как гармонический слух, чувство ритма, общая скорость усвоения и запоминания нотного материала (чтение с листа). Кроме того, новые технологии позволяют: «существенно сократить время для подготовки к концертному исполнению хоровых произведений различной степени сложности без итоговой потери качества звучания; перенести контроль над степенью освоения нового музыкального материала разучиваемых хоровых произведений в область внеклассной, самостоятельной работы обучающихся, освобождая, таким образом, для практических занятий значительное количество репетиционного времени» [10, с.25].

Все научные и творческие поиски новых авторских методик преподавания так или иначе связаны с веяниями того времени, в котором работает педагог. И каждый раз при исследовании новых методик дирижеров-хоровиков мы убеждаемся в их эффективности. Практически все они связаны с самостоятельной, репетиционной работой дирижера-хоровика, а также с техниками обучения основным важным навыкам дирижера. Данная статья демонстрирует неординарный и всегда инновационный подход к своей профессии дирижеров-хоровиков разных поколений.

Список литературы

1. Методика профессионального самоопределения Дж. Голланда (Тест Голланда), [Электронный ресурс], [Дата обращения – 15.02.2019], Доступ URL: <https://psycabi.net/testy/60-metodika-professionalnogo-samoopredeleniya-dzh-gollanda>,
2. **Резапкина Г.В.** «Программа предпрофильной подготовки для 9-х классов «Психология и выбор профессии»», [Электронный ресурс], [Дата обращения – 15.02.2019], Доступ URL: <http://metodkabi.net.ru>;
3. Методика Е.А. Климова «Определение типа будущей профессии», [Электронный ресурс], [Дата обращения – 15.02.2019], Доступ URL: https://schelcol.ru/svedens/documents/abitur_proforientatsiya.pdf;
4. **Кутунов Б.С., Лебедев И.Б., Погодин С.М.** «Кафедра хорового дирижирования Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы» (1944-1989), [Текст]// Методические разработки, Алма-Ата, 1989, 30 с.
5. **Айдарбекова Л.А.** «Очерки по истории хорового исполнительства Казахстана», [Текст], Алматы, 2015 год, 155 с;
6. «Методические разработки для преподавателей дирижерских отделений музыкальных училищ», [Текст], Алма-Ата, АГК им. Курмангазы, 1976, 46 с.;
7. **Касаткина З. А.** «Теоретические аспекты дирижерской техники в творчестве К.А.Ольхова»[Текст] // Журнал «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2007 год, С. – 113-116.;
8. **Ольхов К.А.** «Теоретические основы дирижерской техники», [Текст], Л.: Музыка, 1990 г. 67 с.;
9. **Садыкова Р.Ш., Кузиков Р.К., Есдаулетова К.А.** «Формирование навыков дирижирования у будущих дирижеров – хормейстеров на занятиях Мастер-класса профессора Б.Жаманбаева», [Текст] / монографическое эссе 2018 года Palmarium Academic Publishing, 63с;

10. **Рудковский Я.С.** Инновационная модель репетиционного процесса хорового коллектива (на примере смешанного хора КНК имени Курмангазы) [Текст] - диссертация на соискание академической степени магистра искусств, КНК имени Курмангазы, Алматы, 2015 г., 80с.

References (transliterated):

1. Metodika professional'nogo samoopredeleniâ Dž. Gollanda (Test Gollanda), [Elektronnyj resurs], [Data obrašeniâ – 15.02.2019], Dostup URL: <https://psycabi.net/testy/60-metodika-professionalnogo-samoopredeleniya-dzh-gollanda>,
2. **Rezapkina G.V.** «Programma predprofil'noj podgotovki dlâ 9-h klassov «Psihologiâ i vybor professii»», [Elektronnyj resurs], [Data obrašeniâ – 15.02.2019], Dostup URL: <http://metodkabi.net.ru>;
3. Metodika E.A. Klimova «Opređenje tipa budušej professii», [Elektronnyj resurs], [Data obrašeniâ – 15.02.2019], Dostup URL: https://schelcol.ru/svedens/documents/abitur_proforientatsiya.pdf;
4. **Kutunov B.S., Lebedev I.B., Pogodin S.M.** «Kafedra horovogo dirižirovaniâ Alma-Atinskoy gosudarstvennoj konservatorii im. Kurmangazy» (1944-1989), [Tekst]// Metodičeskie razrabotki, Alma-Ata, 1989, 30 p.
5. **Ajdarbekova L.A.** «Očerki po istorii horovogo ispolnitel'stva Kazahstana», [Tekst], Almaty, 2015 god, 155 p;
6. «Metodičeskie razrabotki dlâ prepodavatelej dirižerskih otdelenij muzykal'nyh učiliš», [Tekst], Alma-Ata, AGK im. Kurmangazy, 1976, 46 p.;
7. **Kasatkina Ž.A.** «Teoretičeskie aspekty dirižerskoj tehniki v tvorčestve K.A.Ol'hova»[Tekst] // Žurnal «Izvestiâ Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A.I. Gercena, 2007 god, P. – 113-116.;
8. **Ol'hov K.A.** «Teoretičeskie osnovy dirižerskoj tehniki», [Tekst], L.: Muzyka, 1990. 67 s.;
9. **Sadykova R.Š., Kuzikeev R.K., Esdauletova K.A.** «Formirovanie navykov dirižirovaniâ u buduših dirižerov – hormejsterov na zanâtiâh Master-klassa professora B.Žamanbaeva», [Tekst] / monografičeskoe èsse 2018 goda Palmarium Academic Publishing, 63p;
10. **Rudkovskij Â.S.** Innovacionnâ model' repeticionnogo processa horovogo kollektiva (na primere smešannogo hora KНК imeni Kurmangazy) [Tekst] - dissertaciâ na soiskanie akademičeskoj stepeni magistra iskusstv, KНК imeni Kurmangazy, Almaty, 2015., 80p.

Сведения об авторах:

Сарымсакова Алмагүл Сессияевна – Почетный работник образования РК, кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы.

Меруерт Глес – магистрант 2 курса специальности «Дирижирование» КНК имени Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Сарымсакова Алмагүл Сессияевна – ҚР құрметті білім қызметкері, өнертану ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Меруерт Глес – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Дирижерлау» мамандығының 2 курс магистранты.

Information about authors:

Almagul Sarymsakova– Honored Worker of Education of the Republic of Kazakhstan, Candidate of Art, Associate Professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Meruert Iles – master student of the specialty "Conducting" of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.91

*Лина Салжан¹**¹Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерватория
Алматы, Қазақстан***ҚЫТАЙДА МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНІҢ ТАРИХИДАМУ СИПАТЫ,
ҚАЛЫПТАСУ КЕЗЕНДЕРІ***«Музыкалық өнер- әуендерді,
сондай-ақ оларды барынша тартымдырақ
және кемелірек нәрселермен шұғылданатын өнер».
Әл-Фараби***Аннотация**

Мақалада Қытайдың музыкалық білім беру жүйесінің даму тарихы кезеңдерге бөліп қарастырылды. Музыкалық білім беру жүйесінің ерекшелігі, қоғамға қажеттілігі мен негізгі бағыты құжаттарға негізделіп, мазмұндық сипаты жазылды. Сонымен қатар, Қытайдағы музыкалық білім беру жүйесін жүзеге асыратын педагог кадрларын дайындау мәселесі мен дәрежесі зерделенді. Музыкалық білімді беретін оқу орындарының қалыптасуы мен оқу-тәрбие үрдісі кеңінен зерттелді. Қытайдың кәсіби музыка мамандарын даярлау жұмысының алғышарттары мен әр уақыттағы өзгешіліктері баяндалады. Оқу орындарында жүргізілетін Музыка сабақтарының қалыптасқан үлгілері және жеке (индивидуальный) сабақтардың құрылымдық сипаты жазылған. Музыкалық білім беру жүйесін тұтастай зерделеуде салыстырмалы түрде өзге елдердің тәжірибесі ұсынылған. Сонымен қатар, Қытай меткпетерінде музыкалық білім беретін арнайы мамандарды даярлаудың өзіндік тарихи кезеңдері топтастырылды және кестеде жылдарға бөліп қарастырылды. Оның мемлекеттегі музыкалық білімі басқарудың бір тәсілі, адамдарды тәрбиелеудегі маңызды фактор және әлеуметтік үйлесімділікке жету құралы ретіндегі әлеуметтік-саяси рөлі атап көрсетілді. Мақала барысында көптеген ғалымдардың музыка адамның табиғи психоэмоционалдық реакцияларының көрінуіне және оның табиғатпен бірігуіне мүмкіндік жасау керектігі жөнінен зерттеулерін келтірген.

Түйінді сөздер: Музыкалық білім, музыкалық білім беру жүйесі, музыкант-педагогтың шығармашылық әлеуеті, кәсіби біліктілік.

*Лина Салжан¹**¹Казахская национальная консерватория имени Курманазы
Алматы, Казахстан***СИСТЕМА КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ****Аннотация**

В статье рассматривается история и процесс развития системы музыкального образования Китая. Содержание статьи соответствует теме, где раскрыто поэтапное развитие музыкального образования с описанием особенностей с подтверждением документационных основ. Кроме этого используются материалы по поддержке и подготовке педагогических кадров-музыкантов. Выявлены тенденции развития начального, среднего, специализированного и высшего музыкального образования Китая. Описаны предпосылки и даны основные сведения о профессиональной подготовке педагогических кадров музыкантов Китая. Также описана структурная характеристика классных уроков музыки и индивидуальных занятий в образовательных учреждениях. Автор приводит примеры музыкального образования из опыта других стран. Кроме того, рассмотрены некоторые исторические этапы подготовки музыкального образования Китая, и сгруппированы и разбиты по годам в таблице. Автор отмечает, что одним из важных факторов и способов управления музыкальным образованием в стране является

социальная и политическая роль страны, как инструмента достижения социальной сплоченности. В раскрытии сущности темы, автор приводит примеры из исследований многих ученых, которые выявили, что музыка позволила людям проявлять естественные психоэмоциональные реакции и способствует интегрироваться с природой.

Ключевые слова: Музыкальное образование, система музыкального образования, творческий потенциал педагога музыканта, профессиональная квалификация

Lina Salzhan¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*

SYSTEM OF CHINESE MUSIC EDUCATION: HISTORY OF FORMATION AND STAGES OF DEVELOPMENT

Abstract

The article discusses the history and process of music education development in China. The content of the article matches the theme of which is disclosed phased reeks of music education with a description of features of the confirmation of documentary bases. In addition, materials are used for the support and training of pedagogical personnel-musicians. The development trends of primary, secondary, specialized and higher music education in China are revealed. The prerequisites are described and basic information is given on the professional training of pedagogical cadres of Chinese musicians. Also described is the structural characteristic of classroom music lessons and individual lessons in educational institutions. In general, it gives examples of music education from the experience of other countries. In addition, some historical stages of the preparation of music education in China are considered and are grouped and broken down by year in the table. The author notes that one of the important factors and ways of managing music education in the country is the social and political role of the country as a tool for achieving social cohesion. In disclosing the essence of the topic, the author cites examples from the study of many scientists who found that music allowed people to manifest natural psycho-emotional reactions and helps integrate with nature.

Keywords: Musical education, music education system, the creative potential of a music teacher, professional qualifications

Бүгінгі таңда музыка өнері пайда болуымен қатар, өзінің тәрбиелік қызметін атқарып, сарқылмас рухани қазынаға айналды. Музыкалық тәрбие беру — педагогикалық оқу — әдістемелік жүйесінде нақты орын алып келеді. Бұл өнер мәдениеттің әлеуметтік тәжірибесін жеткізумен қатар қалыптасып, тәрбие тәжірибесін адамзатқа танытып, мәдениеттің дамуына ықпалын тигізеді. Музыкалық білім беру жүйесінің қажеттілігі, оның қоғам сұранысына байланысты өзектілігі қай уақытта болмасын айқын көрініс тапқан және өзіндік даму үрдісі қалыптасқан. Жалпы музыкалық білім беру жүйесі барлық елде, мемлекетте өзіндік сипатқа ие, мазмұндық ерекшелігі болады. Бүгінгі зерттеу мәселесі Қытайда музыкалық білім беру жүйесінің жалпы даму тарихы төңірегінде болмақ.

Мұрағат материалдарының негіздемесі бойынша XIX ғасырдың екінші жартысында Қытай бірте-бірте жаңа музыкалық білім мен дағдыларды қалыптастыру мақсатында білім беру бағдарламасын жасады. Оның құрылуы мен дамуы заманауи қытайдың музыкалық мәдениетінің құрылуымен өзара байланысты. Оның жалпы тарихи даму кезеңдері мен сипаттамалары төменде көрсетілген марағат құжаттарында көрініс тапқан:

1. Қытайда бұрынғы уақытта жалпы өнер ұғымы қазіргі уақытта Музыкалық білім деген мағынада сипатқа ие. Музыкалық білім Цин әулетінің 1898 реформа қозғалысына дейін бастау алса, реформадан кейін жалғасын тапты. Ең бастапқы кезде әуесқойлықтан бастап арнайы музыкалық сауат ашу үрдісі қалыптаса бастады. Осы кезеңдерде кәдімгі мектептердің музыкалық білім беру жүйесі қызығушылық негізінде құралған үйірмелер ашылса, кейіннен 1919 жылы «мамырдың 4-ші» қозғалысының әсерінен музыкалық

педагогикалық білім мен кәсіби музыкалық білім біртіндеп орнатылды. Оның негізгі міндеті - жалпы білім беру мектептерінде музыкалық білім беруді дамыту және жетілдіру үшін әртүрлі музыкалық мамандарды ұсыну болды.

2. Қытайда 1949 жылға дейін тәуелсіз кәсіби музыка мектептері көп болды. Олардың көпшілігі колледждер мен өнер колледждеріне арналған музыкалық департаменттерге қарасты болды. Мамандандырылған музыкалық білімі бар мамандар талантты балаларды дамыту және Батыс Еуропа музыкалық мәдениетін таныстыру үшін ерекше күш жұмсады және белгілі бір үлес қосты деуге болады. Соған қарамастан, сол кездегі әлеуметтік жағдайлармен шектелмей, мектепте музыка пәнін жүргізу ауқымы аз болды және сабақ жүргізу уақытының сағат саны аз болғандықтан, жергілікті дәрежеде білім қамтылмады. Аталған себептер нәтижесінде Еуропа мен Америка Құрама Штаттарына ұқсас мектептердің білім беру жүйесі орнығып, сол елдердің тәжірибесіне сүйене келе оқыту мазмұны мен әдістері негізінен пайдаланылды. Бұл жағдай қазіргі заманғы Қытайда әлеуметтік өзгертуді талап етеді, сондай-ақ, Қытайдың жалпы білім беру жүйесінің ерекшелігіне сай музыкалық білім беру жүйесін қайта құру қажет деп ағайды.

3. Қытай елінің Жапонияға қарсы соғыс кезінде әртүрлі революциялық базаларда құрылған көркемөнер мектептері ашылды. Бұл мектептерде қысқа мерзімді оқыту жүзеге асырылды. Музыкалық теория және практика музыкалық дарындардың топтарын дамыту үшін қабылдады.

4. Қытай Халық Республикасының негізін қалағаннан кейін, Қытайдың музыкалық білім беру саласы моральдық, интеллектуалдық және физикалық аспектілерді жан-жақты дамытуға бағытталған білім беру саясатын жүзеге асыруға ұмтылады. Арнайы музыкант-педагог мамандарын педагогикалық тәжірибеден өткізу арқылы адамға ең қажетті деп есептейтін этикалық және идеологиясы мықты қызметкер болуға міндеттелді. Музыкалық білім беру үрдісі оқушы, студенттердің дұрыс дүниетанымын, этикасын, көркемдік көзқарасын, әсіресе ұлттық музыкалық тұжырымдаманың дұрыс қалыптасуын жіті мақсат етті және дамытуды көздеді. Отыз жылдан астам уақыт бойы музыкалық білім беру индустриясы музыкалық білім беру, мұғалімнің музыкалық білімі, кәсіби музыкалық білім беру және қарапайым мектептерде әлеуметтік музыкалық білім беру саласында жан-жақты дамыды. Жалпы оқу процесі жүріп жатқан мектептердің ауқымы, саны мен сапасы тез дамып, жетілдірілді және музыкалық білімнің алға қарай жедел дамуы Қытай ерекшелігіне социалистік білім беру жүйесінің бағытында болғанына байланысты деп есептейміз.

Қытайда жалпы мектеп базасында музыкалық білім беру бастауыш және орта мектептерде музыкалық сабақтардың түбегейлі мақсаты балалар мен жастарға эстетикалық тәрбие беру болып табылады. XX ғасырдың басында, Қытайдың жаңа мектебінің ашылуымен қатар 1903 жылдан бастап музыка класы қарапайым мектептерде «ән айту» және «ән» деп оқыту пәні ретінде енгізілді. Осы уақытта мектеп әндері өте жақсы дамыды, көбейді және танымалдылық бағыты кеңейді [1].

1912 жылы Қытай Республикасы қалыптасу кезеңінде шетелден білім алған патриоттық зиялы қауым көптеп оралды. Олар Gong- яғни, мектептегі ән сабағын қайта бағдарламалау жұмысын жүргізе бастады. Қытайда жалпы музыкалық білім беру жүйесін дамытуға байланысты көптеген жұмыстар атқарды. Ең тұшымды еңбек ретінде енген музыка саласы бойынша көптеген оқулықтарды баспадан өткізеді. Сонымен қатар мектеп базасына арналған **6 томдық** оқу-әдістемелік құрал ендіреді. Дегенмен, кейіннен қоғамда орын алған саяси тұрақсыздық салдарынан бастауыш және орта мектептерде музыкалық білім беру дағдарысы ұзаққа созылып, азайып кетті.

1920-шы жылы орын алған «4 мамырдағы жаңа мәдениет қозғалысы» әсерінен құрылған музыкалық білім беру және кәсіби музыкалық білім беру мұғалімдерінің қауымдастығы қарапайым үлгіде музыкалық білім беру мамандарын даярлаудың жаңаша көзін ұсынды [2]. 1923 жылдан бастап мектептерде музыка сыныбын ашу көзделді. Ұлттық білім беру қауымдастығы ретінде «Оқу жоспары Құрылымы» дайындалып, негізгі

ережелері мен талаптар айшықталған негізгі және кіші мектеп жасындағы балаларға арналған музыка сабағын ұсынды. Осы бағдарлама негізінде 1930-шы жылдардан кейін Ұлттық үкімет білім министрлігі орта мектептерде музыка сабақтарының ашылуына көптеген өзгерістер енгізді. Музыка сабағының бағдарламаға сәйкес оқулықтар дайындауға, әдістемелік қор кеңейтуге, мамандардың білктілігін арттыру курстарын жетілдіруге күш салды.

Мұрағат деректеріне сүйенсек, 1934 жылы Білім және ғылым министрлігі бастауыш және орта мектептерде (төменгі, орта және жоғары буын білім алу буындары) музыканы оқытудың барлық деңгейлерін жасау үшін жауапты комитетке ең ықпалды әрі тиімді болып саналатын «Бастауыш мектеп музыка оқулықтары» жинағы маңызды болып табылады. Сол қаулы нәтижесінде арнайы құрастырылған мектеп музыка оқулықтары жазылып, алғашқы томы – «Бастауыш мектептегі музыка оқулығы» деген атаумен жарыққа шықты. Сонымен қатар, «Құқықтану кіші мектеп мектебінің музыкалық оқулықтары» (6 том), Хуан Ци, Ying Shangneng және Чжан Юджен құрастыруымен коммерциялық үлгіде басылып шығады. Аталған оқулықтар үлкен қалаларда ғана пайдаланып, кіші ауқымдағы жергілікті жерлерде тапшы болады [3].

Қытайдағы музыкалық білім беру жүйесінің тағы бір аумалы кезеңі 1935 жылдан кейін Жапониямен қақтығысы мен саяси дүрбелеңге байланысы маңызды рөл атқарып, революциялық әндер мен жапон қозғалысына қарсы әндердің таралуына себеп болды.

Қытай Халық Республикасы құрылғаннан кейін, музыкалық білім беру жүйесі тұрақты қалыпқа көшті деуге негіз бар. Музыкалық білім бастауыш және орта мектеп базасында міндетті пән ретінде жүргізілді. Музыка пәні ауқымында адамгершілік, интеллектуалдық және физикалық эстетикалық білімдер кешені тұлғаны дамытудағы маңызды бөлігі болып саналды. Сонымен қатар, музыкалық педагогикалық білім беру жүйесі аталған мектептерге педагогикалық кәсіби білімі бар мамандарды, яғни музыка пәні мұғалімдерін даярлай бастады.

Осындай көп ауқымды білімді музыка пәні арқылы қажет деп есептей келе Қытай жалпы музыка біліміне 1950 жылдардан бастап ерекше назар аударып, тұрақты дамытып отыруға қол жеткізген кезең болды. Әсіресе 1960 жылы орын алған «Мәдени революция» реформасын енгізгеннен кейін, жалпы музыкалық білімді дамыту қоғамдағы қажетті сала болып есептелді. 1970 жылдардың соңы мен 1980 жылдардың басына дейін, жалпы музыкалық білім беретін пәндер бойынша қайта өңделіп, мектептің музыка пәні дәрісханаларының оқу-әдістемелік қоры ұлғайды және оқуға қажетті құрал-жабдықтармен жасақталды.

Енді осы мектептерде музыкалық білім беретін арнайы мамандарды даярлаудың өзіндік тарихи кезеңдері орын алды.

№	Оқу мекемесі	Ашылу жылы	Сипаты	Қазіргі күнгі атауы
1	Шанхайдағы мамандандырылған қалыпты мектеп	1919 жыл	Wu Mengfei, Liu Zhiping және Feng Zikai екі бөлікке бөлінген бөлімді ұйымдастырды: жоғарғы бөлімі және екінші бөлімі 1922 жылы Шанхайдың өнер маманы Қалыпты мектеп деп өзгертілді	Шанхайдың өнер маманын даярлайтын қалыпты мектеп
2	Ұлттық Пекин Әйелдер Жоғары Қалыпты дыбыс қою арнайы мамандандырылған оқу курсы	1920 жыл	Пекин қаласында Әйелдер Жоғары Қалыпты дыбыс қою арнайы мамандандырылған оқу курсының бағыты ән айту және дауысты қалыптастыру (постановка голося) мазмұнында жүргізілді. Оқу курсының көлемі	Бейжің Әйелдер Қалыпты Университетінің музыка факультеті.

			1-1,5 жылды құрады. 1921 жылы Тәуелсіз музыка департаментке ауыстырылды. 1925 жылы желтоқсан айынан бастап Бейжің Әйелдер Қалыпты Университетінің музыка факультеті болып өзгертілді. Алғашқы кафедра меңгерушілерінің қатарында XiaoYouMei, YangZhongZi-лар басқарып, музыкалық білімді дамытуға орасан үлес қосты.	
3	Шанхай ұлттық музыка колледжі	1929 жыл	1929 жылдың тамыз айында Шанхай ұлттық музыка колледжі ресми түрде Қытайдың кәсіби музыкалық колледждерінде құрылған музыкалық педагогикалық білім берудің алғашқы бағдарламасы болып табылатын мұғалім бөлімін (кейінірек бакалавриат және педагогикалық бөлім) ашып, маман дайындады.	Шанхай ұлттық музыка колледжі
4	Фуцзянь Ұлттық музыка институты	1930 жыл	Ұлттық музыканы дамыту бағытында оқытылды. Аспаптық, әншілік өнерге оқытып, маман дайындады.	Фуцзянь Ұлттық музыка институты
5	Хебе әйелдер колледжі (музыкалық бөлімі).	1930 жыл	Хебе әйелдер колледжінің музыкалық бөлімі болып табылады, 1930 жылы Тяньцзинде салынған.	Хебе әйелдер колледжі

Кесте 1. Қытайдағы музыка пәні мамандарын даярлау жүйесі және ресми музыкалық педагогикалық оқу орындарының қалыптасу кезеңдері.

Кестеде көрсетілген музыка бағытында маман даярлау оқу орындарының тарихи аспектілері өз ретінде үздіксіз дамып, бүгінгі күні негізі мығым ірі оқу орындары болып саналады. 30-шы және 40-шы жылдары музыка мұғалімінің білімі белгілі бір прогреске қол жеткізді, аталған оқу орындары дамып, білімділік сипаты кеңейді.

Қытай Халық Республикасының құрылғанынан кейін, провинциялар, муниципалитеттер мен автономды аймақтардағы жергілікті халықты оқытатын Қалыпты университеттердің басым көпшілігі, білім берудің ар түрлі бағытын ендіре бастады. Мамандар колледжде, білім департаментіне қарасты музыкалық бюроларда, департаменттің ұйымдастырылған оқу курстарынан білімдерін жетілдіріп, қарапайым мектептерде музыка пәнінен дәріс берді. Қытайдағы музыкалық білім беру жүйесі 1985 жылдан бастап қалыпты жағдайда жұмыс атқарды. Қытайда 45-тен астам Қалыпты Колледждер ашылды. Колледждерде Музыкалық немесе Өнер кафедралары ашылып, оның ішінде жылма-жыл мемлекет тарапынан оқуға 21 магистранттар мен 24 бакалавр қабылдауға міндеттелді. Аталған магистранттар қалыпты колледждерде, ал бакалаврлар орта мектептерде мұғалімдік қызметке орналасуға мүмкіндік алатын. Сонымен қатар, орта деңгейдегі музыка мұғалімдерінің білімі белгілі бір деңгейге көтерілді [4]. Әртүрлі

провинциялар мен муниципалитеттерде музыкалық сабақтарды ұйымдастыру, музыкалық мұғалімдер курстарын құру немесе қалыпты мектептер мен балабақшаларда элективті курстар өткізу сияқты шараларды жүзеге асырып отырды.

Әдебиеттер тізімі:

1. Қытай энциклопедиясы., Қытай энциклопедиясының Музыкалық ансамблінің редакциялық кеңесі. — Қытай энциклопедиясы баспа үйі, 1989. — 42-45 б.
2. *Cai Zhongde*, Қытай музыкасының эстетикасы тарихы. — Халық музыкасы баспасы, 1995. — 3-6 б.
3. *Джун Венд*, Ежелгі Қытай музыкасының тарихы. — № 7 — «Чэн Сихай» халықаралық мәдениет баспасы редакциясымен «Халықтар музыка баспасы» топтамасы, 1994. — 13-14 б.
4. *Wang Yhe*, Қытайдағы қазіргі заманғы және қазіргі заманғы музыка тарихы. — №5— «Халық музыкасы» баспасы, 1991. — 8 б.

References (transliterated)

1. Қытай энциклопедиясы., Қытай энциклопедиясының Музыкалық ансамблінің редакциялық кеңесі. — Қытай энциклопедиясы баспа үйі, 1989. — pp. 42-45.
2. *Cai Zhongde*, Қытай музыкасының эстетикасы тарихы. — Халық музыкасы баспасы, 1995. — pp. 3-6.
3. *Džin Vend*, Ежелгі Қытай музыкасының тарихы. — № 7 — «Сэн Сихай» халықаралық мәдениет баспасы редакциясымен «Халықтар музыка баспасы» топтамасы, 1994. — 13-14 б.
4. *Wang Yhe*, Қытайдағы қазіргі заманғы және қазіргі заманғы музыка тарихы. — №5— «Халық музыкасы» баспасы, 1991. — p. 8.

Автор туралы мәлімет:

Салжан Лина – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкалық білім беру және психология» кафедрасының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – «Музыкалық білім беру және психология» кафедрасының аға оқытушысы, педагогика ғылымдарының кандидаты А.Б. Альчимбаева.

Сведения об авторе:

Салжан Лина – магистрант 2 курса кафедры «Музыкального образования и психологии» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры «Музыкального образования и психологии» А.Б. Альчимбаева.

Information about the author:

Lina Salzhan– 2nd year undergraduate student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory candidate of pedagogical sciences, senior lecturer of the department of “Music education and psychology” А.В. Alchimbaeva

MPHTI 13.15.75

Gulnara Baimakhambetova¹
Gaukhar Zhanibekova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*
Almaty, Kazakhstan

COMMERCIALIZATION OF RESEARCH PROJECTS IN THE SPHERE OF CULTURE

Abstract

The article discusses the most important stage of innovation activity – the commercialization of project results. The main directions of innovation development in the sphere of culture are revealed. The models of commercialization and their evolution, models of financing innovation activities are analyzed. The leading foreign countries in the field of commercialization of the results of innovation activities are identified, the characteristic features of external commercialization models are identified. New forms and models of commercialization of the results of scientific and technological development are highlighted: mergers and acquisitions, innovative vouchers, crowdsourcing, support for start-ups. The elements of foreign experience have been proved, which should be adapted to the conditions of the republic, which will allow making active innovative and intellectual potential.

Keywords: culture, commercialization, art, organization, model, science, finance, market

Гүлнара Баймахамбетова¹
Гауһар Жанибекова¹

¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*
Алматы, Қазақстан

МӘДЕНИЕТ САЛАСЫНДАҒЫ ҒЫЛЫМИ ЖОБАЛАРДЫ КОММЕРЦИЯЛАНДЫРУ

Аннотация

Мақалада инновациялық қызметтің маңызды кезеңі - жобаның нәтижелерін коммерциализациялау талқыланады. Мәдениет саласындағы инновациялық дамудың негізгі бағыттары анықталды. Коммерциализация моделдері және олардың эволюциясы, инновациялық қызметті қаржыландыру моделдері талданады. Инновациялық қызметтің нәтижелерін коммерциализациялау саласындағы алдыңғы қатарлы шет елдер анықталды, сыртқы коммерцияландыру моделдерінің ерекшеліктері анықталды. Ғылыми және технологиялық дамудың нәтижелерін коммерцияландырудың жаңа формалары мен модельдері бөлінді: бірігу және сатып алу, инновациялық ваучерлер, краудсорсинг, стартаптарға қолдау көрсету. Шетелдік тәжірибенің элементтері дәлелденді, ол республиканың жағдайына бейімделуге тиіс, ол белсенді инновациялық және интеллектуалды әлеуетті құруға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер: мәдениет, коммерцияландыру, өнер, ұйым, модель, ғылым, қаржы, нарық.

Гүльнара Баймахамбетова¹
Гаухар Жанибекова¹

¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы*
Алматы, Казахстан

КОММЕРЦИАЛИЗАЦИЯ НАУЧНЫХ ПРОЕКТОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В статье рассматривается важнейший этап инновационной деятельности – коммерциализация результатов проекта. Выявлены основные направления инновационного

развития в сфере культуры. Анализируются модели коммерциализации и их эволюция, модели финансирования инновационной деятельности. Выявлены ведущие зарубежные страны в области коммерциализации результатов инновационной деятельности, выявлены характерные черты моделей внешней коммерциализации. Выделены новые формы и модели коммерциализации результатов научно-технического развития: слияния и поглощения, инновационные ваучеры, краудсорсинг, поддержка стартапов. Обоснованы элементы зарубежного опыта, которые необходимо адаптировать к условиям республики, что позволит активно использовать инновационный и интеллектуальный потенциал.

Ключевые слова: культура, коммерциализация, искусство, организация, модель, наука, финансы, рынок.

The relevance of this topic is to determine the possibilities of commercialization of scientific projects in the field of culture and art. Many companies today understand that in the market situation they are developing various projects, not the innovation component, but also being implemented in the present and the subsequent period of development of the project organization with a real commercial result.

In order to understand this problem, it is necessary to consider the definitions of basic concepts. According to E. Taylor, culture is a complex that includes knowledge, beliefs, art, morality, laws, customs, as well as other abilities and skills learned by a person as a member of society [1]. The commercialization of culture is the introduction of commercial relations into a culture or into separate branches, directions [2]. It is clear that culture is a very voluminous concept that includes many elements and subsystems.

One of the essential elements is the success of an innovative type of project, which largely depends on the effectiveness of the implementation of one of the main factors of an organization, its intellectual activity, the result of which is the commercialization of scientific research. Currently, the concept of "commercialization" in the scientific literature is interpreted in different ways, someone sees it as a type of innovation, others as an element of technology transfer, generating income from the sale of an innovative idea.

On the whole, reviewing and analyzing the results of innovative projects, we can single out the key characteristics of the commercialization models of leading foreign countries that have achieved the greatest success in innovation, in essence they do not single out the main areas of application of these models, provide an opportunity to independently adapt to the areas and spheres of activity of organizations of various formations

The Japanese model of commercialization is characterized by a high speed of the innovation cycle, the immediate involvement of innovative developments in the field of activity, the flexibility to respond to changing external conditions, the strong integration of science and the market. Success is largely due to the cultural traditions inherent in the country, a high level of development of corporate culture, a well-developed system of training skilled personnel, and an orientation towards the rapid formation of new competencies. In Japan, it is based on the principle of borrowing promising innovative solutions, their further improvement and subsequent commercialization. It is distinguished by a high level of total expenses for innovative development, with more than 75% of costs incurred by the industry. Despite the small share of budget allocations to science, the role of the state in its development is very significant. The public and private sectors are involved in the financing of the research process as equal partners. The state often allocates funds for the start of development, when they are the most risky, and then the business is connected to the investment. In Japan, the National Institute for Progress Research (a public-private-private organization that unites representatives of government, academic institutions, trade unions, entrepreneurs) [3].

The United States is distinguished by the implementation of extensive basic research on large-scale national projects coordinated by the state. It invests in scientific research about 30%

of the funds, which is quite a high figure in Japan, about 17%. A public-private partnership is actively developing: contracts are concluded between the state and business on the basis of socio-economic programs. In their activities, both large corporations and small innovative enterprises rely on the results of large-scale scientific research.

The state provides the latter with significant support, since it is they, due to their specificity that play a large role in bringing innovations to the market. In addition, an extensive innovation infrastructure has been formed in the USA, venture funds and networks of business angels are well developed. The SBIR program (The Small Business Innovative Research Program) and the STTR Program (The Small Business Technology Transfer Program) [4] have gained great fame. In Germany, as well as in Japan, it is built on the principle of selecting and supporting priority projects and borrowing foreign technologies, bringing them to perfection and subsequent dissemination. An important role in the commercialization of the results of innovation activity is played by cluster policy, networks and centers of competence are created on the basis of clusters in order to gain additional competitive advantages and chains for creating the final product with global competitive advantages and high added value are formed.

The most prominent model for the commercialization of scientific products, according to a number of researchers, is the Japanese model, based on the significant role of the state as the central coordinating body in conjunction with the decentralization processes. According to experts, Japan is a leader in using both its own and foreign results of innovation. This is evidenced by the position of the country in the Global Innovation Index, for many years it takes the top 20 places in it.

In recent years, our country has significantly intensified its activities in the development and implementation of innovative projects to improve the competitiveness of organizations. To this end, in 2015, the Law of the Republic of Kazakhstan “Commercialization of the results of scientific and (or) scientific and technical activities” was passed for the unite organizations, universities, organizations, government bodies, and subjects of innovation infrastructure focused on enhancing innovation, commercializing new resources.

In our opinion, this law makes it possible to fully integrate the state-business, but nevertheless, the commercialization of projects assumes that it is considered a demanded project in the market of a specific field of activity in particular culture, which like any other activity must today be oriented towards commercial effect. Thus, it can be asserted that all developed projects can set a goal of obtaining a commercial result, but not everyone is able to achieve this. The problem in the development of projects is that the implementation is mainly based on attracting potential customers, but does not take into account in the end what commercial benefit we can get from the project. This is especially true for companies and organizations in the service sector, initially laying in the project the significance of the project, and not the result. But nevertheless, we must understand that the effective result of commercialization today is the use of the results of fundamental and applied research in various fields of activity and its dynamic development.

The problems of the development of science in the sphere of culture and art are determined by the acute economic crisis and the decline in investment activity, which is acquiring special significance today. The process of adapting the sphere of science and culture to market conditions is noticeably behind the pace of transformation of the economic system as a whole. The current situation is primarily due to a reduction in budget financing of science and a shortage of alternative sources.

Nevertheless, it is not possible to preserve the basic capabilities of fundamental science, conducting scientific research and a significant part of the unique scientific complex of countries, which includes intellectual property as a set of exclusive rights relating to existing structures and its possible commercialization.

Commercialization of an organization, the essence of which boils down to the fact that all actors, regardless of the type of property (private, public, mixed) proceed from the need to maximize the utility of all resources, profit, commercial calculation and full financial

responsibility for the results of their business activities in the industry market, Commercialization of organizations in their turn is carried out through the commercialization of the performance of organizations, the essence of which is to maximize income and the subsequent growth of capital of organizations.

In this case, it is necessary to take into account the fact that the commercialization of the results of the activities of organizations is due to the need for their effective functioning in the conditions of the development of the industry.

The transformation of organizational and economic relations in the field of culture is also associated with a change in the relationship between the subjects of this sphere. The periods of increasing dependence of creative and material-organizational conditions on the demand, opportunities and results of their commercial realization are characterized by the emergence and spread of new forms and genres in art. Currently, the commercial sector of the cultural sphere consists of show business, video business, film distribution, certain types of leisure activities and tourism; various types of private "academic" concert and theater activities, exhibition and certain types of promotional activities, etc.

The contradictory nature of the process of commercialization of culture is manifested in the fact that the effectiveness of promoting the results of collective and individual creativity to the cultural market depends largely on the demand, which is formed by the low cultural needs of society.

Decrease in demand is determined by the decrease in public interest in certain areas of art are the cause and consequence of financial and commercial criteria in determining the value of creating a project in the field of art, interpreted solely in terms of its competitiveness in art markets.

Thus, the process of culture commercialization is considered as a complex form of "economic determinism", in its various manifestations (whether it is financing the culture according to the "residual" principle or imposing self-repayment mechanisms and self-financing by the obviously "non-commercial" areas of culture, a.s.o.). art in society. Two main trends in culture associated with the process of culture commercialization are obvious: on the one hand, there is a decrease in the criteria for evaluating the results of creativity in the pursuit of profit, which becomes the main goal; on the other hand, a model of multi-channel financing in the cultural sphere is being introduced, entrepreneurship, patronage and sponsorship are developing. State regulation of the process of commercialization of culture. can be carried out by "flexible" management impact, through the development of appropriate legal documents, creating conditions for increasing competitiveness. Defining the possibilities of commercialization, we literally on an ongoing basis resort to the fact that we are waiting for state support. Although we are well aware that the market economy requires us to search for different approaches to the organization and promotion of business. In a market situation, business projects are updated only under the condition of proactive calculation, the vision of a commercial result and the application of international experience. In countries that have different views and positions on the development of the sphere of culture and art, they understand that a commercial result is possible only if there is a constant search for and rapid introduction of projects into the competitive environment.

Thus, we propose in the field of culture to introduce the following tools for the implementation of effective commercial projects: 1. Mergers and acquisitions, during which the organization increases in size, increasing its competitiveness and sustainability, new ways of entering the market appear; 2. Innovative vouchers issued by a special body at the regional or national level. The advantages of innovative vouchers are: the revitalization of small businesses; ease of processing applications; quick consideration; the creation of new types of innovation; acceleration and expansion of existing ones; support and development of organizations of innovative infrastructure and increase the intellectual attractiveness of the regions on the basis of innovative and venture entrepreneurship; 3. Crowd sourcing is focused on the collection of resources for innovative purposes and is based on the high competencies of the involved

specialists in the field of culture. With this tool, companies solve two problems: first, they use consumers to determine new competitive advantages, that is, they use marketing research; secondly, they offer their customers to participate in the process of improving the project itself (for example, in creating a new creative team through questioning). A promising direction for the development of commercialization is the creation of conditions to support start-ups, which requires a whole system of various measures. 4. Crowdfunding provides good prospects for the implementation of scientific and technological results, the new directions of which allow to implement not only social projects and programs in the field of art and culture, but also innovative, high-tech ones. A new form of crowdfunding — debt crowdfunding — makes it possible to raise money in exchange for a stake in a future enterprise (or a promise of return on investment).

The use of certain of the above tools in the business of the cultural sphere, today is a very important component for the implementation of innovative ideas. In this regard, it is necessary to focus the scientific research of culture on the needs of the market, as well as to develop effective mechanisms for commercializing the results of scientific projects, developing business in the field of art and culture, creating a competitive, in-demand project and personnel competence.

Summarizing all the above, we conclude that the process of commercialization of culture is inevitable. Culture is in a state of uniformity, and there is a need to develop new projects that have commercial bases that contribute to the development of the cultural sphere of the republic.

References:

1. **Taylor E.B.** Primitive culture. <http://www.countries.ru>
2. Culturological dictionary. 2012-2013. - Library of educational and scientific literature // <http://sbiblio.com>
3. Theory and practice of economics and innovation management: Tutorial/ L.N. Nekhorosheva [et al.]. – Minsk, 2013. – 72 p.
4. **Nekhorosheva L.N.** Public-private partnership as a tool for the development of innovation and venture capital activities / Management problems. 2011, №2. – pp. 53–63.

Information about the authors:

Gulnara Baymakhambetova – Kurmangazy Kazakh national conservatory, Gasmin-59@mail.ru.

Gaukhar Zhanibekova – Kurmangazy Kazakh national conservatory, gaukhar-k@mail.ru.

Авторлар туралы мәлімет:

Баймахамбетова Гүлнара Ибрагимовна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Gasmin-59@mail.ru.

Жанибекова Гауһар Калдановна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, gaukhar-k@mail.ru.

Сведения об авторах:

Баймахамбетова Гүлнара Ибрагимовна – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Gasmin-59@mail.ru.

Жанибекова Гауһар Калдановна – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, gaukhar-k@mail.ru.

МРНТИ 18.41.91

Айгуль Мустафаева¹

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И МОДЕРНИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ «РУХАНИ ЖАҢҒЫРУ»

Аннотация

В декабре 1991 года Казахстан стал независимым. Началось не только построение новой государственности, но и смена всей общественной системы Казахстана, включая экономическую, политическую, социальную подсистемы. 12 апреля 2017 года была опубликована программная статья Н. Назарбаева на казахском и русском языках «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» / «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания», где он призывает не только сохранять культурную преемственность, опираясь на культурное наследие, но и оставить в прошлом архаические элементы не соответствующие нынешним реалиям и перспективам развития.

Музыкальная культура Казахстана восходит к эпохе древности и средневековья. Казахские предания связывают истоки музыкальной традиции с именем легендарного жырау, создателя кобыза Коркыта. В XVI–XIX веках музыкальная культура у казахов была представлена в традиционной форме толгау, кюев. Вехой в развитии музыкальной культуры казахов стало творчество композитора, автора кюев Курмангазы (1818–1889). Уже в 30-40-е гг. XX века были созданы классические произведения казахского оперного искусства – «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева. В 1960–1970-е гг. внесли вклад в развитие музыки композиторы Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, Н. Тлендиев, Б. Джуманиязов, К. Кужамьяров. В 1980-е гг. ярко проявили себя поколение композиторов в лице Т. Кажгалиева, К. Дуйсекеева, Т. Мухамеджанова, С. Еркимбекова и др. В 1982 г. был создан оркестр «Отрар сазы» под руководством композитора Н. Тлендиева, который органически синтезировал фольклорные и классические мотивы, интерпретации. 1960–1970-е гг., представлены творчеством композиторов-песенников Ш. Каладаякова, Е. Хасангалиева, М. Кусаинова, С. Байтерекова.

В Казахстане созданы предпосылки, задел для модернизации общественного сознания, в том числе и материальной базы музыкальной культуры и искусства, специализированного музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальная культура Казахстана, модернизация общественного сознания, программа «Рухани жаңғыру».

Айгүл Мустафаева¹

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІ ЖӘНЕ «РУХАНИ ЖАҢҒЫРУ» ҚОҒАМДЫҚ САНАНЫ ЖАҢҒЫРТУ

Аңдатпа

1991 жылдың желтоқсанында Қазақстан тәуелсіз болды. Жаңа мемлекеттілікті құру ғана емес, экономикалық, саяси, әлеуметтік кіші жүйелерді қоса алғанда, Қазақстанның барлық қоғамдық жүйесін ауыстыру да басталды. 12 сәуір 2017 жылы Н.Назарбаевтың қазақ және орыс тілдерінде «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» / «Взгляд в будущее: модернизация

общественного сознания» бағдарламалық мақаласы жарияланды, онда ол мәдени мұраға сүйеніп, мәдени сабақтастықты сақтауға ғана емес, сондай-ақ қазіргі заман мен даму перспективаларына сәйкес келмейтін архаикалық элементтерді бұрын қалдыруға шақырады.

Қазақстанның музыкалық мәдениеті ежелгі және орта ғасыр дәуіріне жатады. Қазақ аңыздары музыкалық дәстүрдің бастауларын атақты жырау, қобыз құрушысы Қорқыт есімімен байланыстырады. XVI-XIX ғасырларда қазақтардың музыкалық мәдениеті дәстүрлі түрде толғау, күй түрінде көрсетілді. Қазақтың музыкалық мәдениетін дамытуда композитор, күйлердің авторы Құрманғазы (1818-1889) шығармашылығы кезең болды. XX ғасырдың 30-40-шы жылдары Қазақ опера өнерінің классикалық туындылары – Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек», Л. Хамиди және А. Жұбановтың «Абай», М. Төлебаевтың «Біржан мен Сара» шығармалары жасалды. 1960-1970 жылдары музыканың дамуына композиторлар Г. Жұбанова, Е. Рахмадиев, Н. Тілендиев, Б. Жұманиязов, К. Кужамьяров үлес қосты. 1982 жылы композитор Н. Тілендиевтің жетекшілігімен «Отырар сазы» оркестрі құрылды, ол фольклорлық және классикалық уәждер мен интерпретацияларды біріктірді. 1960-1970 жж., Ш. Каладаяковтың, Е. Хасанғалиевтің, М. Құсайыновтың, С. Бәйтерековтың композитор-әншілерінің шығармашылығымен таныстырылған. Қазақстанда қоғамдық сананы, оның ішінде музыкалық мәдениет пен өнердің материалдық базасын, мамандандырылған музыкалық білім беруді жаңғырту үшін алғышарттар жасалды.

Түйінді сөздер: Қазақстанның музыкалық мәдениеті, қоғамдық сананы жаңғырту, «Рухани жаңғыру» бағдарламасы.

Aigul Mustafaeva¹

*¹Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

**MUSIC CULTURE AND “RUKHANI ZHAGYRU”
MODERNIZATION OF PUBLIC CONSCIOUSNESS**

Abstract

In December 1991, Kazakhstan became independent. It began not only the construction of a new statehood, but also a change in the entire social system of Kazakhstan, including the economic, political, social subsystems. On April 12, 2017, N. Nazarbayev’s program article was published in Kazakh and Russian languages “Rukhani Zhagyr” / “Looking to the Future: Modernization of Public Consciousness”, where he urges not only to preserve cultural continuity, relying on cultural heritage, but also to leave in the past archaic elements that do not correspond to current realities and development prospects.

The musical culture of Kazakhstan dates back to the era of antiquity and the Middle Ages. Kazakh traditions connect the origins of the musical tradition with the name of the legendary zhyrau, the creator of the kobyz Korkyt. In the XVI – XIX centuries, the musical culture of the Kazakhs was presented in the traditional form of *tolgau, kuis*. A milestone in the development of the musical culture of the Kazakhs was the work of the composer, the author of *kui* Kurmangazy (1818–1889). Already in the 1930-40s of the XX century, classical works of Kazakh opera art were created – “Kyz Zhibek” by E. Brusilovsky, “Abai” by A. Zhubanov, L. Khamidi, “Birzhan and Sarah” by M. Tulebaev. In the 1960-1970s G. Zhubanova, E. Rakhmadiev, N. Tlendiev, B. Dzhumaniyazov, K. Kuzhamyarov contributed to the development of music. In the 1980s the generation of composers in the person of T. Kazhgaliev, K. Duysekeev, T. Mukhamedzhanov, S. Yerkimbekov and others clearly showed themselves. In 1982, the Otrar Sazy orchestra was created under the direction of composer N. Tlendiev, who organically synthesized folk and classical motifs, interpretation. The 1960s – 1970s are represented by the works of songwriters Sh. Kaladayakov, E. Khasangaliev, M. Kusainov, S. Baiterekov.

Prerequisites were created in Kazakhstan, a reserve for the modernization of social consciousness, including the material base of musical culture and art, specialized musical education.

Keywords: musical culture of Kazakhstan, the modernization of public consciousness, the program «Rukhani zhagyr».

С обретением независимости в декабре 1991 года, началось не только построение новой государственности, но и смена всей общественной системы Казахстана, включая экономическую, политическую, социальную подсистемы. Столь масштабная трансформация требовала выверенный алгоритм преобразований. Не случайно, в Казахстане начали реализовываться сначала экономические, и лишь затем политические реформы. Согласно известной формуле первого президента Казахстана Н. Назарбаева: «сначала экономика, потом – политика». Пройденный Казахстаном путь показал оптимальность, выверенность выбранного алгоритма реформ.

12 апреля 2017 года была опубликована программная Н. Назарбаева на казахском и русском языках «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» / «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» [1]. Наряду с экономической и политической, в повестку дня ставится модернизация общественного сознания. Почему именно сейчас, на нынешнем этапе развития актуализируется и ставится во главу угла модернизация общественного сознания – программа «Рухани жаңғыру»?

Это вполне закономерно. В отличие от экономических, политических реформ, общественное сознание, система ценностей инерционны, меняются медленно. Феномен длительности смены системы ценностей хорошо известен в социологии. Для смены системы ценностей в обществе требуется смена 2 – 3-х поколений, что нашло метафорическое отражение в библейской притче о том, как пророк Моисей 40 лет водил свой народ по пустыне, прежде чем сложилась новая общность с новым мировоззрением.

Система ценностей – ключевой параметр модернизации, отражающий её успешность, завершенность. Культура включает в себя и общественное сознание, будучи системой понятий, ценностей, оценок, в значительной степени определяет то, как видит мир человек. Известны свыше 400 определений понятия «культура» (от лат. cultura – возделывание). В широком смысле культура – вторая природа, не случайно этнолог Бромлей определяет культуру как всё, что создано человечеством, что также отражено в названии его научно-популярной книги «Создано человечеством» [2]. В повседневной жизни, культуру понимают и трактуют чаще всего, как совокупность материальных и духовных ценностей.

В контексте трансформации общественной системы Казахстана оптимален функциональный подход, основы которого были заложены еще в 1930-е гг. XX в. известным британским антропологом Б. Малиновским (1884–1942) [3].

Известный советский, российский культуролог Э.С. Маркарян (1929–2011) в своих монографиях «Теория культуры и современная наука» (1983), «Наука о культуре и императивы эпохи» (2000) представил подробный анализ понятия «культура» в рамках функционального подхода [4]. Наиболее краткое, ёмкое определение феномена разработано и представлено в рамках функционального подхода, согласно которому, **культура – механизм адаптации человека к природной и социальной среде.**

Именно культура в период трансформации общественной системы или другими словами социальной среды, позволяет человеку успешно усваивать новации, новые технологии, взаимодействовать с другими людьми на работе и в повседневной жизни, применять навыки, знания в трудовой, профессиональной деятельности, самореализации в личностном плане.

Музыкальная культура включает различные сферы и находит отражение как в особенностях, уровне развития собственно самих таких явлений как искусство и специальное музыкальное образование, так и их материальной базы – сети учреждений искусства и культуры (театры, концертные организации, культурно-досуговые организации), образования (музыкальные школы, училища, консерватория).

Музыкальная культура Казахстана восходит к эпохе древности и средневековья. Казахские предания связывают истоки музыкальной традиции с именем легендарного жырау, создателя кобыза Коркыта. По мнению ряда исследователей, Коркыт-ата жил в IX веке в местности вдоль нижнего течения р. Сырдарья. Еще до революции, в начале XX

века историк, археолог И. Кастанье оставил описание разваливающегося от времени мазара Коркыт-Ата на берегу реки Сырдарьи в своей книге «Древности Киргизской степи и Оренбургского края», изданной в 1910 г. [5]. Позднее памятник был утрачен в результате разива реки.

В 1980 г. в Кармакчинском районе Кызылординской области по проекту архитектора Б. Ибраева и физика-акустика С. Исатаева был сооружен уникальный памятник Коркыт-Ата в форме кобыза, который резонирует ветер в звуки, напоминающие мелодию.

Предания, легенды о Коркыт-Ата известны не только у казахов, но и у каракалпаков, а также туркмен, азербайджанцев, турков в эпическом цикле «Огуз-наме».

В XVI–XIX веках музыкальная культура у казахов была представлена в традиционной форме толгау, кюев. В памяти народа сохранились имена, произведения Асан Кайгы, Казтуган-жырау, Сыпыра-жырау, Шалкииз-жырау, Доспамбет-жырау, Маргаска-жырау, Жиёмбет-жырау, Ақтамберды Сарыулы, Татикара-жырау, Умбетей-жырау, Бухар-жырау, Кожаберген-жырау [6]. Вехой в развитии музыкальной культуры казахов стало творчество композитора, автора кюев Курмангазы (1818–1889), именем которого позднее была названа, основанная в 1944 г. Казахская национальная консерватория.

Становление и развитие профессионального музыкального искусства, освоение классической европейской, мировой музыки и развитие музыкальной культуры Казахстана на базе классики и традиций происходило в XX веке. В советский период, в русле общих масштабных задач образования, культуры, получили развитие профессиональное музыкальное искусство, музыкальное образование. Уже в 30-40-е гг. XX века были созданы классические произведения казахского оперного искусства – «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова, Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева.

В 1960–1970-е гг. внесли вклад в развитие музыки композиторы С. Мухамеджанов, Н. Мендыгалиев, Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, М. Сагатов, Н. Тлендиев, Б. Джуманиязов, К. Кумысбеков, К. Кужамьяров, Б. Баяхунов, А. Бычков. Симфонические произведения Г. Жубановой, К. Кужамьярова вошли в золотой фонд музыкальной культуры Казахстана.

В 1980-е гг. ярко проявили себя поколение композиторов в лице Т. Кажгалиева, Ж. Дастенова, А. Исаковой, А. Серкебаева, В. Новикова, С. Кибировой, Б. Аманжолова, К. Дуйсекеева, Т. Мухамеджанова, С. Еркимбекова и др. [7, с.66].

В 1982 г., на базе образованного несколькими годами прежде ансамбля, был создан оркестр «Отрар сазы» под руководством композитора Н. Тлендиева, который органически синтезировал фольклорные и классические мотивы, интерпретации.

В 60-70-х гг. XX века музыкальная искусство развивалась не только в классическом стиле, но и в других направлениях. Бурное развитие, подъём отмечался в современных жанрах, стилях музыкальной культуры. В конце 1960-х гг. создаётся и обретает большую популярность ВИА «Дос-Мукасан», тогда же возникла бит-группа «Норд» под крылом Нархоза, в 1973 г. образуется и обретает популярность группа «Жетыген». В 1975 г. образуется джаз-группа «Бумеранг». На рубеже 1970–1980-х гг. сначала на республиканскую, затем и всесоюзную авансцену выступает группа «Арай», трансформировавшаяся позднее в «А` студио». В середине 1970-х гг. восходит звезда Розы Рымбаевой, Нагимы Ескалиевой. Тогда же приходит огромная популярность к талантливому оперному певцу, прославившемуся также исполнением романсов и народных песен, Алибеку Днишеву.

Следует отметить, что большинство известных исполнителей в жанре эстрады, джаза, джаз-рока, рок-музыки, других современных стилей, не только исполнители на музыкальных инструментах, клавишники, саксофонисты, но и певцы, как в 1970–1980-е гг., так и в постсоветский период, имели среднее и высшее музыкальное образование, учились в музыкальных школах, училищах, консерватории. Что подтверждает тезис о

классической музыке, специализированном музыкальном образовании, как базовой основы для исполнителей современных жанров музыки.

Музыкальная культура всегда соответствует духу времени, во многом отражает и определяет общий психологический настрой, атмосферу в обществе, являясь одной из составляющих мировоззрения и восприятия окружающего мира. В 1930-е гг., в период форсированной индустриализации в СССР, масштабных строек гигантов промышленности песня композитора И. Дунаевского и поэта В. Лебедева-Кумача «Легко на сердце от песни веселой» из фильма «Весёлые ребята» (1934) людям «строить и жить помогала». Трудно переоценить роль в период Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. песен «Катюша» композитора М. Блантера на стихи М. Исаковского, «В землянке» композитора К. Листова на стихи А. Суркова.

Трудно представить культурную, да и повседневную жизнь казахстанцев в 1960–1970-е гг., без творчества композиторов-песенников Ш. Каладаякова, Е. Хасангалиева, М. Кусаинова, С. Байтерекова.

Данный тренд взаимовлияния развития страны, общества, музыкальной культуры и системы ценностей наблюдается как в отдельных странах, так и в глобальном масштабе. Не только музыковеды, но и социологи отмечают влияние джаза, «джазового бума 1920–1930-х гг.» на социальную, культурную жизнь, моду, образ жизни людей во многих странах мира. Или, например, влияние феномена творчества «The Beatles» на молодежную культуру, моду, стиль и образ жизни поколения 1960–1970-х гг. во всем мире, отзвуком которого стала молодёжная революция в мае 1968 г. в странах Западной Европы, США и Канаде.

В своей программной статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» первый президент Казахстана Н. Назарбаев призывает не только сохранять культурную преемственность, опираясь на культурное наследие, но и оставить в прошлом архаические элементы не соответствующие нынешним реалиям и перспективам развития:

«Наши национальные традиции и обычаи, язык и музыка, литература и свадебные обряды, – одним словом, национальный дух, должны вечно оставаться с нами.

Мудрость Абая, перо Ауэзова, проникновенные строки Джамбула, волшебные звуки Курмангазы, вечный зов аруаха – это только **часть нашей духовной культуры.**

Но модернизация состоит и в том, что ряд архаических и не вписывающихся в глобальный мир **привычек и пристрастий нужно оставить в прошлом»** [8].

Далее, Н. Назарбаев обращает внимание, что культура Казахстана должна быть конкурентоспособна, приводя в пример успехи Голливуда в период «холодной войны» и подчёркивает, что мир должен узнать «нас не только по ресурсам нефти и крупным внешнеполитическим инициативам, но и по нашим культурным достижениям» [8].

Модернизация общественного сознания реализуется в рамках проекта «Современная казахстанская культура в глобальном мире». С лета 2017 г. при Администрации президента действует Рабочая группа, которая координирует работу по сбору и систематизации перечня лучших образцов современной культуры по 4-м основным направлениям: литература, театр и кино, классическая и традиционная музыка, изобразительное искусство [9].

В итоге отбора будут сформированы Шорт-листы произведений для последующего участия в международных фестивалях, конкурсах. Цель – продвижение музыкальной культуры Казахстана в странах мира. Критерии отбора произведений, авторов, коллективов, направлены на поддержку высокопрофессионального, современного искусства, которое в конечном счете, будет содействовать целям и задачам модернизации общественного сознания.

В чём суть, важность модернизации общественного сознания? Успех модернизации не сводится к реформам в экономике, правовой системе, политической системе. Можно принять современные, прогрессивные законы, но они не будут действенными в полной

мере, пока не станут нормой в обществе, внутренним императивом в мировоззрении каждого человека. В социологии этот процесс известен как *хабитуализация* (от англ. habitual – привычный, обычный) – опривычивание, превращение в привычку в результате длительного времени. Завершающая фаза модернизации, отражающая успешность процесса, трансформация системы ценностей, которые становятся нормой для человека и общества и определяют мотивы, поведение человека.

В Казахстане созданы предпосылки, задел для модернизации общественного сознания, в том числе и материальной базы музыкальной культуры и искусства, специализированного музыкального образования.

Динамику сети театров, концертных организаций, культурно-досуговых организаций, отражают данные Комитета по статистике Министерства национальной экономики РК.

Театры				
	всего, единиц	число спектаклей, единиц	число новых постановок, единиц	число зрителей, тыс. человек
1995	45	6 739	119	2 008,6
1996	43	6 959	131	1 757,8
1997	43	6 632	148	1 396,4
1998	40	6 679	166	1 379,8
1999	43	7 642	177	1 577,4
2000	49	7 009	194	1 376,5
2001	44	6 760	204	1 321,1
2002	47	7 907	221	1 564,6
2003	48	8 134	236	1 482,5
2004	48	9 333	263	1 707,3
2005	51	9 524	279	1 795,0
2006	53	9 830	275	1 835,7
2007	55	10 219	267	1 826,9
2008	57	10 979	289	1 929,9
2009	57	12 534	291	2 054,2
2010	59	11 755	305	2 010,6
2011	64	11 937	315	2 083,4
2012	60	12 205	314	2 405,0
2013	62	12 054	365	2 179,4
2014	61	12 127	348	2 167,6
2015	64	12 864	337	2 249,1
2016	64	13 743	406	2 341,4
2017	68	16 037	363	2 771,1

Источник: Данные Комитета по статистике МНЭ РК

В 1995–2017 гг. наблюдался спад, а затем с 2002 г. постепенный рост показателей театров Казахстана. В 1995–2001 гг. происходил спад, а с 2002 г. рост числа театров, спектаклей, новых постановок и зрителей посещающих спектакли.

Концертные организации			
	всего, единиц	число проведенных концертов, единиц	число зрителей, тысяч чел.
1995	-	-	-
1996	-	-	-
1997	-	-	-

1998	-	-	-
1999	-	-	-
2000	-	-	-
2001	-	-	-
2002	90	5 204	2 318,5
2003	72	6 519	1 642,6
2004	62	6 321	1 805,3
2005	66	6 906	2 338,5
2006	61	6 796	2 589,5
2007	67	7 100	2 746,4
2008	73	7 464	2 954,7
2009	69	6 391	2 709,5
2010	67	6 401	2 921,7
2011	74	6 686	3 936,3
2012	67	6 800	4 165,0
2013	45	5 485	2 928,3
2014	44	5 652	4 124,6
2015	44	5 933	4 348,0
2016	39	6 268	4 871,2
2017	36	6 586	5 046,9
<i>Источник: Данные Комитета по статистике МНЭ РК</i>			

Филармонии, другие концертные организации в 2002–2017 гг. демонстрировали сокращение их численности, вероятно в связи сокращением части филармоний и других концертных организаций, укрупнением части других организаций. Хотя численность концертных организаций сократилась с 90 – до 36, но число проведенных концертов за этот же период возросло с 5 204 – до 6 586, или на 26,5%.

Охват зрителей также возрос с 2 млн 318,5 тыс. человек – до 5 млн 46,9 тыс. человек.

Культурно-досуговые организации				
	всего, единиц	число проведенных мероприятий, тыс. единиц	число коллективов самодеятельного творчества, единиц	число участников самодеятельного творчества, единиц
1995	5 342	123,3	10 704	129 543
1996	3 109	97,9	9 879	113 118
1997	1 835	70,6	7 195	94 067
1998	1 734	66,6	6 244	83 977
1999	1 519	62,7	5 761	78 034
2000	1 703	81,2	6 768	84 667
2001	403	86,6	6 737	90 611
2002	1 891	121,8	7 838	104 534
2003	2 042	156,3	9 465	121 550
2004	2 259	166,3	9 420	125 234
2005	2 409	188,8	9 521	129 321
2006	2 600	203,1	10 061	134 642
2007	2 824	222,1	10 936	146 338
2008	3 050	238,4	11 804	159 852

2009	3 119	246,3	12 665	170 336
2010	3 120	255,8	13 161	181 580
2011	3 169	274,4	13 627	187 594
2012	3 162	280,3	13 998	188 840
2013	3 164	287,4	13 843	183 891
2014	3 180	284,1	14 256	189 569
2015	3 180	293,2	14 423	192 299
2016	3 164	292,7	14 162	190 020
2017	3 185	299,2	14 122	184 554
<i>Источник: Данные Комитета по статистике МНЭ РК</i>				

Культурно-досуговые организации – это клубы, дома и дворцы культуры, центры (дома) народного творчества, развития личности, самодеятельного художественного народного творчества. Особенно значима их роль в небольших городах, сельских поселениях.

Численность организаций данного типа в период 1995–2017 гг. постепенно снижалась до 2001 г. включительно, и с 2002 г. стала возрастать.

Показатели численности проведенных мероприятий, коллективов самодеятельного творчества и участников самодеятельного творчества, также сначала снижались до 2001 г. включительно, и с 2002 г. – начали возрастать.

В целом динамика показателей материальной базы музыкальной культуры сохраняет потенциал для реализации задач развития музыкальной культуры и искусства, целей модернизации общественного сознания казахстанского общества.

Список литературы:

1. Назарбаев Н. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. – Казахстанская правда. – 2017, 12 апреля. То же на каз. яз. см.: Нұрсұлтан Назарбаев. Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. – Egemen Qazaqstan. – 12.04.2017.
2. Бромлей Ю.В., Подольный Р.Г. Создано человечеством. – М.: Политиздат, 1984. – 272 с.
3. Малиновский Б. Научная теория культуры / Пер. с англ. И.В. Утехин. – 2-е изд., испр. – М.: ОГИ, 2005. – 184 с.
4. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука (Логико-методологический анализ). – М.: Мысль, 1983; Маркарян Э.С. Наука о культуре и императивы эпохи. К обоснованию ключевой роли знаний о способе социокультурного типа самоорганизации в условиях современного планетарного кризиса. – М., 2000. – 126 с.; Маркарян Э.С. Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи / Отв. ред. и составитель А.В. Бондарев. – М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 656 с.
5. Кастанье И.А. Древности Киргизской степи и Оренбургского края. / Тр. Оренбургской ученой архивной комиссии. Вып. 22. – Оренбург, 1910. – С.216–218.
6. Магауин М. Кобыз и копые. Повествование о казахских акынах и жырау XV – XVIII веков. – Алматы: Мектеп, 2007. – 176 с
7. Белозёр Л.П. Композиторская школа Казахстана (к 75-летию Союза композиторов) // Вестник Костанайского государственного педагогического института. – 2015, №1. – С.63–67.
8. Назарбаев Н. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания. – Казахстанская правда. – 2017, 12 апреля.
9. Современная казахстанская культура в глобальном мире. 07.06.2017 // https://adebiportal.kz/ru/news/view/sovremennaya_kazahstanskaya_kultura_v_globalnom_mire__18909

References (transliterated):

1. Nazarbaev N. Vzglâd v buduše: modernizaciâ obšestvennogo soznaniâ. – Kazahstanskaâ pravda. – 2017, 12 aprilâ. To že na kaz. âz. sm.: Nұrsұltan Nazarbaev. Bolašaққа baғdar: ruhani žaңғыru. – Egemen Qazaqstan. – 12.04.2017.

2. Bromlej Û.V., Podol'nyj R.G. Sozdano čelovečestvom. – M.: Politizdat, 1984. – 272 p.
3. Malinovskij B. Naučnââ teoriâ kul'tury / Per. s angl. I.V. Utehin. – 2-e izd., ispr. – M.: OGI, 2005. – 184 p.
4. Markarân È.S. Teoriâ kul'tury i sovremennaâ nauka (Logiko-metodologičeskij analiz). – M.: Mysl', 1983; Markarân È.S. Nauka o kul'ture i imperativy èpohi. K obosnovaniû ključevoj roli znanij o sposobe sociokul'turnogo tipa samoorganizacii v usloviâh sovremennogo planetarnogo krizisa. – M., 2000. – 126 p.; Markarân È.S. Izbrannoe. Nauka o kul'ture i imperativy èpohi / Otv. red. i sostavitel' A.V. Bondarev. – M.–SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2014. – 656 p.
5. Kastan'e I.A. Drevnosti Kirgizskoj stepi i Orenburgskogo kraâ. / Tr. Orenburgskoj učenoj arhivnoj komissii. Vyp. 22. – Orenburg, 1910. – pp.216–218.
6. Magauin M. Kobyz i kop'e. Povestvovanie o kazahskih akynah i žyrau HV – HVIII vekov. – Almaty: Mektep, 2007. – 176 p.
7. Belozër L.P. Kompozitorskaâ škola Kazahstana (k 75-letiu Soûza kompozitorov) // Vestnik Kostanajnskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta. – 2015, №1. – pp.63–67.
8. Nazarbaev N. Vzglâd v buduše: modernizaciâ obšestvennogo soznaniâ. – Kazahstanskaâ pravda. – 2017, 12 aprelâ.
9. Sovremennaâ kazahstanskaâ kul'tura v global'nom mire. 07.06.2017 // https://adebiportal.kz/ru/news/view/sovremennaya_kazahstanskaya_kultura_v_globalnom_mire__18909

Автор туралы мәлімет:

Мустафаева Айгүл Идияқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының жалпы фортепиано кафедрасының меңгерушісі, доцент, «Мәдениет саласының үздігі».

Сведения об авторе:

Мустафаева Айгүль Идияновна – заведующая кафедрой общего фортепиано Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, доцент, "Мадениет саласынын уздігі" ("Отличник культуры").

Information about the author:

Aigul Mustafayeva – Head of the General Piano Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, associate professor, «Madeniyet salasynyn uzdigі» («Excellence in Culture»).

МРНТИ 18.41.51

*Айгерім Мурат¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***КАРЛ НИЛЬСЕННИҢ ФЛЕЙТА МЕН ОРКЕСТРГЕ АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІ:
ҚИЯЛДАН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚҚА*****Аңдатпа***

Аталмыш мақалада орындаушының таңғажайып шеберлігіне қатысты әсерден туған, жасампаз композитордың шығармашылық шабытын қарастыруға арналған барынша өзекті жайттар Карл Нильсеннің флейта мен оркестрге арналған концертті негізінде айқын ашылады. Орындаушымен бірлесу арқылы шығарманы жеткізу жолындағы жемісті еңбек үдерісі – композитор туындысының концерттерде табысқа жетуінің және тұрақты түрде орындалуының маңызды алғышарттарының бірі. К.Нильсеннің атақты әлем орындаушыларының репертуарына енген аса ірі шығармалары, орындаушының шеберлігінен бастау алған деуге болады. Бұл музыканттар нағыз кәсіпқой маман ретінде танымал болғандықтан, композитор олардың орындаушылық шеберлігінен нәр алып, өзінің өнердегі жауһарын, ең үздік туындыларын шығарған. Осы флейтаға арналған Концерт музыка ойынын орындау техникасына әбден машықтанған, асқан шебер флейтист Хольгер Жильберт Есперсенге арнап жазылған болатын.

Түйінді сөздер: Карл Нильсен, шабыт, орындаушы, аспаптық музыка, концерт.

*Айгерім Мурат¹**¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***КОНЦЕРТ КАРЛА НИЛЬСЕНА ДЛҢ ФЛЕЙТЫ И ОРКЕСТРА:
ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ*****Аннотация***

В данной статье на примере истории создания концерта для флейты Карла Нильсена раскрывается весьма актуальный аспект, направленный на рассмотрение творческого импульса композитора-творца, полученный от впечатления гениальной игры инструменталиста. Увлекательный процесс работы над произведением в сотрудничестве с исполнителем зачастую предопределяет успешную и продолжительную концертную жизнь творения композитора. Наиболее крупные произведения К. Нильсена, вошедшие в репертуар известных мировых исполнителей, создавались при участии мастеров-исполнителей. Так как эти музыканты известны как настоящие профессионалы, благодаря их исполнительскому мастерству композитор создал свои шедевры и лучшие произведения в сфере флейтового искусства. Концерт для флейты был посвящен прекрасному мастеру флейтисту Хольгеру Жильберу Есперсену, благодаря которому сочинение отличается сложностью и виртуозностью в технике исполнения.

Ключевые слова: Карл Нильсен, вдохновение, исполнитель, инструментальная музыка, концерт.

Aigerim Murat¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

**CARL NILSEN'S CONCERT FOR FLUTE AND ORCHESTRA:
FROM DESIGN TO EMBODIMENT**

Abstract

This article reveals quite a relevant aspect aimed to review a composer's creative impulse under the impression of instrumentalist's brilliant play illustrated by writing the Carl Nielsen's Concerto for Flute. An exciting process of working on a musical composition in cooperation with performing musician often predetermines a successful and long concert life of composer's work. The largest works of K. Nielsen, included in the repertoire of world famous performers, were created with the participation of master performers. Since these musicians are known as true professionals, thanks to their performing skills, the composer created his masterpieces and the best works in the field of flute art. The flute concert was dedicated to the great master flute player Holger Gilbert Espers thanks to which the composition is distinguished by its complexity and virtuosity in the technique of performance.

Keywords: Carl Nielsen, inspiration, performing musician, instrumental music, concert.

Композиторлық шығармашылық көптеген құрамдас бөлшектен тұратын өте күрделі процесс. Әсіресе бұл үрдісте шығармашылық шабыт маңызды орынға ие. Музыкалық өнер жауһарының дүниеге келуі – эстетикалық серпіннің заңды нәтижесі. Зерттеуші О. Девятова шығармашылық шабыт туралы ойын былай білдіреді: «Көптеген ақындар, жазушылар мен музыканттар шабыт кезеңінде ерекше шығармашылық күш қуатқа, ішкі түйсіктері ашылып, рухани нұрға бөленгендей күйді бастан кешетінін айтады»[1]. Композиторлар шабыттың сарқылмас өзегін табиғаттан, махаббат сезімінен, суреткерлік туындылардан табады.

Оның үстіне композитордың қиялына аса дарынды, жоғары кәсіби дәрежедегі шебер орындаушылық әсер етуі мүмкін. Композитордың дарынды орындаушының шеберлігінен нәр алып, өзінің шығармашылығына ұластырып, жаңа туындыны шығаруға шешім қабылдағаны музыка тарихында көптеген мысалдар бар. Осындай композиторлардың бірі Карл Нильсен еді.

К. Нильсен – Дания елінің музыкалық өнерінің көрнекті өкілі, скандинавия елдерінің дарынды композиторларының бірі. Талантты музыкант, педагог, орындаушы, дирижер және де ХХ ғасырдағы дат композиторлық мектебінің ірге тасын қалаушы. Көптеген жылдар бойы оның шығармашылығы үздік үлгі болып табылады. «Жаңа» даттық музыканы жаңашыл ойлармен, әдістер мен өрнектермен байыта түсті. К.Нильсеннің музыкасы тональдік ойының байлығымен, полифонияның кең әдістерінің қолданылуымен ерекшеленеді. Композитор қарапайым фольклорлық әуенді күрделі гармониямен табиғи түрде тоғыстыра алды.

Нильсеннің шығармашылық мұрасы өте бай: ол 6 симфония, 3 концерт (скрипка, флейта, кларнетке арналған), 2 опера («Саул және Давид», «Маскарад»), бір бөлімді оркестрлік шығармалар: («Пан және Сирикс», «Қисса туралы түс», увертюра «Гелиос», төрт ішекті квартет, ішекті және үрмелі квинтеттер, фортепианоға арналған және басқа да камералық-аспаптық шығармалар. Оның үстіне Нильсен органға арналған туындылар, көптеген әндер, кантаталар, мәселен, «Фюнедегі көктем», «Түс», «Hymnus Amoris» жазған.

ХХ ғасырдың басында жазылған Флейта мен кларнетке арналған концерттер және де бірнеше аспаптық, оркестрлік шығармалар Нильсеннің симфониялық шығармашылығының аяқталу кезеңі болып табылады.

Оның композиторлық ерекше ықыласы симфониялық музыкаға бағытталған еді. Бүкіл шығармашылық тәжірибесі шығармаларының ірі формаларында – симфония мен

концерттерінде көрінісін тапқан. Кейбір камералық шығармаларымен қатар олар композитордың негізгі дүниетанымын, симфониялық әдісін, музыкалық тілінің ерекшелігін, және де стилінің шығармашылық эволюциясын айрықша терең ашады. Оларда циклді түсіндіру барысындағы ізденіс процесі жалғасын тауып, неоклассикалық үрдістер одан әрі нығая түсті. Шебер скрипкашы бола тұрып, оның үстіне тәжірибелі ансамблист пен тромбон мен трубада орындаушылық дағдысын игеруінің арқасында Нильсен, автордың түпкі ой пікірін және де музыканттың орындаушылық мүмкіндіктерін аша алатынын және онда дәл осы концерт жанрының маңызды роль ойнайтынын түсінді.

XX ғасырда концерт жанры өзінің екінші жандану кезеңін бастан кешті деуге болады, оның үстіне симфониялық музыканың иерархиясында оның мағынасы едәуір айқындала түсті. «Жанр ретінде сақтала тұрып, концерт басқа жанрлардан бөлектенбейді және де өзінің бай дәстүрінің шеңберінде қалып қоймайды. XX ғасыр музыкасындағы симфониялық, камералық, концерттік қағидаларының өзара әсері мен ықпалы олардың еркін үйлесімі – осылардың барлығы концерт жанрында сан алуандық стилистік үрдістердің бейнеленуі мен дамуына мүмкіндік туғызды...» - деді И. Гребнева [2]. Бұл жанрда әртүрлі елдердің бүкіл көрнекті композиторлары өзінің шеберлігін көрсете алды. Концерт жаңартпа және белсенді эксперименттік алаңға айналады.

Нильсеннің концерттік жанрға бет алуы кездейсоқ нәрсе емес. Оның композиторлық дүниетанымы айрықша жарқын ірі музыкалық формаларда – симфония мен концертте көріне түсті. XX ғасырдың басында Концерт ұлттық мектептердің өкілдерінің композиторлық шығармашылығында үлкен мәнге ие бола бастады. Музыкатанушы И. Коженованың ойынша, біріншіден, бұл өткен ғасырларда қалыптасқан жанрларды мұқият саралауында олардың одан әрі даму мүмкіндіктерінде жатыр: «Мұның айқын мысалы ретінде Концерт жанрын келтіруге болады, ол өзінің даму тарихында жаңа бетбұрыс кезеңінде тұр... Концерт айрықша қамтушы сипатқа ие болып, классикалық романтикалық ерекшеліктердің бірігуінің жаңа мүмкіндіктеріне жол аша бастады ... Концерт суреткердің бүкіл дүниетанымын білдіре бастады. XX ғасырдағы Ұлттық мектептердің өнеріндегі концерттің мұндай рөлі, оның өркендеуіне себеп болды. Ол Равель, Прокофьев, Барток, Шостакович, Берг, Пендеревскийдің шығармашылығында өзінің көрінісін табады» [3].

Романтизм кезеңінде концерт жанрында көбіне скрипка мен фортепиано аспаптары қолданылған. Үрмелі аспаптар оркестрдің дыбыстық, бейнелеу құралдарының жиынтығы ретінде үлкен роль ойнаған. Дегенмен, оларға арналған концерттер аз жазылып, симфониялық музыкада елеулі орын ала алмаған. XX ғасырда үрмелі, әсіресе ағашты үрмелі аспаптарға көптеген қызығушылық пайда бола бастайды. К.Нильсен флейта мен кларнетке арналған концерттер жазады.

Композитор флейтаға арналған концертін жазуға Данияның атақты дарынды орындаушылармен тығыз қарым-қатынасы әсер еткен. Үрмелі аспаптарға арнап жазылған концерттердің тарихы моцарттық квинтеттің репетициясынан басталған, және сол топқа жеке квинтет жазу да сол кезеңде басталады.

Бір күні Нильсен, дат пианисті Кристиан Кристиансенге (Christian Christiansen) телефон соғады. Музыкант сол уақытта Моцарттың «Концерттік симфониясын» Копенгагендік үрмелі квинтетпен дайындығын өткізіп жатқан болатын. Телефон арқылы өзінің жақсы көретін композиторы Моцарттың музыкасын естігенде, Нильсен сол квинтетті өзі естігісі келеді. Содан кейін ол репетицияға қосылады. Көп ұзамай ол квинтеттің гобоисті Свен Фелумбке, жаңа туындыны жазып жатқанын және оны осы ансамбльге сыйлағысы келетінін айтады. Квинтетті сәуір айының соңында аяқтап, бұл туынды 1922 жылдың 30 сәуірінде Манхеймерлердің үйінде, ал тыңдармандардың алдында алғаш рет бұл шығарма 1922 жылдың 9 қазанында Копенгаген қаласында орындалады. Оны квинтет музыканттары: Свен Фелумб (гобой), Пауль Хагеман (флейта), Оге Оксенвад (кларнет), Ханс Серенен (валторна) и Кнут Лассен (фагот) орындайды. XX ғасырда Нильсеннің бұл үрмелі квинтеті ең танымал шығарма болып шықты.

Үрмелі квинтетті жазу барысында, Нильсен квинтет музыканттарының орындаушылық ерекшеліктерін білу үшін, олардың әрбірімен тығыз шығармашылық байланыста болады. Осы кезде Нильсеннің үрмелі аспаптар туралы бар білімі мен шығармашылығы көрінді, аспаптардың мәнерлі және техникалық мүмкіндіктерін көрсете алды: олардың әрбірі өте маңызды рөл ойнап және де өте икемді етіп, өз орнына қойылды. Квинтет – композитордың шығармашылығы неоклассицизмге қарай бағыт алғанын білдіретін ең соңғы камералық ансамбль болып саналады. Бұл туралы орындаушылардың құрамы да, полифониялық әдістердің қолдануы, орындаушылық, концерттік ерекшеліктер және де әрбір аспапқа деген мұқият қарауы дәлел. Келесі типтік әдістер: үш дыбыстылар бойынша фигурациялар, гаммалық пассаждар, қайталанатын тоника-доминанттық каденциялар, юморлық қырлары бар осы шығарманың стилизациялық ерекшеліктерін көрсетеді. Мұндай дүниелер Нильсеннің музыкасына тән емес еді, сондықтан да бұл Квинтет бір жолға ғана қабылданған. Дәл осы туындыда Нильсеннің сүйікті композиторы Моцарттың юмор, ойын, сықақ және композитордың өзіне тән қырлары еске түседі. Бұл квинтеттен бөлек Нильсен Копенгаген квинтетіне кіретін әрбір аспапқа жеке концерт жазуға уәде береді (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна)[4]. Бірақ нәтижесінде ол тек флейта мен кларнетке концерттер жазады. Композитордың бұл ойы толық жүзеге аспады.

Басында Нильсен кларнет пен кішігірім оркестрге арнап ірі шығарма жазғысы келген еді. Бірақ, бұл ісін бастар алдында флейтаға арнап концерт жазу туралы ой келеді.

Бұл туындыны жазуға ең негізгі себеп оның ішкі және сыртқы интуитивті жағдайлары болды. Флейтаға арналған концертті жазу барысында дирижер және орындаушы хат арқылы қызу талқылап отырды.

1926 жылдың 4 қыркүйегінде ол өзінің досы Карл Йохан Майклсенге өзінің жұмысы қалай жүріп жатқаны және осы концерт туралы жазады: «Флейтаға арналған Концерт қарқынды жүріп жатыр. Дәл бүгін бірінші бөлімді бітіріп едім, ол өте үздік жазылған. Бірақ, жеке орындаушы үшін ол өте күрделі болуы мүмкін. Бұл бөлім, әрине өте маңызды болады, әсіресе мазмұны бойынша. Ол 10 минутқа созылады және де оны жеке орындауға да болады. Басқа бөлімдер қысқа келеді. Бұл шығарма ұнайды деп сенемін. Мен көп жұмыс істеп, аспап туралы көп ойландым және де оркестрлік сүйемелдемені камералық музыкадай барынша пісірдім» [5].

Флейтаға арналған Концерт Италияда жазылып, 1926 жылдың қазан айында Флоренцияда аяқталған. Бұл шығармада Нильсен алғаш рет флейтаны жеке аспап ретінде қолданған. Концерттің премьерасы 1926 жылдың 21 қазанында Париждің Гаво Концерттік залында өтеді. Оны квинтеттегі Паул Хагеманның орнына келген Хольгер Жильберт Есперсен орындаған еді, осы концерт те соған арналған болатын. Дирижер Эмиль Тельманы оркестрге жетекшілік жасаған. Концерттік бағдарламасына тек Нильсеннің шығармалары кірген еді. Тыңдармандар оның шығармашылығын жоғары бағалады, ал композитордың өзі осы премьеры туралы былай деді: «Бүгінгі концерт менің өмірімде болған ең ұлы оқиға... Париж консерваториясының атақты оркестрі керемет ойнады! Музыканттар дайындықты өте ауыр бастап, үлкен энтузиазммен аяқтады. Мұнда музыка әлемінің ең атақты тұлғалары болған. Заманауи композиторлар Руссель мен Онеггер, және де бірнеше неміс дирижерлар мені құрметтеп, мақтады!» [6]. Кейін Нильсен екінші бөлімнің соңғы жағының жаңа нұсқасын жазады, және де сол нұсқасының 1927 жылдың 25 қаңтарында концерттің даттық премьерасы өтеді. Оны Х.Ж Есперсен орындап, оркестрге К.Нильсеннің өзі жетекшілік етеді. Дәл осыған орай Нильсен концерттің аяқ жағын басқаша жазады. Нильсеннің концертінің соңы турасында Кирстен Петерсен былай айтқан еді: «Нильсен премьеры үшін асығып концерттің соңын жазған еді... композитордың өзінің осы туралы ерекше ойы болған, тек оны іске асыруға уақыты аз болды» [7].

Нильсен бұл туындыны өзінің жанына жақын орындаушыларға арнап, олардың рухани әлемін, және де орындаушылық мүмкіндіктері мен мінездерінің ерекшеліктерін түсіне отырып жазған еді.

Нильсен Корольдік капелланың оркестрінде көптеген музыкант-орындаушылармен дос болған. Олардың арасында гобоисттер Оливо Краузе (Olivo Krause) мен Петер Брөндум (Peter Brøndum) бар. Орындаушылардың шеберлігі Нильсеннің жанында гобойға деген махаббатын ашып, композитордың партитураларында көрінісін тауып, соның арқасында композитор гобой мен фортепианоға арналған екі Фантастикалық пьеса жазады (ор. 2). Нильсен атақты дат скрипкашы Педер Мёллерге (Peder Møller) өзінің Скрипкалық концертін (1911) жазып арнаған; Өзінің күйеу баласы, дирижер, атақты скрипкашы Эмиль Тельманьиге (Emil Telmányi) скрипкаға арналған пьеса, Прелюдия мен Вариациялар (ор. 48, 1923) жазады [3]. Жоғарыда айтқандай, Копенгагендік үрмелі квинтетпен шығармашылық қарым-қатынасы арқасында осы музыканттарға өзінің Квинтетін (ор. 43, 1922), Х.Ж. Есперсенге (Holger Gilbert Jespersen) арнап флейталық концерт (1926) және ең соңғы Кларнет концертін (1928) даттық кларнетист Оге Оксенвадаға (Aage Oxenvad) жазады. Осы орындаушылардың барлығы да аталған квинтеттің мүшелері болған.

Хольгер Жильберт Есперсен флейтада әртүрлі ансамбльдер мен оркестрлерде ойнап, шебер орындаушы ретінде танымал болды. Оның үстіне бұл музыкант ұстаздық етіп, Копенгагендегі Корольдік дат музыка академиясының профессоры болған. Өзінің қызметі үшін көптеген марапаттауларды алады. 1954 жылы Карл Нильсеннің Премиясымен, 1955 жылы дат грамофоны Премиясымен, 1958 жылы Өнер қорының Премиясымен, 1960 жылы Шиттениң және Вера мен Карл Йохан Майклсеннің премияларымен марапатталады.

Х.Ж Есперсен 1926 жылы Париж қаласында алғаш рет сахнада өнер көрсетті. Оның орындау шеберлігі француздың өте жеңіл, нәзік, шабытты стилімен ерекшеленеді.

Х.Ж Есперсеннің замандастары айтқандай, музыкант нәзік талғамды, француз стилінің жақтаушысы ретінде танымал болған және көптеген флейтаға арналған музыкалар тудырған. Ол ашық мінезді, жайдары адам еді, оның жарасымды эзілқой мінезі композитор шығармашылығына да әсер еткен. Соның арқасында өз туындысының кейбір эпизодтарына ойнақы элементтерді енгізеді. Мәселен, Флейталық концерттің басты партиясы скерцо сипатында жазылып, ал Финалдағы жеке тромбонның әуеніндегі глиссандосы эзіл түрінде өрбіген.

Шығарманың концерттегі ғұмырының ең бір маңызды аспектісі – орындаушының алғаш жасаған трактовкасы. Н. Корыхалованың классификациясы бойынша, зерттеуші орындаушылықтың екі негізгі бағытын белгілеп көрсеткен: кейінгі романтикалық және академиялық [7]. Х.Ж Есперсен – екінші академиялық бағыттың орындаушысы. Оған дыбыс шығарудың байсалдылығы, қатаңдығы, жеңілдігі және айқындығы, кейде қатқылдау сезімі, шығарманың құрамына, кейбір майда бөлшектеріне назар салу, шекті айқындық, авторлық мәтінге ұқыпты қарау сияқты ерекшеліктер тән.

Сонымен, К.Нильсеннің атақты әлем орындаушыларының репертуарына енген аса ірі шығармалары, орындаушының шеберлігінен бастау алған деуге болады. Бұл музыканттар нағыз кәсіпқой маман ретінде танымал болғандықтан, композитор олардың орындаушылық шеберлігінен нәр алып, өзінің өнердегі жауһарын, ең үздік туындыларын шығарған. Осы флейтаға арналған Концерт музыка ойынын орындау техникасына әбден машықтанған, асқан шебер флейта орындаушысы Хольгер Жильберт Есперсенге арнап жазылған болатын.

Әдебиеттер тізімі:

1. **Девятова О.** Искусствоведение и культурология. Особенности творческого процесса композитора. М., 2013. С.69
2. **Гребнева И.** Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920-1930-х годов. Автореф. дис... канд. иск. М., 1991. С. 12, 10.

3. **Коженова И.** Скрипичный концерт Яна Сибелиуса. История создания и место в эволюции жанра // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. М., 1994. С. 75-76.
4. **Всеволод Миттелло.** Карл Нильсен: от исполнителя к композитору. 2016. С.46-47.
5. Dk-Kk,acc.1995/55 Michaelсен.
6. Carl Nielsen Breve. Keb., 1954. p. 241.
7. **Kirsten Flensburg Petersen**, “Carl Nielsen’s Flute Concerto: Form and revision of the ending,” in Carl Nielsen Studies, ed. David Fanning, Daniel Grimley, Knud Ketting, and Niels Krabbe (Copenhagen: The Royal Library, 2005), 212.
8. **Корыхалова Н.** Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.:Музыка, 1979. – 208 с.

References (transliterated)

1. **Devâtova O.** Iskusstvovedenie i kul'turologiâ. Osobennosti tvorčeskogo processa kompozitora. 2013. p.69
2. **Grebneva I.** Žanr skripičnogo koncerta v zarubežnoj evropejskoj muzyke 1920-1930-h godov. Avtoref.dis... kand. isk. M., 1991. p. 12, 10.
3. **Koženova I.** Skripičnyj koncert Âna Sibeliusa. Istoriâ sozdaniâ i mesto v èvolûcii žanra // Problemy romantizma v ispolnitel'skom iskusstve. M., 1994. p. 75-76.
4. **Vsevolod Mititello.** Karl Nil'sen: ot ispolnitelâ k kompozitoru. 2016. p.46-47.
5. Dk-Kk,acc.1995/55 Michaelсен.
6. Carl Nielsen Breve. Keb., 1954. p. 241.
7. **Kirsten Flensburg Petersen**, “Carl Nielsen's Flute Concerto: Form and revision of the ending,” in Carl Nielsen Studies, ed. David Fanning, Daniel Grimley, Knud Ketting, and Niels Krabbe (Copenhagen: The Royal Library, 2005), 212.
8. **Koryhalova N.** Interpretaciâ muzyki: Teoretičeskie problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva i kritičeskij analiz ihrzabotki v sovremennoj buržuaznoj èstetike.-L.:Muzyka, 1979. – 208 p.

Автор туралы мәлімет:

Мұрат Айгерім «Аспаптық орындаушылық» факультеті, флейта мамандығының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты; Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті Кокишева Марлена Тастемировна.

Сведения об авторе:

Мурат Айгерим – магистрант 2 курса факультета «Инструментальное исполнительство» специальности флейта. Научный руководитель – доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Кокишева Марлена Тастемировна.

Information about the author:

Aigerim Murat – 2nd year master’s student in “Instrumental performance – flute”. Research advisor is Marlena Kokisheva – PhD, Assistant professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

*Абай Мұтан¹**¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***НОВЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕХНИКИ И ПРИЕМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ДЛЯ ТУБЫ (на примере произведений западноевропейских композиторов XX века)****Аннотация**

В данной статье рассматриваются основные тенденции в применении выразительных и исполнительских возможностей тубы в современной музыке. Новые исполнительские приемы и техники, такие как мультифоника, флаттер язык, глиссандо, удар губ и многие другие, характерные для музыки западноевропейских композиторов второй половины XX века, анализируются на примере нескольких значимых сольных произведений для тубы. Репертуар тубы современности быстро расширяется и требует знания большинства новых музыкальных техник, поэтому перед современным тубистом стоят интересные творческие задачи, отличающиеся индивидуальным подходом и поиском интересных исполнительских решений. С целью разработать материал для рекомендации молодым специалистам, автором было проведено детальное исследование каждого приема и техники, которое включают в себя нотные примеры известных музыкальных произведений для тубы западноевропейских композиторов XX века. В статье также можно найти комментарии «пояснения» самих композиторов, того или иного произведения. Теоретическое осмысление приемов и техники игры на тубе имеет практическую направленность – современным исполнителям, вероятно будет небезынтесен обобщенный опыт мастеров прошлого.

Ключевые слова: туба, исполнительские приемы, современная музыка, мультифоника.

*Абай Мұтан¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ТУБАҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРДАҒЫ ЖАҢА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТЕХНИКА
МЕН ТӘСІЛДЕР (XX ғасырдың батыс-еуропалық композиторларының шығармалары
мысалында)****Түйін**

Бұл мақалада қазіргі заманауи музыкадағы туба аспабының мәнерлі және орындаушылық мүмкіндіктерін пайдаланудың негізгі үрдістері қарастырылады. XX-шы ғасырдың екінші жартысындағы батыс-еуропалық композиторларының шығармаларына тән жаңа әдістемелер мен әдістер, тубаға арналған бірнеше маңызды жеке шығармалар мысалында талданды. (Тубаға арналған бірнеше маңызды шығармалардың үлгісінде XX-шы ғасырдың екінші жартысындағы батыс-еуропалық композиторлардың шығармаларына тән жаңа әдістер мен тәсілдер талданды). Заманауи тубаның репертуары тез дамып келеді және көптеген жаңа музыкалық техникалар туралы білуді талап етеді, сондықтан қазіргі заманғы тубаға тап болатын шығармашылық міндеттер жеке көзқараспен ерекшеленеді және қызықты шешімдер іздеуде. (Қазіргі уақыттағы туба орындаушының алдында жеке әдістер мен орындаушылық міндеттерді іздеумен ерекшеленетін қызықты шығармашылық мақсаттар қойылса, туба аспабының заманауи репертуары тез кеңейтіліп жаңа музыкалық техниканы білуді талап етеді). Жас мамандардың ұсынысы бойынша материалды дамыту үшін автор XX ғасырдың батыс-еуропалық композиторларының тубалары үшін танымал музыкалық шығармалардың музыкалық үлгілерін қамтитын әрбір техника мен техниканың егжей-тегжейлі зерттеуін жүргізді. (Жас мамандар үшін ұсыныстардың мәліметтерін дайындауда XX ғасырдағы батыс-еуропалық композиторлардың туба аспабына

арналған танымал музыкалық шығармаларындағы ноталық үлгілерінде автор әр тәсілдер мен әдістерді толығымен зерттеді.) Мақалада композиторлардың өздерінің белгілі бір жұмысындағы «түсініктемелері» түсініктері бар. (Мақалада белгілі бір шығармасы жайында композиторлардың өздерінің «түсініктемелеріне» пікірлері бар). Тубаның ойнау әдістері мен әдістерін теориялық түсіну практикалық бағдарға ие - қазіргі заманғы орындаушылар, өткен шеберлердің жалпылама тәжірибесіне қызығушылық танытуы мүмкін. (Туба аспабында ойнау әдістері мен техникасының теориялық ұғынуы практикаға бағытталған – өткен уақыттағы шеберлердің баға жетпес тәжірибесі қазіргі заманғы орындаушылардың үлкен қызығушылықтарын туғызады.)

Түйінді сөздер: туба, орындау техникасы, заманауи музыка, мультифоника.

Abai Mutan¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

NEW PERFORMANCE TECHNIQUES IN WORKS FOR TUBA (on the example of works of West European composers of the 20th century)

Abstract

This article discusses the main trends in the use of the expressive and performing abilities of the tuba in modern music. New performance techniques and techniques characteristic of the music of Western European composers of the second half of the XX century are analyzed on the example of several significant solo compositions for tuba. The repertoire of the modern tuba is rapidly expanding and requires the knowledge of most new musical techniques, therefore, there are interesting creative tasks facing the modern tuba that is distinguished by an individual approach and the search for interesting performing solutions. In order to develop material for the recommendation of young professionals, the author conducted a detailed study of each technique and technique, which includes musical examples of well-known musical compositions for the tuba of Western European composers of the twentieth century. The article also contains comments “explanations” of the composers themselves, of a particular work. Theoretical understanding of the techniques and techniques of playing the tube has a practical orientation - modern performers are likely to be interested in the generalized experience of the masters of the past.

Keywords: tuba, performing technique, contemporary music, multiphonics.

XX век в истории музыки внес множество новшеств в музыкальный язык, содержание, инструментарий. Кардинальные изменения происходят в области инструментального исполнительства, так как новейшие техники письма, такие как каллеаторика, сонорика, пуантилистика, додекафония и др., повлекли за собой поиск новых выразительных приемов, методов в передаче содержания и художественного замысла. Новые техники повлекли появление новых исполнительских приемов, таких как мультифоника, флаттер язык, глиссандо, удар губ и многие другие.

В эволюции тубы также происходят существенные изменения. Как известно, туба – инструмент, имеющий своеобразную историю: начиная с самого раннего этапа от серпента (1590 г.) и офиклейда (1821 г.) вплоть до настоящего времени можно выявить этапы трансформации функций и роли инструмента - от использования в составе медной группы в оркестре до сольных произведений крупной формы.

Многие композиторы XIX–XX вв. использовали выразительные возможности тубы в своих произведениях. В XIX веке туба впервые была включена в состав симфонического оркестра, на премьере оперы «Летучий Голландец» Р. Вагнера (1834 г.). Своеобразный тембр инструмента, с его густой звучностью, нашел выразительное применение в произведениях самой различной жанровой и стилиевой направленности.

Важным переломным моментом в развитии тубы стала, по мнению многих исследователей, вторая половина XX века. Событием стало, например, появление тубы в качестве сольного инструмента - в концерте Р. В. Уильяма туба дебютировала как сольный

инструмент в больших концертных залах впервые с момента её изобретения. Концерт был впервые исполнен 13 июня 1954 года Филиппом Каталинетом, главным тубистом Лондонского симфонического оркестра.

Несколько лет назад в «пророческой» статье, опубликованной лондонским журналом «Music», была опубликована статья под названием «Tuba»: *«Возможно, будущее оставляет слабую надежду амбициозным исполнителям. Возможно, композиторов можно призвать серьезно изучить возможности этих инструментов и сочинять для них музыку, которая станет выражением их собственного гения? Если это может произойти, то репертуар тубистов расцветет. Концерты в Вигмор-Холле! Выступления в Королевском фестивальном зале!! Королевский Альберт-Холл!!! Карнеги-Холл!!!! Мировые туры!!!! Кто знает?????»*[1].

В 1955 году Пауль Хиндемит написал Сонату для тубы и фортепиано в ряду других сонат для духовых инструментов. Хиндемит уже был известным композитором того времени. Из-за известности Хиндемита написание сольной работы для тубы также стало главным событием для тубистов во всем мире. По поводу этих сочинений сам композитор писал в ноябре 1939 года своему издателю Вилли Штрекеру следующее: *«Вы удивитесь, что я пишу сонаты для всех духовых инструментов. Я уже хотел написать целую серию этих произведений. Во-первых, для этих инструментов нет ничего достойного, кроме нескольких классических вещей поскольку я сам так увлекся игрой на духовых инструментах, то получаю огромное удовольствие от этих произведений»*[2].

Эти первые два произведения, сочиненные примерно в одно и то же время, до сегодняшнего времени являются одними из ключевых в репертуаре современного исполнителя-тубиста. Обе эти пьесы были включены во многие профессиональные оркестровые прослушивания и сольные конкурсы.

После дебюта этих сочинений многие композиторы начали писать для инструмента и начали испытывать его выразительные и технические возможности. Новые требования привели к изучению и открытию расширенных техник и новых возможностей игры на тубе, которые не использовались до 1955 года.

К наиболее распространенным методам относятся такие техники, как мультифоника, глиссандо, экстремальный диапазон, флаттер язык, вокальные звуки и удар губами, которые появились в исполнительских приемах во второй половине XX века в современном репертуаре.

Мультифоника – это сочетание разных тонов, которые звучат одновременно, либо голосом, либо на инструменте, которые обычно звучат только на одной ноте [3]. Применительно к тубе мультифоника исполняется гудением или пением одного тона и игрой другого. Техника мультифоники не нова в мире музыки, но она не так часто использовалась активно на духовых инструментах так же, как на струнных инструментах. Мультифоника была впервые использована виртуозными валторнистами XIX-го века. Так, например, К. М. фон Вебер написал концертное произведение для валторны с оркестром с каденцией, наполненной мультифоникой. Г. Берлиоз также упоминает, что ему посчастливилось услышать сольное исполнение тромбона, где использовалась мультифоника, он указывает, что этот эффект вызвал удивление аудитории.

Впервые мультифоника использовалась в произведении Уильяма Крафта «Encounters II» для соло-тубы, которая была написана в 1966 году для Роджера Боба [Пример 1. «Encounters II» Уильям Крафт].

Пример 1

The image shows a musical score for tuba, consisting of three staves. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and features a series of notes with 'x' marks above them, indicating a specific performance technique. The second staff starts with *mf*, followed by *f*, *p*, *pp*, and *mf*. It includes a *loco* section and a *Rit.* (ritardando) section. The third staff begins with *pp* and continues the melodic line. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature.

В этом примере Крафт решил записать поющие ноты с «х» над нотой. Суть приема заключается в том, что исполнитель играет «С» первой октавы, а затем поет его и играет нижние ноты «Еb» и «Db». Это продолжается на протяжении всей пьесы, так как исполнитель иногда должен прерывать игру (т. е. жужжать) и продолжать петь и наоборот. Эта часть особенно трудна в исполнении, потому что диапазон, в котором мультифоника пишется, постепенно расширяется. Трудность возникает из-за необходимости расширить горло и ротовую полость во время игры низкой ноты, в то время как естественная тенденция заключается в том, чтобы сделать противоположное во время пения высокой ноты. Для того, чтобы исполнить этот раздел, рекомендуется выучить обе партии в одиночку, и, если возможно, в фальцете партии пения, так как он не сужает горло, чтобы петь. Уильям Крафт свое произведение предварил следующим комментарием:

«Encounters II была написана для Роджера Бобо в декабре 1966 года, а премьера состоялась в серии концертов «Encounters» в Пасадене в 1967 году. Первое, что мы с Роджером сделали, это провели вместе день, в течение которого мы занялись творческим взаимодействием идей и исследованием возможностей инструмента. В результате получилось произведение, как Роджер описал ее в примечаниях к своей второй записи, “выше, ниже, быстрее (вероятно, громче или мягче), чем любое предыдущее произведение для тубы. Из множества методов, которые развивались, я выбрал те, которые, по моему мнению, лучше всего подходят для произведения. Некоторые исследовательские приемы были устранены в соответствии с эстетикой произведения-эстетика, в которой я хотел показать по-настоящему музыкальные возможности инструмента, не вникая в эффекты ради них самих. Я хотел взять на себя задачу написания набора вариаций для солиста, в котором он создавал бы иллюзию сопровождения себя, иногда с помощью различных динамических уровней, иногда с помощью различных высот тона, и особенно с помощью голоса во время игры»[4].

Одно из новейших в репертуаре исполнителей сочинение «Conquer» Бен-Дэвид Ричмонда (2013 г), которое также включает в себя широкое использование техники мультифонки. Использование значительного отрезка с использованием мультифонии в каденции сочинения привлекает слушателя именно к этому разделу, как наиболее сложному в исполнительском отношении [Пример 2 «Conquer» Бен-Дэвид Ричмонд].

Пример 2

264 *cadenza, rubato*
pp *p* *mp* *mf*

271

276 *mp* *p*

281 *molto rit.*

Этот раздел особенно труден, потому что исполнитель должен владеть большим диапазоном во время пения, начиная от «В» большой октавы и до «F#» первой октавы. Как и в предыдущих Encounters II, целесообразно петь в фальцете или смещать октавы, чтобы иметь возможность исполнить в высоком регистре. Трудность заключается в том, что присутствует сильный диссонанс между обертонами ноты, сыгранной тубой, которая резко конфликтует с нотами, которую исполнителю предлагается петь.

Вокальные звуки можно описать как подраздел мультифоники, а также как отдельный. Вокальные звуки включают в себя произнесение различных звуков через инструмент с использованием специальных слогов и звуков.

Одно из новейших сочинений для тубы - Fnugg Ойестина Баадсвика. По поводу этого сочинения авторский комментарий следующий: "Fnugg-импровизация с элементами австралийского инструмента аборигенов диджериду и норвежской народной музыки. Методы, которые я использую, - это мультифоника (петь и играть одновременно) и мое собственное изобретение "LipBeat" (удар губами). Пение предполагает активное использование слогов. Fnugg-норвежское слово, описывающее что-то очень маленькое и невесомое. Как снежинка." [5][Пример 3, Fnugg от Baadsvik].

Пример 3

O - E - O - O - E - O O E - O E - E - O O - E - O - E - O

7 *Slightly faster* *f* *Long!*

E - O E - O - E - O E - O E - O - E - O E - O O - E - O

11 *mp* *f*

O E - O O - E - O - E - O O - E - O - E - O

14 *sempre f*

E - O O - E E - O O E - O - E - - -

17

В работе Fnugg Ойестина Баадсвика композитор часто использует слоги «О» и «Е», чтобы изменить качество звучания. Баадсвик использует технику вокальных звуков в верхнем голосе во время пения, в то время как нижний голос в партии тубы играет тот же

ритмический рисунок, что и остинато. Это создает интересные отношения 3-х, 5-х октав, что приводит к многозвучковой технике вокального звучания.

Другим примером вокальных звуков является работа «URSA» Либби Ларсен, которая была заказана в 2009 году Фальконе как заключительная часть.

«Урса, композиция в двух частях, – это музыка из души медведя, артикулированная через тубу. Первая часть представляет медведя в глубине пустыни, ночью, поющего Луне. Вторая часть помещает медведя в ту же пустыню, но в полдень, шурша в своей среде обитания.» [6].

В тактах 78-80 обозначены для тубистаэффект «рычание»: в примечании в нижней части страницы исполнителя просят создать звук медведя [Пример 4 «Ursa» Либби Ларсен].

Либби Ларсен пишет об этом произведении: «Я сочинял эти моменты для исполнителя, чтобы создать абстрактный медвежий язык. Я приглашаю каждого исполнителя поэкспериментировать с этим и найти решение, которое подходит для вашего собственного подхода к пьесе»[6].

Как отмечает композитор, здесь нет правильного или неправильного, исполнителю предлагается поэкспериментировать, чтобы в конечном итоге найти решение, которое им нравится и их конкретная интерпретация пьесы.

Одним из наиболее распространенных расширенных методов, используемых на современной тубе, является использование экстремальных диапазонов-как высоких, так и низких. В этом отношении показательно произведение для тубы «Каприччио»К.Пендерецкого, написанное в 1980 году.В этой работе Пендерецкий попытался запечатлеть тубу как «комическую сущность». В представлении слушателя туба мыслится как энергетический инструмент, который всегда находится в движении [Пример 5, Каприччио. Автор: К. Пендерецкий].

Пример 4

Пример 5

В этом примере Пендерецкий отмечает ноты стрелками вверх и вниз. Среди исполнителей широко распространено мнение, что это предлагает исполнителю играть “как можно выше” для стрелок вверх и “как можно ниже” для стрелок вниз. Часто, этот фрагмент исполняется в такой последовательности, что каждая выбранная высокая нота выше, чем предыдущая (G3). То же самое касается низких нот.

Следующие виды техники, часто применяемые современными исполнителями, в том числе и в этом, - *глиссандо и полуклапан*, две техники, которые дополняют друг друга. На тубе, чтобы сыграть глиссандо, необходимо нажать на все клапаны на инструменте на половину, что позволяет пройти через все обертоны на тубе с глиссандо. В этом примере, в конце Каприччио, после первых нескольких нот (Eb, D и Db) приводится линия, идущая вверх и вниз, под которой мы видим четкую нотацию для подразделения формы глиссандо [Пример 6, Каприччио Крыштоф Пендереcki].



В этом регистре, где обертоны находятся довольно близко друг к другу, требуется нажимать все клапаны на половину, чтобы выполнить глиссандо в обоих направлениях (вверх и вниз) до достижения «F» в конце.

Техника *флаттер* – это чрезвычайно распространенный на всех медных духовых инструментов и является одним из самых ранних известных новых музыкальных приемов. Впервые она была использована композиторами Петром Ильичем Чайковским и Ричардом Штраусом и написана для флейты.

Флаттер требует, чтобы исполнитель прерывал поток воздуха своим языком, что приводит к агрессивному звуку тремоло, вызванному вибрацией языка и ударом по отверстию мундштука.

В Alarum Эдварда Грегсона, композитор решает использовать язык флаттера в начале произведения. Это приводит к весьма пугающему эффекту очень быстрых артикулированных высокой ноты «Е» первой октавы, переходящих в G, которые звучат довольно агрессивно и безумно. Грегсон упоминает, что начальная тема должна звучать как призыв к войне [Пример 7, «Аларум» Эдвард Грегсон].



Пример 8, флаттер нотации языка



Удар губ для тубы впервые был представлен миру тубы Ойстейном Баадсвиком, норвежским тубистом.

«Короткий ритмичный звук без определенной высоты, как удар барабана. Это основано на движении двойного языка. Чтобы произвести один удар по губам, играйте в «Тук», немедленно останавливая воздух языком. Для создания повторяющихся ударов

просто продолжайте движение с двойным языком с помощью «ТуКуТуКу». Губы не должны вибрировать достаточно долго, чтобы создать высоту тона, просто сделать один «удар» каждый раз, когда язык останавливает поток воздуха. В этой пьесе есть высокий и низкий ритм губ для имитации звука высокого и низкого тона»[7][Пример 9, фрагмент от Baadsvik].

Пример 9

× = Lip beat*
65 Very steady rock groove
mf
71
77
any pedal note
lazy, not forced

«Техника «удар губами» началась как эксперимент. Я играл на двойном языке в нижнем регистре. В основном, просто развлекался. Вскоре я обнаружил, что можно добавить акценты к продолжающемуся двойному языку. Чрезвычайно важно, чтобы он был очень ритмичным. Сама техника лучше всего выполняется при использовании высокого внутреннего давления в области живота и очень слабого давления на губы»¹.

Таким образом, остановившись на нескольких ярких, значительных произведениях западноевропейских композиторов, можно констатировать значительную эволюцию выразительных и технических возможностей тубы благодаря использованию новых музыкальных техник?

За недолгую историю существования тубы многое произошло и были достигнуты основные вехи. От принятия тубы в качестве постоянного члена оркестра только через пару лет после того, как он был запатентован и был впервые изобретён, к первой сольной пьесе, написанной для тубы около 40 лет спустя, туба проделала большой путь в эволюции.

Золотой век тубы начался в 1950-х годах, с введением нового медного квартета. Туба и его возможности впервые были представлены новой аудитории, что стало также импульсом и для композиторов, которые стали лучше узнавать о возможностях инструмента.

Публикация двух наиболее важных произведений в литературе для тубы, концерт Ральфа Вогана Уильямса для тубы и Соната для Туба и фортепиано Пола Хиндемита в 1954 году, соответственно, проложили дорогу репертуару тубы и с этого момента все больше и больше произведений стало создаваться для тубы.

Авангард оказал огромное влияние на репертуар тубы, начиная с 1960-х годов, серия работ для тубы, включающая в себя различные наборы новых музыкальных техник, никогда ранее не использовавшихся, стала важным этапом в развитии репертуара для тубы и послужила определенным толчком для всплеска интереса как исполнителей, композиторов, так и слушателей. Репертуар тубы современности быстро расширяется и требует знания большинства новых музыкальных техник, поэтому перед современным тубистом, как универсальным музыкантом, стоят интересные творческие задачи, отличающиеся индивидуальным подходом и поиском интересных исполнительских решений.

¹ Øystein, Baadsvik, e-mail message to author, October 20, 2014.

Список литературы (References)

1. **Philip Catelinet**, The truth about the Vaughan Williams tuba concerto, ITEA Journal, Volume 14 #2, 11/1986.
2. **Hindemith, Fondation**. "The Sonatas." Paul Hindemith. Accessed August 12, 2014. <http://www.hindemith.info/en/life-work/biography/1933-1939/werk/the-sonatas/>.
3. "**Multiphonics** – definition and meaning." [digital source] URL : <https://www.wordnik.com/words/multiphonics>, accessed on 16/8/2014
4. Kraft, William. Encounters II for tuba solo [digital source] URL : <http://www.editions-bim.com/william-kraft-encounters-ii-for-tuba-solo.html>, Дата обращения – 15.09.2018.
5. **Øyestein Baadsvik**, <http://www.lowbrassmusic.com/fnugg-5846> accessed on 19/8/2014.
6. **Libby Larsen**, Personal web-site. [digital source] <http://libbylarsen.com/index.php?contentID=242&profileID=1617&startRange=>, Accessed on 19/8/2014.
7. Baadsvik, Øyestein Fnugg Score. - Ovation AS, 2004.

Сведения об авторе:

Мутан Абай – магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралымәлімет:

Мутан Абай – Курмангазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты.

Information about the author:

Mutan Abai – masters student of Kurmangazy Kazakh national conservatoire.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Кунанбаева А. <i>Кунанбаева А.</i> <i>Кунанбаева А.</i>	The psychology of perception of Kazakh musical epic Қазақ музыкалық эпикасын қабылдау психологиясы Психология восприятия казахской музыкальной эпики	5
Мусаходжаева С. <i>Мусаходжаева С.</i> <i>Musakhodjaeva S.</i>	Курмангазы в зеркале искусства Казахстана Құрманғазы Қазақстанның өнер айнасында Kurmangazy in the mirror of art of Kazakhstan	11
Сарымсақова А., Ілес М. <i>Сарымсақова А., Ілес М.</i> <i>Sarymsakova A., Iles M.</i>	Новаторские методики обучения навыкам творческой деятельности дирижёра хора Хорды дирижерлау қызметінің дағдыларына оқытудың жаңашыл әдістемесі Innovative techniques of teaching the skills of creative activity of the conductor of the choir	26
Салжан Л. <i>Салжан Л.</i> <i>Salzhan L.</i>	Қытайда музыкалық білім беру жүйесінің тарихи даму сипаты, қалыптасу кезеңдері Система китайского музыкального образования: история становления и этапы развития System of chinese music education: history of formation and stages of development	35
Ваймакхамбетова Г., Жанибекова Г. <i>Баймахамбетова Г., Жанибекова Г.</i> <i>Баймахамбетова Г., Жанибекова Г.</i>	Commercialization of research projects in the sphere of culture Коммерциализация научных проектов в сфере культуры Мәдениет саласындағы ғылыми жобаларды коммерцияландыру	41
Мустафаева А. <i>Мустафаева А.</i> <i>Mustafaeva A.</i>	Музыкальная культура и модернизация общественного сознания «Рухани жаңғыру» Музыка мәдениеті және «Рухани жаңғыру» қоғамдық сананы жаңғырту Music culture and “Rukhani zhagyru” modernization of public consciousness	46
Мурат А. <i>Мурат А.</i> <i>Murat A.</i>	Карл Нильсеннің флейта мен оркестрге арналған Концерті: қиялдан шығармашылыққа Концерт Карла Нильсена для флейты и оркестра: от замысла к воплощению Carl Nilsen's Concerto for flute and orchestra: from design to embodiment	55
Мүтан А. <i>Мүтан А.</i> <i>Mutan A.</i>	Новые исполнительские техники и приёмы в произведениях для тубы (на примере произведений западноевропейских композиторов XX века) Тубаға арналған шығармалардағы жаңа орындаушылық техника мен тәсілдер (XX ғасырдың батыс еуропалық композиторларының шығармалары мысалында) New performance techniques in works for tuba (on the example of works of west European composers of the 20 th century)	61

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

1 (22) 2019

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

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

1 (22) 2019

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

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

1 (22) 2019

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

Page design:

V. Nedlina

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Abla 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, Я. С. Кременцова*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 18.03.2019

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
