

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

**SARYN**

**Art and Science Journal**

2017 жылға дейін –

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

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

2

---

АЛМАТЫ

АЛМАТЫ

ALMATY

2022

МАУСЫМ

ИЮНЬ

JUNE

## Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

### Редакция алқасы:

**Жүдебаев Арман Әділханұлы**

бас редактор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Халықаралық және Республикалық байқаулардың лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

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

## Saryn art and science journal

2 (35) 2022

**Шығарылуы:**  
**жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редактор:  
В. Е. Недлина  
А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:  
Л.М. Балмагамбетова

Беттеген:  
А.А.Сомов

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:**

**Жудебаев Арман Адильханович** – главный редактор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Лауреат Международных и Республиканских конкурсов, ректор КНК им. Курмангазы

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

**Saryn art and science journal**

**2 (35) 2022**

**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  
А.А. Сомов

Редактор казахского языка:  
Л.М. Балмагамбетова

Вёрстка:  
А.А. Сомов

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 Conservatoire

### Editorial board:

**Arman Zhudebayev**– Chief Editor, Honored worker of the Republic of Kazakhstan, the Laureate of International and Republic competitions, Rector of Kurmangazy KNC

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

### Saryn art and science journal

2 (35) 2022

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  
A. Somov

Kazakh editor:  
L. Balmagambetova

Page Makeup:  
V. Nedlina

Cover design:  
A. Somov

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

**ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ**

**КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ**

**KAZAKHSTANI MUSICOLOGY**

МРНТИ 18.41.51

**Жанель Бекмагамбетова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская Национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова  
Алматы, Казахстан

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

### *Аннотация*

В данной статье, по мнению автора, парадигма в музыкальном пространстве выступает как сложившаяся система научных взглядов, принципов и методов ее исследования. За прошедший период музыкальное исполнительское творчество Казахстана преобразовалось в современное направление, и стало одним из ведущих явлений страны. Культурное наследие является объектом особой гордости и бережного отношения.

На наш взгляд, в репертуаре представителей Казахской исполнительской школы, многие произведения обрели яркое концертное воплощение, а некоторые из них стали своеобразной визитной карточкой страны за рубежом. Обращаясь к истории современного музыкального искусства, в данной статье следует осветить крупный пласт философии зарождения казахского сознания. Музыкальная, поэтическая импровизация, а также большой интерес и потенциал к музицированию говорит об исторически сложившемся стремлении народа к творчеству, как вокальному, так и инструментальному.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, современный Казахстан, инструментальное исполнительство.

**Жанель Бекмагамбетова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық атындағы өнер академиясы Т.Қ. Жүргенов

## ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ЭСТЕТИКАЛЫҚ ПАРАДИГМАСЫ

### *Аннотация*

Бұл мақалада, автордың пікірінше, музыкалық кеңістіктегі парадигма ғылыми көзқарастардың, оны зерттеудің принциптері мен әдістерінің қалыптасқан жүйесі ретінде әрекет етеді. Өткен кезеңде Қазақстанның музыкалық өнері заманауи бағытқа айналып, еліміздегі жетекші құбылыстардың біріне айналды. Мәдени мұра ерекше мақтанш пен құрметке ие нысан.

Біздің ойымызша, қазақстандық орындаушылық мектеп өкілдерінің репертуарында көптеген шығармалар жарқын концерттік өрнек тапты, ал кейбіреулері еліміздің шет елдердегі өзіндік визит карточкасына айналды. Қазіргі музыка өнерінің тарихына тоқталатын болсақ, бұл мақалада қазақ санасының шығу тегі философиясының үлкен бір қабатын ашып көрсету керек. Музыкалық, поэтикалық импровизация, сондай-ақ музыкалық өнерге деген үлкен қызығушылық пен әлеует халықтың тарихи қалыптасқан вокалдық және аспаптық шығармашылыққа деген ұмтылысын көрсетеді.

**Түйінді сөздер:** музыкалық өнер, қазіргі Қазақстан, аспаптық орындау.

**Zhanel Bekmagambetova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>The Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov

## THE AESTHETIC PARADIGM OF MODERN KAZAKH MUSICAL ART

### *Abstract*

In this article, according to the author, the paradigm in the musical space acts as an established system of scientific views, principles and methods of its study. Over the past period, musical performance in

Kazakhstan has transformed into a modern direction, becoming one of the country's leading phenomena. Cultural heritage is an object of special pride and respect.

In our opinion, in the repertoire of representatives of the Kazakhstan performing school, many works have found a bright concert embodiment, and some of them have become a kind of visiting card of the country abroad. Turned to the history of modern musical art, this article should highlight a significant layer of the philosophy of the origin of the Kazakh consciousness. Musical, poetic improvisation, as well as great interest and potential for music-making, speaks of the people's historically established desire for vocal and instrumental creativity.

**Keywords:** musical art, modern Kazakhstan, instrumental performance.

Независимый Казахстан вот уже на протяжении 30 лет уверенно идет по пути модернизации в целях стратегического развития страны. Государство в течении всего периода Независимости отводит особое место образованию и развитию культуры. И уже сегодня, для современного Казахстана особо важной является реализация государственной программы «Культурное наследие», которая имеет огромное значение не только в процессе повышения интереса казахстанцев к своей истории, а также в продвижении и развитии концепции культуры страны. Автор в данном исследовании применяет несколько методов: историко-хронологический, позволивший рассмотреть предпосылки возникновения и развития современного исполнительского искусства в Казахстане; интервьюирования, позволивший подкрепить утверждения автора статьи обоснованным мнением на исследуемую проблематику.

Древняя Китайская литература, датируемая III в. до н.э. отмечает исполнителей на музыкальных инструментах рода «Қанлы» и «Уйсун», что говорит о культурных связях древнейших казахских племен с великим Китаем. Опираясь на известные работы Аязбековой С. [1, 98] следует отметить, что великие мыслители, ученые и просветители, такие как Абу Наср аль-Фараби, Фарх ад-Дин ар-Разий, Абдурахман Джами, Авиценна в своих трудах подчеркивали величие, философскую значимость музыки казахского народного художественного творчества. Так, основатель отечественной письменной культуры, великий поэт Абай Кунанбаев писал в своих стихах «...при рождении двери мира открывает песня, с песней в лоно земли войдет твое тело». «Трактаты о музыке» также нашли отражение в работах известных философов, в которых освещена эстетическая оценка важности музыкального воспитания и обучения с раннего детства. Данная идея не раз была подкреплена в работах философов и ученых, проживавших не только на территории современного Казахстана, но и в работах Восточных и Арабских коллег. Современная система образования, ссылаясь на ранние труды ученых, создала новый важный этап освоения и внедрения народного материала в музыкальную учебную программу. При этом, согласно учению Абу Наср аль-Фараби о музыке, важным звеном принято считать комплексный подход: изучение произведения в условиях временного отрезка, сравнение с литературными источниками и полное осмысление материала.

В сравнении с крупными развитыми цивилизациями, такими как Италия, Китай, Англия, Египет которые издревле имели условия городской жизни для развития монументальной архитектуры, театрального искусства, портретной живописи и прочих объектов культуры, в отличии от казахской народности, на территории степных просторов образовалось искусство кочевников, сосредоточившееся в песнях, сказаниях, наскальной живописи, орнаментах. Это определяет особенности кочевой культуры и условия той эпохи.

От истоков до современности, казахская традиция представляет собой широкий репертуар инструментальных и вокальных песен, разнообразие музыкальных инструментов на сегодняшний день насчитывается около 40 единиц. Древнейшие экземпляры бережно хранятся много веков и проходят процесс модернизации, изучения, и обучения игры на них. Музыкальная культура как не что другое может правдиво рассказать о философии этноса, его этических и эстетических нормах восприятия бытия, а также самосознании целой нации

в устном творчестве: как инструментальном, так и вокальном. В этой связи актуальной является гипотеза Аязбековой С. о культуре музыки казахов: «...космос для казахов является универсальным совершенством, а Музыка, задавая этому Космосу гармонию, выступает в культуре казахов как феномен совершенного в своем роде, выражающий полноту бытия универсума. Поэтому Музыка, с одной стороны, отражает объективное совершенство Космоса, а с другой – сама является устойчивой гармонической системой, адекватной Космосу и Человеку. При этом, схватывая «состояние мира», порождает такой образ мира, который адекватен связям и отношениям Космоса, Социума и Личности» [2, 65].

Нельзя не упомянуть о масштабной жанровой классификации традиционных казахских песен, которые подразумевают обрядовые, календарные и многие другие инструментальные и вокальные разновидности песен. Вопросы становления казахской музыкальной культуры, тонкости метроритма, ладогармонических особенностей, а также классификации по жанрам подробно изучены в фундаментальных трудах Кузембаевой С. [3, 36], Кетегеновой Н. и Джумаковой У [4, 59]. Опираясь на труды вышеуказанных корифеев отечественного музыкознания, следует отметить, что большая часть событий, от личных до массовых, сопровождалась музыкальным оформлением. К примеру: свадебные обряды включают в себя песни прощания с невестой, проводы, встречу молодых – «Жар-жар», «Сынсу», воинские набеги и походы сопровождалась ударными инструментами «Даулпаза». Зачастую казахские песни несут философский посыл, содержат в себе слова назидания старшего поколения подрастающему.

Можно сказать, что казахские песни – это кладезь мудрости, средоточие душевных переживаний, неисчерпаемая любовь к Родине и нередко, людские слабости и пороки. Исполнение «Күй-тартыс», «Ән шашу» несло массовый развлекательный характер, исполнялось на музыкальных соревнованиях «Айтыс». Весьма известной древней легендой принято считать историю о древнем акыне, покровителе всех тюркских музыкантов «Қорқыт-Ата», создателе казахских инструментов «Қыл қобыз» и «қобыз». Оккультная тематика, вера в шаманизм, глубокая философия жизни и смерти, вопросы сущности бытия в результате становления оформились в неотъемлемый атрибут художественного этноса казахского народа.

Середина XIX начало XX в. стало историческим для профессионального музыкального направления в Казахстане. Отечественная композиторская школа освоила крупные европейские концертные жанры, такие как опера, балет, симфония, оратория, инструментальные концертные произведения. Сюжетная арка произведений стала разнообразна и насыщена плотной гармонией, сложным ритмом, плотным оркестровым наполнением, что в последующем определило индивидуальный музыкальный стиль каждого композитора. По сей день исполнение на древних струнно-смычковых, щипковых, духовых и ударных инструментах сопровождает сказания о героических подвигах, повествованиях об истории любви таких как «Ер-Тарғын», «Қыз Жыбек», «Еңлік Кебек», «Біржан мен Сара», «Абай» и многие другие шедевры казахской классической музыки. В устной фольклорной форме, традиция и этнос преобразовались в музыкальный народный материал. Народный тематизм в Казахстане укрепляется и пропагандируется посредством симбиоза композиторов и исполнителей инструментального и вокального жанра.

Наряду с зарубежной музыкальной культурой в казахской музыке сформировалась целая система исполнительских жанров и направлений таких как: академическое, религиозное, импровизационное, этно-фольклорное, а также эстрадное – джаз, рок, поп и т.д. На современном этапе музыкальное исполнительское искусство, а именно эстрадное, становится объектом все большей заинтересованности и обсуждений в Казахстане. Выступления на мировых сценах, во дворцах культуры, стадионах и аренах обосновывают быстрый рост ценителей и слушателей музыки данного направления, тем самым укрепляясь и развиваясь в общественном сознании нации. Этнокультурный аспект современной эстрадной музыки является одним из основополагающих, в виду масштабного содержания в себе традиционных особенностей и смысла. Помимо этнокультурных, также стоит упомянуть этнофилологические и мировоззренческие компоненты, которые напрямую



вливают на высокую оценку и успех при создании музыкального материала в эстрадном жанре. Так как Республика Казахстан – страна, где объединены представители 130 этносов и 17 конфессий. Современная отечественная музыка на рубеже XX-XXI веков является средоточием различных национальных традиций и жанров, исполняемых талантливыми творческими коллективами. Эстрадное направление по праву считается мировым, в виду его синтеза культур и жанров, тем самым отмечая стремительный рост во всех странах, в том числе в Казахстане.

Современное эстрадное инструментальное исполнительство парадигмально изменчиво, оно развивается и преобразовывается, так как процесс является общественным в социокультурном пространстве страны. Видные исследователи в своих научных работах все чаще проявляют интерес к данной области, что говорит о большом влиянии системы образования на стабильный культурный рост страны. Основные положения музыкального образовательного процесса подробно изучены в работе Слуцкой Л. [5, 108].

Диссертационная работа Недлиной В. «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий» [6, 94], где объектом исследования является музыкальная культура Казахстана 1980-2015 г., к проблеме обновления процессов в традиционной музыке представителей казахстанской композиторской школы, послужила комплексным трудом в изучении научной картины новейшей истории казахстанской музыки. В данном исследовании подробно освещены важные аспекты современной музыкальной культуры, такие как:

1. периодизация истории музыки Казахстана с 1980-2015 г.;
2. спектр изменений в указанный период разных жанров музыки;
3. специфика национального стиля и жанровой системы казахстанской музыки данных лет;
4. динамика развития зарубежных музыкальных связей Казахстана в сфере культуры;

Инструментальное исполнительское искусство эстрады сформировалось посредством введения новых гармоний, ритмов, ладотональных решений, введения новых инструментов и музыкальных приемов. Заимствование новых исполнительских решений у американских и европейских коллег позволило расширить стилистический диапазон музыкальной культуры страны. Следовательно, в силу своей уникальности отечественная эстрадная музыка является конкурентоспособной на мировом рынке, в виду своей новизны. Композиторы, работающие в данном музыкальном направлении, зачастую синхронизируют яркий национальный колорит, проявляющийся в аккордовой кварто-квинтовой гармонии с ритмическими особенностями, присуще зарубежной эстрадно-джазовой музыке. Создание метроритмической основы является фундаментальным в вопросе организации стиля, исторически сложилось, что мировая эстрадная музыка обладает широким диапазоном темпов, пульсов и смещением сложных ритмов. Профессиональные технические способности исполнителей дают возможность композиторам воплощать сложные музыкальные идеи.

#### **Список литературы**

1. **Аязбекова С.Ш.** Картина мира этноса: Коркут Ата и философия мира казахов. // Монография. – Изд. 2-ое. ТОО «Баспа - АС» – Астана, 2011. – 284 с.
2. **Аязбекова С.Ш.** Культурологический анализ музыки в картине мира казахов. Доктор. дисс.: 09.00.13 : Философская антропология, философия культуры: защищена 29.12.1999 г. / Аязбекова Сабина Шариповна. – Алматы, 1999. – 198 с.
3. **Кузембаева С.А.** Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. Институт литературы и искусства им.М.О. Ауэзова // ISBN9965975183 – Алматы, 2006. – 379 с.
4. **Джумакова У.Р., Кетегенова Н.С.** Камерная инструментальная музыка // Казахская музыкальная литература 1920-1980. – Алматы 1995: изд. «Ғылым» –255 с.
5. **Слуцкая Л.Е.** Становление и трансформация педагогических и художественно-эстетических парадигм в системе современного музыкального образования. // доктор.дисс.: 13.00.02 / Слуцкая

Лариса Евдокимовна: Московский государственный открытый педагогический университет. – Москва, 2013.- 465 с.: ил. РГБ ОД, 71 14-13/51 Москва, 2013.- 465 с.

6. **Недлина В.Е.** Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. // 17.00.02 / Недлина Валерия Ефимовна : ФГБОУ ВО Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2017.- 344 с.

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

1. **Aiazbekova S.Ş.** Kartina mira etnosa: Korkut Ata i filosofija mira kazahov. // Monografija. – Izd. 2-oe. TOO «Basma - AS» – Astana, 2011. – 284 p.
2. **Aiazbekova S.Ş.** Kültürofilosofskij analiz muzyki v kartine mira kazahov. Doktor. diss.: 09.00.13 : Filosofskaja antropologija, filosofija kültury: zaşışena 29.12.1999 g. / Aiazbekova Sabina Şaripovna. – Almaty, 1999. – 198 p.
3. **Kuzembaeva S.A.** Nasionälnye hudojestvennye tradisii i ih konvergentnost v janre kazahskoi opery. Institut literatury i iskusstva im.M.O. Auezova // ISBN9965975183 – Almaty, 2006. – 379 p.
4. **Jumakova U.R., Ketegenova N.C.** Kamernaia instrumentälnaia muzyka // Kazahskaia muzykälnaia literatura 1920-1980. – Almaty 1995: izd. «Gylym» – 255 p.
5. **Sluskaia L.E.** Stanovlenie i transformasia pedagogicheskikh i hudojestvenno-esteticheskikh paradigm v sisteme sovremennogo muzykäl'nogo obrazovania. // doktor.diss.: 13.00.02 / Sluskaia Larisa Evdokimovna: Moskovski gosudarstvennyi otkryti pedagogicheski universitet. – Moskva, 2013.- 465 s.: il. RGB OD, 71 14-13/51 Moskva, 2013.- 465 p.
6. **Nedlina V.E.** Puti razvitia muzykäl'noi kültury Kazahstana na rubeje XX-XXI stoleti. // 17.00.02 / Nedlina Valeria Efimovna : FGBOU VO Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoria imeni P.İ. Chaikovskogo, 2017.- 344 p.

#### **Сведения об авторе:**

**Бекмагамбетова Жанель Аслановна** – Докторант 1-го курса кафедры эстрадного искусства Казахской Национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова, научный руководитель: Бегалинова Г.А., кандидат искусствоведения, профессор Казахской Национальной академии имени Т.К. Жургенова.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Бекмагамбетова Жанель Аслановна** – Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Эстрада оркестрінің аспаптары» кафедрасының 1-ші оқу жылының PhD докторанты, ғылыми жетекші – Бегалинова Г.А. Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану кандидаты

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

**Bekmagambetova Zhanel** – 1st year PhD student, Kazakh National Academy of Arts named of T.K. Zhurgenov, scientific adviser: Begalinova G.A. – PhD professor, Kazakh National Academy of Arts named of T.K. Zhurgenov.

MPHTI 18.41.01

**Aklima Omarova<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*<sup>2</sup>*Institute of Literature and Art named for M. Auezov  
Almaty, Kazakhstan***“THE CONSONANCE OF THE NOBLE LINES OF BEHAVIOR” ...<sup>1</sup>****Abstract**

The article discusses the creative activity of the People's Artist of the USSR, composer G.A. Zhubanova (1927-1993) and Honored Worker of the RK, Honored Teacher of the RK, holder of the Orders of the Labor Red Banner, “Dostyk”, “Kurmet”, Professor N.M. Patrusheva (1927-2017).

Based on the textual materials of the book “My World is Music” by G.A. Zhubanova, her early articles in periodicals, including those dedicated to the students of N.M. Patrusheva, the commonality of professional and personal principles of the life of musical and pedagogical activities of peers and colleagues. Through quotes-epigraphs and factual data, those “intersection points” have been revealed that were predetermined by the special – edifying – nature of their mentoring, the level of dedication and inner conviction, without which the achievement of truly creative results was hardly possible. A fragment from the article “Heirs of Kulyash”, which was published more than a half-century ago, characterizing the accuracy and insight of the value judgments, made it possible not only to show the process of learning of the gifted children in a specialized school and the beginning of concert practice in the future of the star performers but also to update the names that are important for the Kazakh culture today as well. The obvious connection and continuity are presented mainly as facets necessary for establishing the “unshakable human values”.

**Keywords:** Teacher-master (mentor), violin school of Kazakhstan, composer's word, personal contribution, modern culture.

**Аклима Омарова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*<sup>2</sup>*Институт литературы и искусства им. М.Ауэзова  
Алматы, Казахстан***«СОЗВУЧИЕ БЛАГОРОДНЫХ ЛИНИЙ ПОВЕДЕНИЯ»...****Аннотация**

Статья посвящена творческой деятельности Народной артистки СССР, композитора Г.А. Жубановой (1927-1993) и Заслуженного деятеля РК, Заслуженного учителя РК, кавалера орденов Трудового Красного Знамени, “Достык”, “Курмет”, профессора Н.М. Патрушевой (1927-2017).

В опоре на текстовые материалы книги «Мир мой – Музыка» Г.А. Жубановой, ее ранние статьи в периодической печати, в том числе посвященные ученикам Н.М. Патрушевой, показана общность профессиональных и личных принципов жизни и музыкально-педагогической деятельности ровесниц и коллег. Через цитаты-эпиграфы и фактологические данные раскрыты те «точки пересечения», что оказались предопределены особым – подвижническим – характером их наставничества, уровнем самоотдачи и внутренней убежденности, без которых достижение настоящего творческих результатов вряд ли было возможно. Фрагмент из статьи «Наследники Куляш», опубликованной более, чем полвека назад, характеризующая точность и пронизательность оценочных суждений, позволил не только показать процесс обучения одаренных детей в специализированной школе и начало концертной практики в будущем звездных исполнителей, но и актуализировать имена, важные для казахской культуры и сегодня. Очевидная связь,

<sup>1</sup> The title of the article uses the words from G. Musrepov's statement.

Presented in the frame of the implementation of the project “Formation of new humanitarian knowledge and innovative research in the context of modernization of public consciousness in the field of literary criticism and art history: world experience and domestic practice” (IRN: OR 11465467).

преемственность в главном представлены как грани, необходимые для утверждения «незыблемых человеческих ценностей».

**Ключевые слова:** педагог-мастер (наставник), скрипичная школа Казахстана, слово композитора, персональный вклад, современная культура.

**Ақлима Омарова<sup>1</sup>**

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

<sup>2</sup>М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

Алматы, Қазақстан

### «БЕКЗАТ МІНЕЗ ҚЫРЫНЫҢ ҮНДЕСТІГІ»...

#### Аннотация

Мақала КСРО Халық әртісі, композитор Ғ.А.Жұбанованың (1927-1993) және ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, Еңбек сіңірген ұстазы, Еңбек Қызыл Ту, «Достық», «Құрмет» ордендерінің иегері, профессор Н.М.Патрушеваның (1927-2017) шығармашылық қызметіне арналған.

Ғ.А.Жұбанованың «Менің әлемім – Музыка» кітабының мәтіндік материалдарына, оның мерзімдік басылымдардағы алғашқы мақалаларына, соның ішінде Н.М.Патрушеваның шәкірттеріне арналған мақалаларына сүйене отырып, замандастар мен әріптестердің өмірі мен музыкалық-педагогикалық қызметінің кәсіби және жеке ұстанымдарының ортақтығы көрсетіледі. Олардың алдын ала анықталған тәлімгерлігінің ерекше – жанкештілік – сипаты, өз ісіне риясыз берілгендік деңгейі және ішкі сенімділігі, оларсыз шынайы шығармашылық нәтижелерге қол жеткізу ектіталай екендігін ескере, дәйексөз-эпиграфтар мен нақты деректер арқылы «қиылысу нүктелері» ашылады. Жарты ғасырдан астам уақыт бұрын жарияланған «Күләш мұрагерлері» мақаласындағы үзіндіде сипатталған бағалау пікірлерінің дәлдігі мен көрегендігі дарынды балаларды мамандандырылған мектепте оқыту процесі және болашақта жұлдызды орындаушылардың концерттік практикасын бастау жолымен қатар қазақ мәдениеті үшін бүгінгі күні де маңызды есімдердің өзектілігін арттыруға мүмкіндік берді. «Мызғымас адами құндылықтарды» бекітуге қажетті қырлар ретінде – айқын байланыс, басты сабақтастық ұсынылған.

**Түйінді сөздер:** педагог-шебер (тәлімгер), Қазақстанның скрипка мектебі, композитор сөзі, жеке үлесі, заманауи мәдениет.

*To the 95th anniversary of G.A. Zhubanova and N.M. Patrusheva*

*To the 60th anniversary of M.S. Bisengaliyev*

*(“brilliant violin soloist” – “The Times”)*

*To the 25th anniversary of the creation of*

*“Camerata of Kazakhstan” by G.K. Murzabekova*

The works of G.A. Zhubanova, a publicist and musical critic are well known among professional musicians. The renewed attention to this area of creativity is due to the publication of a two-volume edition of her articles, essays, and memoirs in 1997 [1]. However, I think that the true scale of publicist and musical-critical activities of G.A. Zhubanova – People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize of the Republic of Kazakhstan, and professor – is still not fully perceived and evaluated.<sup>2</sup>

Two articles of the composer, which are “resonating” with each other are noteworthy.<sup>3</sup> They were written in different decades [2], but in both cases, these were the years, preceding the rapid development of her musical, public and organizational activity: in the 60s – as the Chairman of the

<sup>2</sup> A significant part of the materials published in the republican periodical press (sometimes in parallel in two languages – Kazakh and Russian), remains practically unknown and therefore unused. The other part is contained in specific collections, different in profile and subject matter.

<sup>3</sup> Bibliographic references to the first article can be found in reference publications, the second one was introduced into scientific use for the first time in 2007.

Board of the Union of Composers of Kazakhstan, and in the 70-80s – as the Rector of the Conservatory, when indeed “a huge number of articles, reports, speeches” have been published [1] (particularly, their material, as a rule, is cited when analyzing certain issues of musical creativity, performance and education).

Both publications – 1961 and 1971, respectively – in our opinion, are typical distinctive both in terms of the choice of “main characters” and in terms of the intonation chosen by the author.

\* \* \*

... The radiance of their names,  
like stars in the sky,  
is eternal, and timeless... [1]

History and modernity, spiritual heritage and the process of cultural development of Kazakhstan, national traditions, the practice of fellow composers, performing arts in reality and perspective, musical education and upbringing in the profession and society ... In the development of data and many other issues, G.A. Zhubanova refers to creative and really “star” figures. In a peculiar gallery, following the classics (M.I. Glinka and Kurmangazy), not only the legendary older generation will be presented, but also a galaxy of peers-associates, whose excellence will raise them to this rank over the years – E.B.Serkebayev, R.U.Dzhamanova, B.A.Tulegenova, A.V. Molodov ... In the constellation of performers, of course, there is the first People's Artist of the USSR K.Zh. Baiseitova – “Kazakh Nightingale”, and future People's Artists, whom G.A.Zhubanova will call “Successors of Kulyash”.<sup>4</sup>

... Revealing and educating talents- is a matter  
of national importance, a guarantee of the future rise  
of musical culture of the republic [1].

Achieving progress in historical and cultural development, ensuring full-fledged mutual influence, nurturing artistic individuality preserved their priority meaning, regardless of the profile of the composer's creative activity. And a possible solution to these problems is seen only in terms of a systematic approach and their holistic perception. G.A. Zhubanova convinces “In order to identify gifted youth, a lot of work is required from all parts of musical education: seven-year schools, special eleven-year schools, music schools and conservatory. Without complete coordination in the work, without continuity of traditions, without painstaking and purposeful work, it will be difficult for us to achieve great success and provide the republic with highly qualified specialists” [1].



*Gaukhar Murzabekova*



*Yerzhan Kulibaev*



*Marat Bisengaliyev*

Selecting and accepting talented young people  
into schools and colleges is only half the battle.

To train, fully reveal the abilities of everyone,  
to educate not only a musician but also a personality  
– this is the main issue [1].

<sup>4</sup> “Successors of Kulyash” – graduates of the school named after K.Baiseitova, students of N.M.Patrusheva, namely – G.Murzabekova, A.Musakhadzhaeva, T.Kendirbaeva, A.Abatova and others.

G.A. Zhubanova characterizes the activities of Nina Mikhailovna Patrusheva as an exceptional example in the musical and pedagogical practice of the republic: the uniqueness lies in the formation of the specialist – violinist over a long period, in fact – 16 years.

Professional experience, awareness of methodological aspects of teaching, and knowledge of the nuances of working with students of various age groups (from elementary grades of children's music school to graduates of the conservatory) allowed N.M. Patrusheva created a well-designed and effective system of education; confident mastery of the instrument, technical freedom, and artistry – this is what distinguishes the playing of her students.

According to Marat Bisengaliyev, who is currently Honored Art Worker of the Republic, laureate of international competitions, and winner of the Tarlan award, he changed several teachers until the eighth grade, “and only when he got into the class of Nina Mikhailovna Patrusheva, he really began “to play””. He says that Nina Mikhailovna “was able to pick up a certain “key” to reveal ... musical talent. ... she has the gift to create an atmosphere for creative communication ... she is sensitive to the personality of the student, correctly identifying the performance specifics and character of the student. Taking these factors into account, ... finds an individual development path for each violinist in the class” [3]. This, in his opinion, is the key to her amazing pedagogical success.

For more than forty years of work at the university, more than 50 people have completed training in the class of Nina Mikhailovna, confirming the conviction of G.A. Zhubanova that “without spirituality, without intelligence, there can be no real musician”.

The life of the conservatory is intense.  
The energy of youth and aspiration to the future rages inside it.  
And everyone puts his brick in building the future.  
And everyone leaves a trace of one's soul in the hearts of generations [1]

“Now there are high-class performers in the republic” – confirming this thesis, G.A. Zhubanova names Alibek Dnishev, Gafiz Yessimov, Zhania Aubakirova, Gulzhamilya Kydyrbekova. In addition, Gaukhar Murzabekova and Aiman Musakhodzhaeva are now also People's Artists and are connected with Nina Mikhailovna “through life” – in particular, they, while being schoolgirls, attracted the attention of G.A. Zhubanova as the listener.

To evaluate the work of the teacher, his “great enthusiasm, faith, conviction, I would say obsession” [2], can only the one who has experienced it himself. It is indicative that in different years the composers, who showed themselves significantly later in the field of culture, completed the composition class of Professor G.A. Zhubanova. Among her graduates are Almas Serkebayev (1973), Beibit Daldenbayev (1979), Tulegen Mukhamedzhanov (1980), Kuat Shildebayev (1981), Adil Bestybayev (1982) and others. Their subsequent professional growth was logical; it could take place only in conditions of selfless mentorship. G.A. Zhubanova frankly admits: “When my students graduate from the conservatory, I always get worried. From now on, they independently go towards their destiny – creativity and life. How will it turn out?! After all, my soul is partially in them, like their dreams, fantasies, young energy in me...” [1].

... Time passes by ... New generations are growing up.  
Recently young – and today already venerable,  
gray-haired maestro ... And as the time passes,  
the greater is our appreciation, our gratitude ... [1]

According to G.A. Zhubanova, Professor N.M. Patrusheva is “a wonderful teacher and subtle musician”, later – Honored Worker of Education of the Republic of Kazakhstan (2002), Honored Worker of the Republic of Kazakhstan (2002), Honored Teacher of the Republic of Kazakhstan (1976), Cavalier of the Order of the Red Labor Banner (1986) and “Dostyk” (1996), winner of the Independent Prize “Tarlan” for her contribution to the art of Kazakhstan (2001)...

They are of the same age, and except for the year of birth, they are also characterized by other specific coincidences: both completed their studies at the university in 1954, both began teaching at the conservatory at the same time, and both were awarded the medal “For Valiant Labor”. But behind the external details, their “affinity” is clearly seen in the main thing –

- in the level of dedication that can lead to the necessary and truly high results (it is no coincidence that G.A.Zhubanova so often refers to the word “soul”<sup>5</sup>, and for N.M.Patrusheva’s interview, the title “Foreman at the construction of the *soul* building”) is chosen;

- in the fact that, being familiar with the singer-actress K.Zh. Baiseitova<sup>6</sup>, composer G.A.Zhubanova, “a teacher by vocation” N.M.Patrusheva corresponds to the specific commandment which is formulated by Gaziza Akhmetovna from the words of the famous Dina<sup>7</sup>: “If you have something to say to people if you know how to express it convincingly, if you are always striving forward so as not to repeat yourself if you have a rich *soul* – only then can you dare to be engaged in creativity” [1].

*Zhubanova G.*

### ***The successors of Kulyash***

*[...] A tradition has been established that if a young performer has achieved great results, then all his success in learning is attributed to the teacher of the university where he studied. Here I would like to break this tradition and talk about the work of music school teachers. Their work is painstaking, requiring great patience, work of the highest degree of responsibility – after all, it is necessary to reveal talent in a child, and this is not enough – it is necessary to reveal and develop it. In addition, it is necessary to deal with the issues of the formation of a person, since in music, as nowhere else, the harmonious development of the personality is especially important. Without spirituality, without intelligence, there can be no real musician.*

*All these tasks mainly fall on the teacher. One needs great enthusiasm, faith, conviction, I would say, obsession. In particular, the wonderful teacher and subtle musician Nina Mikhailovna Patrusheva possesses these qualities. Her former school students and graduates of the Kurmangazy Institute of Arts work in the symphony orchestras of the Philharmonic and the Opera House, chamber and variety orchestras, in the string quartet, work as teachers at the Institute of Arts, colleges and music schools.*

*A good shift is being prepared by Nina Mikhailovna! Recently there was a concert of young violinists – students of her class- dedicated to the XXIV Congress of the CPSU. The concert was a bright demonstration of the talents. When you listen to Tchaikovsky's “Meditation”, performed by Gaukhar Murzabekova, you forget that this is a student of the eighth grade. Gaukhar has a lot that is needed for a real violinist: a beautiful tone, the ability to listen to oneself, a sense of form, etc. However, the most valuable thing is own attitude to the music which is being performed, i.e. individuality, without which it is complicated in art. Indeed, in our time, one can't surprise anyone only by technique.*

*One can surprise people with a fresh reading of the work, in other words, with own musical and life outlook. Tchaikovsky's “Meditation” and Debussy's “Wonderful Evening” performed by G. Murzabekova are distinguished by original spirituality, subtle penetration into the music, lyricism and poetry. It should be noted that the last piece has great difficulties in terms of musical performance expressiveness. I would say that not every performer can perform it. G. Murzabekova, despite her youth, coped well with the difficult task.*

*Aiman Musakhodzhayeva (sixth grade) proved to be a gifted violinist. Wieniawski's Polonaise was performed by her easily and catchy. The extraordinary artistry of the violinist and her bright*

<sup>5</sup> Here and below it is underlined by me. – A.O.

<sup>6</sup> 2022 is marked by two dates associated with the name of Kulyash Baiseitova: this is the 110th anniversary of her birth and the 65th anniversary of her death.

<sup>7</sup> Dina Nurpeisova (1861-1955) – student of Kurmangazy, kuysshi-composer.

personality are especially striking. Of course, we can't say that everything was perfect. There were technical errors; the performing style sometimes looked too "for the public". [...].

The violinists' performance of Kreisler's Prelude and Allegro in unison was an excellent coda of the concert.

I would like to warmly congratulate the main "hero" of the concert's success - Nina Mikhailovna Patrusheva, who brought up good performers and wish her new achievements in a challenging but noble work. And at the same time to congratulate the entire teaching staff of the school, who are working carefully, patiently, with great enthusiasm in educating young musicians.<sup>5</sup>



### References

1. My world is Music. In 2 volumes. Articles, essays, memoirs. Comp. and ed. D. Mambetova. – Almaty: AKSIM, 1997. (See also 2008 and 2017 reissues).
2. *Zhubanova, G.* Kazakh nightingale // Our sisters. – Alma-Ata: Kaz. State Publishing House, 1961. – P.273-281; Zhubanova, G. The successors of Kulyash // Kazakhstanskaya Pravda. April 15, 1971.
3. *Musakhodzhaeva, S.* Musical excellence of Marat Bisengaliev // Thought. – 2007. – №7. – P.64.

### Information about the author:

**Omarova Aklima Kairdenovna** – Professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire, Leading researcher of the Institute of Literature and Art named for M. Auezov; candidate of art history (PhD), associate professor.

### Сведения об авторе:

**Омарова Аклима Каурденовна** – профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, ВНС Института литературы и искусства им.М.Ауэзова; кандидат искусствоведения (PhD), доцент.

### Автор туралы мәлімет:

**Омарова Ақлима Қайырденқызы** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының ЖҒҚ; өнертану кандидаты (PhD), доцент.



МРНТИ 18.01.41

**Гульмира Мусагулова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан**НАЦИОНАЛЬНЫЙ СИМВОЛ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА  
(К 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ИЗВЕСТНОЙ ПЕВИЦЫ РОЗЫ БАГЛАНОВОЙ)****Аннотация**

Статья посвящена жизни и творчеству известной казахской исполнительницы Р.Т. Баглановой. В ней освещаются различные этапы жизни Розы Тажибаевны: процесс становления, отличающийся бытовыми сложностями, военные годы, горести потерь и поражений, нелегкое время, связанное с физическими недомоганиями, важные этапы плодотворной деятельности оперной и эстрадной певицы, тесно соприкасающиеся с историей Казахстана. Описаны боевые достижения легендарной певицы военных лет, с опорой на достоверные свидетельства очевидцев и сослуживцев. Своим талантом и выдающимся исполнительским мастерством она заслужила особое уважение и любовь не только своего народа, но и всего мира. Она вдохновляла воинов на подвиги в годы Великой Отечественной войны и восхищала слушателей в послевоенный период. Те, кому посчастливилось беседовать с этой удивительной женщиной, говорят о ней, как об искусной рассказчице.

Освещены вопросы репертуара и особенности исполнительской манеры легендарной обладательницы сопрано. Каждая песня в ее интерпретации сопровождается исполнительским анализом и историей возникновения музыкального шедевра. Среди них – «Ах, Самара городок», «Я посеяла ленку», «Маленькая пряжа» и многие другие.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, эстрада, вокал, песня, сопрано, репертуар.

**Гүлмира Мұсағұлова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Қазақстан, Алматы**ҚАЗАҚСТАН МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІНІҢ ҰЛТТЫҚ СИМВОЛЫ  
(БЕЛГІЛІ ӘНШІ РОЗА БАҒЛАНОВАНЫҢ 100 ЖЫЛДЫҚ МЕРЕЙТОЙЫНА АРНАЛҒАН)****Аннотация**

Мақала белгілі қазақ орындаушысы Р.Т. Бағланованың өмірі мен шығармашылығына арналған. Роза Тәжібайқызы өмірінің түрлі кезеңдері сүреттелген: қалыптасу кезеңі, қиын соғыс жылдары, жарақаттануы жайлы деректер, жеке тұлғаның қайғылы сәттері көрсетілген. Қазақстан тарихына өте үлкен үлес қосқан опералық және эстрадалық әншіленің қомақты қызметінің маңызды кезеңдері кеңінен ашылған. Әңгіме соғыс жылдарындағы аңызға айналған ардагердің жетістіктері, сондай-ақ оның халық пен қоғаммен достық атмосферасы туралы баяндайды. Өзінің дарыны мен ерекше орындаушылық шеберлігінің арқасында ол өз халқының ғана емес, бүкіл әлемнің ерекше құрметі мен махаббатына бөленді. Ол Ұлы Отан соғысының әндерімен дем алып, соңғы кезеңде көптеген адамдарды таң қалдырды. Өнер сүйер қауымды осы таңғажайып әйел қатты қызықтырды, Олар Роза Тәжібайқызы туралы нәзік әңгімеші ретінде айтады.

Автор мақалада, әншінің репертуар сұрақтары мен аты аңызға айналған сопрано дауыспен орындаушының ерекшеліктері жайлы баяндады. Оның интерпретациясындағы әр ән орындалуы талдаумен және музыкалық шедеврдің тарихымен бірге жүреді. Олардың ішінде – «Ах, Самара қаласы», «Ленканы егітім», «Кішкентай пряжа» және басқалары.

**Түйінді сөздер:** музыкалық өнер, эстрада, вокал, ән, сопрано, репертуар.

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

**THE NATIONAL SYMBOL OF THE MUSICAL ART OF KAZAKHSTAN**  
 (FOR THE 100TH ANNIVERSARY OF THE FAMOUS SINGER ROSA BAGLANOVA)

**Abstract**

The article is dedicated to the life and work of famous Kazakh performer R. T. Baglanova. There are various stages of the life of Rosa Tazhibaeвна: the process of transformation, significant difficulties, military years, grief loss and loss, the time associated with physical disabilities, essential stages of the productive activity of opera and a variety of bells, which is very similar to the history of Kazakhstan. The story describes the achievements of the legendary leader of the war years, as well as the friendly atmosphere of the people and society. With his talent and outstanding performing skills, he gained particular respect and love not only for his people but for the whole world. She breathed in the words of the Great Patriotic War and admired the people in the last period. And I was interested in this remarkable woman, they say about her, as a subtle storyteller.

The issues of the repertoire and features of the performance of the legendary soprano producer were highlighted. Each song, in its interpretation, is accompanied by a performance analysis and history of the revival of a musical masterpiece. Among them – “Ah, Samara city”, “I went to Lenka”, “the Little Duck”, and many others.

**Keywords:** musical art, stage, vocal, song, soprano, repertoire.

*«Сцена для меня всегда была упоением.  
 Я выходила на сцену, словно обнимала и целовала  
 самого родного и близкого мне человека.  
 Я обязалась любить ее до последнего  
 дыхания и не искать ни славы,  
 ни карьеры, ни выгоды» – Роза Багланова [1, 38].*

Роза Тажибаевна Багланова родилась 1 января 1922 года в г. Казалы, Кызылординской области. В Казахстане нет ни одной семьи, где бы ни знали Розу Тажибаевну Багланову. Легенда казахской песни, олицетворение народа и страны прошла Великую Отечественную войну с первых и до последних ее дней, была на всех фронтах, пела под свист пуль в окопах, землянках, на передовой. Оперная и эстрадная певица, обладательница сопрано, Роза Багланова заслужила особое уважение и любовь народа благодаря безграничной преданности к своей Родине, выдающемуся таланту и прекрасному исполнительскому мастерству.

Еще в детстве артистичная Роза с удовольствием пела гостям, бывавшим в отчем доме. Сразу после окончания школы Роза Багланова поступила в педагогический институт в Кызылорде. После того, как ее брата Идриса призвали в армию, она осталась единственной кормилицей в семье. Ей пришлось бросить учебу на третьем курсе и отправиться с семьей в Ташкент, где она поступила на заочное отделение в Ташкентский текстильный институт. Там ее могли обеспечить жильем в общежитии и питанием. Смирившись с тяготами времени, будущая артистка подрабатывала в качестве ткачихи. Спустя годы, судьба подарила ей встречу с директором узбекской филармонии и солистом Ташкентского оперного театра Мухитдином Кари-Якубовым, воспитавшим не одно поколение народных артистов. Встреча и вправду была случайной. Кари-Якубов проходил мимо одного из частных домов и услышал, как поет девушка. Ему очень понравился голос, он остановился и стал слушать. Дослушав, он зашел в дом и поговорил с Розой, а потом с ее матерью.

Так, в 1941 году Роза Багланова стала артисткой Государственного женского ансамбля песни и пляски Узбекской ССР. «На ее дебютном концерте в Ташкентском оперном театре в зале, среди прочих, был первый секретарь местного ЦК КП Осман Юсупов. Он настолько

восхитился ее талантом, что, поблагодарив Кари-Якубова, пообещал ей посдействовать в получении направления на учебу в Москву. На следующем концерте, после выступления Баглановой, Юсупов вручил ей тысячу рублей и дал обещанное направление в Московскую консерваторию» [2, 21].

«Между тем, Роза Багланова не успела получить образование в Москве. Разразилась война, а сама певица в составе ансамбля отправилась на фронт, где выступала перед бойцами Красной армии прямо на передовой» [3, 52]. За четыре года ансамбль дал более тысячи концертов, выступая в пятистах метрах от линии фронта. Добираться до передовой приходилось пешком, преодолевая до пятнадцати километров в полном обмундировании, с оружием наперевес и концертными костюмами за спиной. Миниатюрной Розе с ее 33 размером ноги приходилось набивать сапоги самого маленького солдатского 39-го размера портянками и ветошью, а одежду ушивать вдвое. Сценой могли стать кузов грузовика, гусеницы танка или обычная повозка, но это не помешало фронтовым концертам ансамбля пользоваться огромным успехом.

В этот период она впервые услышала песню «Ах, Самара-городок» в исполнении Лидии Руслановой. Вскоре она стала сама исполнять ее. К слову, сама Лидия Русланова, признав ее исполнение лучшим, уступила Баглановой песню. Она и стала визитной карточкой Розы Тажибаевны и гвоздем программы на каждом ее концерте. На таких концертах Роза Багланова могла петь по 10-12 часов подряд, не обращая внимания ни на нагрузку, ни на разрывавшиеся вокруг снаряды. В один из таких дней она получила ранение, которое почти лишило ее зрения. Во время одного из выступлений начался артобстрел, а следом за ним – минометы: «Вдруг я почувствовала нестерпимую боль в глазах, словно они загорелись. А под левым глазом обнаружила что-то похожее на горячий острый кончик иголки. Это маленький осколок попал мне в роговицу левого глаза. Спустя четыре часа глаз почернел, словно обуглился. Меня повезли в ближайший госпиталь, дали лекарства, но оперировать не стали. Врачам было не до меня, и я это понимала: рядом на койках стонали солдаты без рук и без ног. Через некоторое время я ослепла на оба глаза» [4, 57].

За концертную деятельность в годы войны Багланова была отмечена множеством наград. В том числе и медалью «За боевые заслуги», полученную из рук маршала Рокоссовского. Тогда он сказал ей: «Это сейчас вы маленькая Розочка, но скоро будете гордостью советского искусства». Багланова – единственная певица, награжденная такой медалью дважды» [5]. Пение Баглановой вдохновляло советских солдат на подвиги. Об этом ей рассказал один танкист, для которого певица исполнила перед боем несколько песен из своего репертуара. Танкист совершил подвиг, вернулся живым с боя, получил звание Героя Советского Союза и прокатил Багланову на танке.

Своим талантом и выдающимся исполнительским мастерством она заслужила особое уважение и любовь не только своего народа, но и всего мира. Она вдохновляла воинов на подвиги в годы Великой Отечественной войны и восхищала слушателей в послевоенный период. Те, кому посчастливилось беседовать с этой удивительной женщиной, говорят о ней, как об искусной рассказчице. Так и представляешь себе эти живые, наполненные светом глаза, милую улыбку, восторг по любому поводу и неугасаемое жизнелюбие. Даже когда она вспоминает о войне.

Гастроли по всему Союзу, аншлаги не оставляли времени на семью. Всенародная любимица была дважды замужем, ей неоднократно предлагали руку и сердце именитые ученые, профессора, академики и министры, но Багланова не захотела оставлять сцену. Она была участницей концерта, посвященного Великой Победе в Берлине 9 мая 1945 года.

С 1949 года Роза Багланова была певицей Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая. В этом же году стала лауреатом II фестиваля Всемирной молодежи и студентов в Бухаресте. С 1949-1960 гг. она трудилась в республиканской филармонии им. Жамбыла. Хотелось добавить, что первые шаги в становлении Казахконцерта, переступивший свой 60-летний рубеж, связаны с творческой деятельностью Розы Баглановой, которая с 1960 года и до последних дней жизни

плодотворно трудилась в этом объединении. Роза Багланова внесла большой вклад в развитие музыкального искусства страны [6].

По выказыванию известного композитора и общественного деятеля Толегена Мухамеджанова: «Роза Багланова – национальный символ целой эпохи. Она внесла огромный вклад в развитие и популяризацию казахской народной музыки и творчества композиторов Казахстана. Она не просто популярная певица, а прекрасная часть нашей истории. Роза Тажибаевна была настоящей гордостью казахского народа. Удивительно, что даже в последние годы жизни она не переставала мечтать о том, что еще сможет спеть свою лебединую песню» [7].

После победы на втором Всемирном фестивале молодежи и студентов в городе Будапеште, началась ее гастрольная деятельность. Она объездила не только весь Советский Союз, но и многие зарубежные страны. С разнообразным и насыщенным репертуаром, Роза Багланова гастролитировала по миру. География ее гастрольной жизни охватывает такие страны как Польша, ГДР, Венгрия, Австрия, Чехословакия, Китай, Корея, Индия, Бирма, Канада, Швеция, Бельгия и другие. Певица исполняла песни народов мира, эстрадные, а также классические произведения и казахские народные песни. Роза Багланова получила всеююзную известность благодаря выступлениям на фронте во время Великой Отечественной Войны. Самой популярной песней в ее исполнении является русская народная песня «Ах, Самара-городок». Произведение представляет из себя скорее народные напевки. Автор их музыки неизвестен, слова тоже народные [8]. Но эти простые бесхитростные слова и милая русскому сердцу мелодия сделали «Самару-городок» одной из самых любимых. Ее часто исполняли приезжавшие на фронт артисты. А для Куйбышевской филармонии, которая осенью 1941 года создала 9 концертных бригад, эта песня стала своеобразной визитной карточкой. Ее исполняли в осажденном Сталинграде. Кстати, за эти выступления все артисты куйбышевской бригады Яна Ядова были впоследствии награждены медалью «За оборону Сталинграда» [9].

*Пример №1*  
**АХ, САМАРА-ГОРОДОК**

**Не спеша, мягко**

Пла - ток то - нет и не то - нет, по - ти -  
хо - неч - ку пла - вет, — ми - лый лю - бит и не  
лю - бит, толь - ко вре - меч - ко ве - дет. Ах, Са -  
ма - ра - го - ро - док, бес - по - кой - на - я я, бес - по -  
кой - на - я я, у - спо - кой ты ме - ня! Я рос //  
(Конец)

Любимица публики Верочка Зенкевич пела «Самару-городок» на бис почти на всех фронтах Великой Отечественной. Ей посчастливилось встретить день Победы в

поверженном Берлине, и она с удовольствием спела для наших бойцов эту песню в полуразрушенном рейхстаге. Но особую популярность эта песня обрела в исполнении талантливой казахской певицы Розы Баглановой. Будучи солисткой Ансамбля песни и танца Узбекской филармонии, она пела «Ах, Самара-городок» всю войну. За свои выступления в окопах перед бойцами Красной Армии Роза Багланова была награждена медалью «За боевые заслуги» [10]. Награду вручал генерал В.Конев. Вместе с тем, она дипломат 2-го Всесоюзного конкурса эстрадных певцов 1946 года в Москве, лауреат 2-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1949 года в Бухаресте. Награждена орденами Ленина, Трудового Красного Знамени, «Дружбы народов», медалью Шапагат.

Однако в ее репертуаре можно найти песни не только СССР, но и народов мира в целом. К примеру: «Верблюжонок» – монгольская народная песня об одиноком верблюжонке, который потерялся в пустыне. Также «Марш 26 июля» («Himno del 26 de Julio») композитора Агустина Дияз Картая (*Agustin Diaz Cartaya*), который Роза Багланова исполняла на испанском языке под аккомпанемент ансамблей. «Марш 26 июля» посвящен годовщине начала вооруженной борьбы Фиделио Кастро против фашистского режима Батисты, поддерживаемого американскими империалистами.

Особое значение всегда имеют народные песни. Услышав родные мелодии и слова на чужбине, человек буквально оживает и возрождается духом. Особенностью русских народных песен является задористый характер мелодии и мажорная тональность, что, все вместе с исполнением в достаточно быстром темпе, придают песне веселое, легкое и полетное звучание. Исполнение подобных песен в военные годы имело очень большое влияние для поднятия духа солдат. И, так как, СССР являлся многонациональной страной исполнение песен всех народов страны создавало контраст народного творчества и спланивало народ. «Ая Джан» – узбекская народная песня, «Я посеяла ленку» – русская народная песня, «Милая моя» – казахская народная песня. Так же в репертуаре столь великой певицы граждане СССР могли услышать и произведения композиторов классиков: «Маленькая пряжа» – песня Моцарта [11].

### Пример №2

## Я посеяла ленку

Запись и обработка С. Полонского

Весело, задорно

Один Двое

Припев  
Хор  
С. Лен,

1. Я по-се-я-ла лен-ку при до-рож-ке, в у-гол-ку. Ах, лен, ты мой лен,  
ах, лен зе-ле-ной. Лен, ах, лен зе-ле-ной.  
лен куд-ря-вый, зе-ле-ной. Ах, лен, ты мой лен, лен куд-ря-вый, зе-ле-ной.

Также в репертуаре столь великой певицы граждане СССР могли услышать и произведения композиторов классиков: «Маленькая пряжа» («*Die kleine Spinnerin*») – песня Моцарта.

### Пример №3

## Маленькая пряжа Die kleine Spinnerin

D. Jäger  
Д. Ереп

W.A. Mozart  
В.А. Моцарт

**Lebhaft [Оживленно]**

Piano

1. "Was spinnst du?" frag - te Nach-bars Fritz, Als er uns jüngst be - such - te. "Dein  
1. "Брось прял - ку, мол - вилФриц - со - сед и стук-нул к нам в о - кош - ко, - си-

Немаловажную часть репертуара певицы составляли песни казахских народных композиторов, которые являлись золотым фондом казахской национальной культуры. Своим непревзойденным голосом, певица одухотворяла людей по всему миру. В ее репертуар входили – песни Брусиловского («Партия ведет», «Мечта девушки», «Бейбітшілік жыры»), Байкадамова («Желанный мой», «Домбыра», «Комсомол»), Жамакаева («Лишь ты одна»), Еспаева («Попробуй, догони девушку»), Шамши Калдаякова («Ақмандайлым») [12].

Песни «Әдемі» – музыка Е. Хасангалиева, слова А. Тажибаева, «Желсіз түнде жарық ай», «Қақтаған ақ күмістей кең мандайлы» известного отечественного композитора М. Тулебаева, «Жарқ етпес қара көңлім не қылса да», «Қиыстырып мақтайсыз» С. Мухамеджанова на слова великого Абая и в исполнении знаменитой певицы хранятся в фонотеке Казахского радио и записывались несколько раз.

Относительно стиля пения Розы Баглановой, стоит отметить, что в исполнении певицы используется музыкальный штрих «глиссандо». Глиссандо – это универсальный термин, определение которого означает плавный переход-скольжение от одного звука к другому, что дает красочный эффект. Известно, что Р. Багланова одна из исполнительниц в двух жанрах. Певица обладала великолепным лирическим сопрано, свободно чувствовала себя как в классическом, так и в эстрадном жанрах<sup>1</sup>.

Самая популярная песня, в исполнении певицы «Ах, Самара-городок» несколько меланхоличная, но мелодичная и распеваемая по характеру захватывает диапазон выше октавы и завораживает слушателя с первых нот, песня состоит из 6 куплетов и припева. Мажорный лад песни (*D-dur*), размер 2/4 добавляет к ее смысловому фону интонацию безнадежной радости: первые исполнители интерпретировали оригинальную версию под аккомпанемент губной гармошки, а Багланова исполнила песню преимущественно в сопровождении казахских и русских народных инструментов. В интерпретации представленного образца отчетливо слышна сольная вариация казахского народного инструмента прима домбры, полная пиццикато. В ударном инструменте отчетливо слышна основная партия прима-домбры. Помимо прима-домбры, в ансамбле может можно услышать и звуки фортепиано,

<sup>1</sup> «Лирическое сопрано» - музыкальный термин, а точнее женский голос высокой тесситурой. Особенность этого типа голоса в том, что нежные и высокие ноты слышны свободно и отчетливо, особенно во 2-й октаве, а тембр требует чистоты и лиризма. Зачастую этот голос сравнивают со звучанием инструмента гобоя.

домбры, сылдырмак (погремушки), контрабаса, литавры. Вокальная партия начинается с затакта, со штрихов нон легато и стаккато, а в припеве одним из оригинальных вокальных приемов является украшение таким орнаментом как форшлаг. По музыкальной форме первая и последующие строфы представлены без изменений тонально-гармонической, фактурной, тембровой репризы. Во время исполнения песни хорошо просматривается классико-камерное пение. Что касается вопроса, почему это классическое исполнение, можно привести следующий пример, который доказывает тезис о том, что во время пения использовался набор определенных вокальных позиций и вокальных звуков. Это касается состояния гортани и мягкого неба, а также ощущения вашего голоса в зоне «маски». Академические вокалисты говорят: «отправьте свой голос на «маску». Иными словами, Багланова смогла показать в этой работе, что голос исполнительницы должен резонировать в ее голове. Очень заметна беглость голосового аппарата, умение использовать низкие ноты в качестве атаки [13, 14].

О Розе Тажибаевне написано много книг, сложены поэтические произведения. Ее имя включено в первый выпуск о женщинах мира англо-американской энциклопедии «Кто есть кто». Студия «Казахфильм» имени Ш. Айманова сняла документальный фильм «Наша Роза», который рассказывает о творческом пути замечательной артистки.

1 января 2022 года легендарной певице Розе Баглановой исполнилось 100 лет. Народная артистка Казахстана и СССР, Герой Казахстана, участница концертов на фронтах Великой Отечественной войны, она до сих пор популярна среди любителей песенного творчества в нашей стране и за рубежом. В связи с этим не только в Казахстане, но и в других странах проходит чествование юбилея и отдается дань памяти легендарной личности. 6 апреля 2022 года в Беларуси состоялось важное мероприятие. В рамках XXXI международных научных чтений им. Л.С.Б ухаринской прошла презентация жизни и творчества Розы Баглановой. В беседе с основным докладчиком по ее творчеству Аспандияровой Айгуль Турсуновной первым секретарем Посольства Казахстана в Беларуси мы узнали следующее: «Поскольку я не музыковед, не искусствовед, то я не решилась делать доклад, претендующий на научную лекцию. Сделала небольшое вступление, в котором отметила лирическое сопрано Розы Тажибаевны, особенности его звучания, опираясь на вашу лекцию<sup>2</sup>. Остальное говорила на основе впечатлений от личных встреч с Розой Тажибаевной. Я была пресс-секретарем Имангали Тасмагамбетова, которого с Розой Баглановой связывали многолетняя дружба, она часто приходила в Акимат Алматы, где мы не раз и не два встречались. Сделала акцент не на научном разборе ее творчества, а на эмоциональный аспект. В завершение показала сокращённый вариант документального фильма, основанного на интервью Розы Тажибаевны. Завершили встречу «Казахским вальсом» Л.Хамиди в исполнении солистки Большого театра Беларуси, нашей соотечественницы Клавдии Потемкиной. Мой скорее рассказ, чем презентацию я сопровождала фотоматериалами, собранными МИД РК. Кстати, архив музыкальных произведений и фотоматериалов в МИДе большой. В зале нашлись люди, в чьих семьях хранились пластинки Розы Баглановой с двумя песнями «Самара-городок» и «Казак вальсы». Они очень эмоционально реагировали, потом ещё долго обсуждали темы военных бригад артистов и пр. Признаюсь, большая часть аудитории Розу Багланову до нашей презентации не знала. Я им посоветовала помимо показанного нами фильма, посмотреть программу Майи Бекбаевой, с которой очень сильно перекликается ваша лекция» [15].

9 апреля 2022 года на канале СТВ (Республика Казахстан) состоялся показ сюжета о Розе Баглановой в передаче «Панорама недели». Богатое наследие и светлый образ Розы Баглановой навсегда останутся в памяти народа. Роза Багланова будет с нами, пока есть ее песни. И будет образцом справедливости, красоты, и удивительного голоса. Эта память хранится в душах миллионов казахстанцев.

<sup>2</sup> Автором статьи была предоставлена лекция о творчестве Розы Баглановой, предназначенная для студентов, магистрантов и докторантов Республики.

**Список литературы**

1. Документальный фильм. Роза Багланова. «Ах, Самара- городок». 2006.
2. **Иманбай У.** Книга-биография «Айналайын халқымнан еркелеткен». 2007. – 112 с.
3. **Абугазы М., Гизатова Г.** Роза Багланова. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясы». 2018. – 144 с.
4. **Исахан А.** Интервью с Розой Баглановой. «Казакхстанская правда». от 22.09.2009.
5. **Абеннова Г.** Социологическая интерпретация биографии женщин Казахстана. статья 2009.
6. Интервью «Тайны. Судьбы. Имена». Роза Багланова. Голос нации. – 2011.
7. Книга-биография Розы Баглановой. «Ах, Самара-городок!». 2010. – 112 с.
8. «Жарқын бейне» документальный фильм – 2017.
9. Айбын. Энциклопедия. О Р. Баглановой /Бас ред. Б.Ө.Жақып. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясы» – 2011.
10. Тарихи тұлғалар Танымдық – көпшілік басылым. Мектеп жасындағы оқушылар мен көпшілікке арналған. Құрастырушы: Тоғысбаев Б., Сужикова А. – Алматы: Алматыкітап баспасы. - 2009.
11. Абай. Энциклопедия. Р. Багланова. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» Бас редакциясы, «Атамұра» баспасы, – 2005.
12. Қазақстан Республикасында Кімнің Кім екені / 2 томдық анықтамалық. Алматы, - 2011.
13. Исторические личности. Познавательное-массовое издание. //Школьный возраст. Для студентов и широкой публики. Составитель: Тоғысбаев Б., Сужикова А. – Алматы: Издательский дом Алматыкітап, 2009.
14. **Ибрагимова Н., Ахатов А., Чайбеков О., Турлыбай М.** Эссе, посвященные творчеству Р.Т.Баглановой. Магистранты 2 курса специальности 7М02194 - «Искусство эстрады» (научно-педагогическое направление) КазНАИ им.Т.Жургенова. – Алматы, 2022.
15. **Мусагулова Г.Ж.** Интервью кандидата искусствоведения, профессора Казахской Национальной консерватории им.Курмангазы. с первым секретарем Посольства Казахстана в Беларуси Аспандияровой А.Т. от 2 апреля 2022 года.

**References (transliterated)**

1. A documentary Rosa Baglanova. “Ah, Samara is a small town». 2006.
2. **Imanbai U.** The biography book “Ainalayyn khalkymnan yerketken”. 2007. – 112 P.
3. **Abugazy M., Gizatova G.** Rosa Baglanova. – Almaty: “Kazakh encyclopedias”. 2018. – 144 P.
4. **Isakhan A.** Interview with Rosa Baglanova. “Kazakhstanskaya Pravda”. from 22.09.2009.
5. **Abenova G.** Sociological interpretation of the biography of women of Kazakhstan. article 2009.
6. Interview “Secrets. Fate. Names”. Rosa Baglanova. The voice of the nation. – 2011.
7. The book is a biography of Rosa Baglanova. “Ah, Samara is a small town!”. 2010. – 112 p.
8. Zharkyn beine Documentary 2017.
9. Aibyn. Encyclopedia. About R. Baglanova /Bass ed. by B.O.Zhakyyp. – Almaty: “Kazakh encyclopedias». – 2011.
10. Tarikhi tulgalar. Tanyndyk - kopshilik basylym. Mektep zhasyndagi okushylar men kopshilikke arnalgan. Kurastyrushy: Togysbayev B., Uzhikova A. – Almaty: Almatykitap baspasy. - 2009.
11. Abai. Encyclopedia by R. Baglanov. – Almaty: “Kazakh encyclopediasyn” Bas ditorial, “Atamura” baspasy, – 2005.
12. Kazakhstan Republikasynda Kimnin Kim ekeni / 2 tomdyk anyktamalyk. Almaty, – 2011.
13. Historical figures. Informative-mass publication. //School age. For students and the general public. Compiled by: Togysbayev B., Uzhikova A. – Almaty: Almatykitap Publishing House, 2009.
14. **Ibragimova N., Akhatov A., Chaibekov O., Turlybai M.** Essays dedicated to the work of R.T.Baglanova. Undergraduates of the 2nd year of the specialty 7M02194 – “The Art of pop” (scientific and pedagogical direction) KazNAI named after T.Zhurgenov. – Almaty, 2022.
15. **Musagulova G.Zh.** Interview with Candidate of Art History, professor of the Kazakh National Conservatory.Kurmangazy. with the First Secretary of the Embassy of Kazakhstan in Belarus Aspandiyarova A.T. on April 2, 2022.

**Сведения об авторе:**



*Мусағұлова Гүлмира Жаксыбековна*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, Член Союза композиторов РК, Академик МАИИ.

**Автор туралы мәлімет:**

*Мұсағұлова Гүлмира Жақсыбекқызы* – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкату және композиция» кафедрасының профессоры, ҚР Композиторлар одағының мүшесі, ХАА академигі.

**Information about the author:**

*Gulmira Musagulova* – PhD in art history, Professor of the Department of Musicology and composition at the Kurmangazy Kazakh national Conservatory, Member of the Union of Composers of the Republic of Kazakhstan, Academician of the MAIN

**МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ  
МӘСЕЛЕЛЕРІ**

**ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

**QUESTIONS OF MUSICAL PERFORMANCE**

МРНТИ 18.41.51

**Мейрхан Тлеулес<sup>1</sup>**  
<sup>1</sup>Консерватория Зуйд  
 Маастрихт, Нидерланды

## ПРЕТВОРЕНИЕ СПЕЦИФИКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОНЕТИКИ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

### Аннотация

В статье осуществляется попытка постановки проблемы претворения специфики национальной фонетики в академическом пении на примере итальянского, русского и казахского языков. Вопрос изучения фонетических особенностей требует особого внимания, поскольку вокальная фонетика является важным компонентом певческого процесса. За годы развития оперного искусства Казахстана укрепились исполнительские традиции, которые тесно связаны со спецификой национальной фонетики.

Изучение поставленного вопроса поможет не только раскрыть исполнительский аспект вокального произношения, но и позволит глубже изучить вопрос о формировании вокальной школы Казахстана в узком смысле, как национальной школы пения, в которой отражены особенности психологического склада казахского народа с богатой историей, музыкальным и культурным наследием, особенностями языка и исполнительскими традициями.

**Ключевые слова:** вокальное искусство Казахстана, национальная фонетика, казахский язык в пении, национальная вокальная школа.

**Мейрхан Тлеулес<sup>1</sup>**  
<sup>1</sup>Зуйд Консерваториясы  
 Маастрихт, Нидерланды

## ҰЛТТЫҚ ФОНЕТИКА ЕРЕКШЕЛІКТЕРІН ВОКАЛ ӨНЕРІНЕ ЕНГІЗУ (МӘСЕЛЕНІҢ БЕЛГІЛЕНУІ)

### Аннотация

Мақалада итальян, орыс және қазақ тілдерінің мысалында академиялық ән өнеріндегі ұлттық фонетиканың ерекшеліктерін белгілеу мәселесі тұжырымдалады. Фонетикалық ерекшеліктерді зерттеу мәселесі ерекше назар аударуды қажет етеді, өйткені вокалдық фонетика ән айту процесінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Қазақстанның опера өнерінің даму жылдарында ұлттық фонетиканың ерекшеліктерімен тығыз байланысты орындаушылық дәстүрлер нығая түсті.

Қойылған мәселені зерделеу вокалдық айтылымның орындаушылық аспектісін ашып қана қоймай, бай тарихы, музыкалық және мәдени мұрасы, тіл ерекшеліктері мен орындаушылық дәстүрлері бар қазақ халқының психологиялық құрылым ерекшеліктерін көрсететін ұлттық ән мектебі ретінде тар мағынада Қазақстанның вокалдық мектебін қалыптастыру туралы мәселені тереңірек зерделеуге мүмкіндік береді.

**Түйінді сөздер:** Қазақстанның вокалдық өнері, ұлттық фонетика, әншіліктегі қазақ тілі, ұлттық вокал мектебі.

**Meirkhan Tleules<sup>1</sup>**  
<sup>1</sup>Zuid Conservatory  
 Maastricht, Netherlands

## THE IMPLEMENTATION OF THE SPECIFICITY OF NATIONAL PHONETICS IN VOCAL ART (TO THE FORMULATION OF THE PROBLEM)

### Abstract

The article attempts to address the problem of implementing specific national phonetics in academic singing using the example of the Italian, Russian and Kazakh languages. The question of the study of phonetic

peculiarities requires special attention, as vocal phonetics is an essential component of the singing process. Over the years, the art of opera in Kazakhstan has developed into a performing tradition closely linked to the specificity of national phonetics.

The study of the posed question will help reveal not only the performing aspect of the vocal pronunciation but also allow a deeper study of the issue of formation of the vocal school of Kazakhstan in the narrow sense as a national school of singing, which reflects the features of the psychological stock of the Kazakh people with its rich history, musical and cultural heritage, characteristics of the language and performing traditions.

**Keywords:** vocal art of Kazakhstan, national phonetics, Kazakh language in singing, national vocal school.

Вокальная фонетика – это один из основополагающих аспектов в вокальном искусстве. Современное вокальное искусство, с его многонациональным репертуаром, ставит перед певцом серьезные задачи фонетического характера. При анализе современного репертуара возникла потребность в глубоком изучении вопроса специфики национальной фонетики. Безусловно, уровень профессионализма оперного певца напрямую зависит от его дикции и фонетически четкого и ясного произношения слов. Как известно, различия певческой фонетики в разных странах в определенной степени способствовали появлению и развитию основных европейских национальных школ - немецкой, итальянской, французской.

В XVIII-XIX вв. взаимосвязь европейских вокальных школ приводит к их взаимному обогащению и стремительному развитию. В XX веке вокальная методика в разных вокальных школах стала идентичной и имеет общие теоретические основы. Схожая ситуация сложилась и в процессе формирования академического исполнительского искусства в Казахстане. Вокальное пение зародилось в результате взаимодействия национальной манеры пения и традиций европейской вокальной школы, которое стало основой для профессионального роста оперных певцов. Такие певцы как К. Джандарбеков, К. Байсеитова, К. Байсеитов, М. Ержанов, Г. Курмангалиев, братья М. и Р. Абдуллины, К. Кенжетев, Ш. Бейсекова и многие другие стояли у истоков национальной вокальной школы. Взаимосвязь национального вокального искусства и элементов музыкальной культуры других стран способствовала появлению жанра национальной оперы, как ведущего жанра вокального искусства. Этот жанр определяет перед певцом круг исполнительских задач, в том числе манеру исполнения, вокально-технические требования, которые зависят от стиля композитора, характера, формы, драматургии, выразительных средств и др.

Вокальная школа Казахстана с точки зрения исполнительских и педагогических принципов получила развитие на основе народной музыки, в которой отражены особенности культуры, поэзии и языка казахского народа. Одним из важных факторов, влияющих на эстетическое восприятие голоса и вокальное исполнение является фонетика, заключающая в себе звуковые и акустические характеристики языка. Влияние на развитие казахстанского вокального исполнительства в большей степени оказала русская вокальная школа. В связи с тем, что русский и казахский язык относятся к разным языковым группам, вокальная фонетика этих языков имеет существенные отличия. Казахский язык относится к группе тюркских языков, которым характерна регрессивная ассимиляция, законы сингармонизма и другие фонетические особенности. Соответственно, изучение особенностей вокальной фонетики казахского языка представляет несомненный интерес для исследования и позволит расширить представление о специфике национальной фонетики, как о основополагающем аспекте вокального исполнительского искусства Казахстана.

Для понимания важности фонетики в вокальном искусстве обратимся к некоторым теоретическим вопросам. Понятие «вокальная речь» подразумевает собой одну из форм коммуникации, в которой объединены языковые и музыкальные средства выразительности. Первоначально, в XIX веке, речь и пение подразумевались как составляющие единой системы голосовой функции человека. Позднее прослеживается разделение этих понятий, как самостоятельных видов человеческой физиологии.

Важным разделом языкознания является фонетика, изучающая звуковой строй языка (звуки речи, слоги, ударения и интонацию). Она имеет три раздела – акустика речи, антропофоника (физиология), которые объединяются в фонетику в узком смысле и противопоставление им – фонология, как отдельный раздел. Фонология является важным элементом системы языка, основное понятие в фонологии – фонема<sup>1</sup>. По мнению лингвиста А. Бодуэн де Куртенэ фонема является психическим вариантом звуков языка (смыслоразличительная функция языка) [1].

В основе фонации лежит система гласных звуков, поэтому именно от образования гласных зависит специфика фонетики языка в пении. Словообразование при вокализации образуется через формы ротовой полости, которая регулируется работой языка – выгибание, поднятие вверх и вниз, ближе к зубам или глотке. В процессе выдоха важную роль выполняет губная артикуляция, которая регулирует форму отверстия для образования гласных. Классификация образования гласных звуков связана с разделением полости рта по горизонтали и вертикали. Горизонтальное разделение связано с подъёмом гласных звуков (нижний, средний, верхний), а вертикальное – по ряду образования гласных (передний, средний, задний). Также гласные классифицируются по степени огубленности – лабиализованные (огубленные) и нелабиализованные (неогубленные).

Оперное пение, с профессиональной точки зрения, прошло длительный период развития, что подтверждает интерес исследователей, обративших внимание на этот вид искусства. Фундаментальной работой в изучении вокальной фонетики является исследование Ильинова Ю. М. «Фонетические характеристики вокальной речи» [2], в котором рассматриваются акустические характеристики вокальной речи, определяются закономерности, влияющие на реализацию гласных фонем в пении. Исследование основано на трудах по акустике и физиологии В. Морозова, Л. Дмитриева, именно в их работах впервые появляется термин «вокальная речь». В. Морозов в «Искусстве резонансного пения» изучает акустические свойства голоса и рассматривает фонетическую функцию голосового аппарата в рамках резонансной теории [3, 69]. Л. Дмитриев в рентгенологических исследованиях говоря о фонетических особенностях с точки зрения физиологии, выявил стабильность резонаторной системы у хороших исполнителей [4, 74]. Исследования Морозова и Дмитриева стали основополагающими не только с точки зрения акустических свойств голоса, но и касательно фонетических особенностей вокального аппарата. Акустическая специфика вокальной фонетики отличается увеличенной мощностью, громкостью и длительностью звучания гласных, особенностью тембра, вибрато, более широким частотным и динамическим диапазоном, организацией дыхания, использованием различных регистров и др.

Со второй половины XX века изучением вокальной речи в области лингвистики в пении занимались известные языковеды Реформатский, Панов, Винокур, Аванесов. Л. Мазель утверждал, что сочетание вербального и музыкального языков рассматривается как семиотическая система, эти два языка имеют много общего во взаимодействии лингвистических и музыкальных факторов. Музыкальность вокальной речи достигается за счет гласных и сонорных звуков, которые имеют продолжительность и фиксированную высоту тона. Однако эти два понятия – речь и пение не стоит приравнивать к одному знаменателю. Различие состоит в степени длительности слогов и жесткой фиксации высоты тона для каждого слога.

Вокальная речь формируется на уровне фонетической организации, в которой доминируют гласные. Словообразование должно формироваться, сохраняя мелодику текста, что вызывает определенные трудности, связанные с многозадачностью голосового аппарата. Сознательное управление процессом формирования звуков речи на определенной высоте тона с сохранением мелодики текста, которая предполагает конкретный темп, ритм и эмоциональную составляющую процесса обуславливают естественность вокальной фразы. Решения данных задач лежат в основе вокальной речи. Фонетические свойства звука и его

<sup>1</sup> Термин в языкознании ввел русско-польский лингвист А. Бодуэн де Куртенэ.

сила зависят от певческой форманты. Форманта – это область, где происходит значительное усиление амплитуды обертонов голоса, которая влияет на окраску тембра и акустические особенности звука. Резонансная природа голоса одна из главных фонетических особенностей вокальной речи.

Отдельное внимание стоит уделить вопросу *редукции* в вокале<sup>2</sup>. Редуцирование происходит по причине удобства физиологического образования певческого звука, но с точки зрения лингвистики, это является нарушением, то есть перенос литературного произношения на пение является ошибочным. В вокальной педагогике применяется *фонетический метод*, в котором отдельные звуки речи и слогов воздействуют на голосообразование. При этом большую роль играет правильная работа артикуляционного аппарата. Добиться свободы голосового аппарата помогают специальные фонетические упражнения, позволяющие развивать дыхание, нужную атаку звука, четкую и ясную дикцию.

Вокальная речь является составной частью языковой культуры, поэтому изучение фонетических особенностей в певческом процессе обуславливает более глубокое понимание закономерностей функционирования языковой системы в целом. Несоблюдение основных правил литературного языка и приемов артикуляции оказывает негативное влияние на восприятие и понимание текста слушателями. В то же время, исполнителям следует с особым вниманием подходить к соотношению певческого произношения с естественно речевым для овладения словом в пении. Будучи оперным исполнителем, данная проблема является актуальной и ее решение позволит вокалистам приобрести артикуляционные навыки, связанные с правильным произношением текста и исполнительской свободой. Особое значение в вокальной фонетике имеет язык, носителем которого является тот или иной исполнитель. Современное вокальное искусство предъявляет высокие требования к оперным певцам, одним из основных является грамотное произношение музыкального материала.

На примере сопоставления итальянского языка с русским, можно отметить, что речевые особенности итальянского языка заметно отличаются от фонетики русского языка. Это выражается в использовании более открытой формы гласных и активной работы артикуляционного аппарата. Единственным в своем роде и наиболее доступным к изучению оперными певцами является учебное пособие Д. Митрофановой «Итальянский язык для вокалистов. Фонетика в пении» [5]. Итальянский язык относится к группе романских языков, однако фонетика итальянского языка имеет определенные отличия от других языков своей группы, такую особенность называют итальянским типом. Зачастую исполнители не уделяют должного внимания произношению на итальянском языке, однако следует отметить, что «выразительные средства бельканто формировались на основе фонетических особенностей итальянского языка» [6], поэтому правильное произношение итальянского языка в пении – важная составляющая с точки зрения профессионализма.

Несмотря на тот факт, что в итальянском языке, в отличие от многих других, мало правил чтения, произношение текста требует особого внимания. Правописание и произношение в итальянском языке совпадает, в нем отсутствует редукция – гласные находятся в безударном положении, но при этом звучат отчетливо вне зависимости от того, в каком положении находятся. Произношение согласных букв происходит гораздо напряженнее и четче, чем в русском, а перед «е», «і» не смягчаются. Главные особенности фонетики итальянского языка – это падение ударения чаще на второй слог от конца слова, если есть исключения в конкретных случаях, они обозначаются дополнительно. Особо отметим, что *интонация* в итальянском языке – это не только фонетическая особенность, это специфическая национальная черта итальянской культуры. Интонация строится по типу музыкальной фразы, где есть начало, кульминационная точка и нисходящее окончание. Будучи эмоциональным, благозвучным и легким для восприятия, итальянский язык является основой для оперных произведений. В методике языкового обучения не уделяется должного внимания правильному произношению и контролю в процессе пения. В связи с этим

<sup>2</sup> С латинского языка «reduction» переводится как «возвращение» и обозначает звуковое изменение речевых элементов посредством безударности.

выявляются типичные трудности и фонетические погрешности, характерные для славяноязычных исполнителей.

Русские исполнители в большей степени, чем другие сталкиваются с трудностями при исполнении на итальянском языке, прежде всего, в силу фонетических особенностей русского языка, так как многие итальянские гласные являются более открытыми и переднеязычными. Гласные звуки различаются по положению языка: переднеязычные (i, й, u, у) и открытые (u, a, m), также по положению нёба. При произнесении итальянских переднеязычных гласных кончик языка должен с силой упираться в нижние зубы, а тело языка покоится на дне рта. При произнесении заднеязычных гласных нет необходимости специально концентрироваться на положении языка. При произнесении закрытых гласных важна активная работа губ, а открытых – положение нижней челюсти. Для итальянских гласных характерна общая напряженность и четкость артикуляции. Важно помнить это при произнесении неударных гласных, которые должны артикулироваться также четко, как и ударные (распространенная ошибка – редуцирование «е»). В итальянском гласные должны быть однородными, без изменений качества звучания, зачастую «страдает» звук «о».

Особенностью согласных букв является большая, в сравнении с русским языком, напряженность, интенсивность в степени произнесения текста – в итальянском языке отсутствует смягчение согласных перед переднеязычными гласными (i, e, a). Особое внимание требуют удвоенные согласные – их следует произносить особенно четко, потому что наличие или отсутствие удвоения согласного влияет на смысловое значение слова. Еще одна особенность языка, которая составляет трудности при произношении – это открытые и закрытые гласные. Такие трудности возникают при определении качества гласного в ударном слоге, а в безударной позиции используется закрытый звук; вариант, когда гласная под ударением также называют ударный вокализм. Ударность можно проверить с помощью толкового словаря с транскрипцией, также существуют закономерности употребления отдельных фонем в зависимости от их расположения в слове. При работе над произведением, необходимо внимательно прочитать текст, выделить двойные согласные, а также обратить внимание на соединения на стыке окончания одного слова и начала другого, при двух одинаковых гласных поется одна гласная, то есть две гласные приходятся на одну ноту. В таких случаях возможна ритмическая учащенность или, наоборот, ритмическое увеличение длительности в слове.

Д. Митрофанова подробно рассматривает вопрос вокальной фонетики итальянского языка для вокалистов и выделяет наиболее распространенные ошибки для носителей русского языка:

1. Смягчение или патализация согласного «s», «m», «t», «d», «n» перед «e» и «i».
2. Изменение качества гласного в неударной позиции («o», «e»).
3. Неправильная артикуляция итальянского «a».
4. Чтение удвоенных согласных как простых.
5. Произношение дифтонгов как зияний и наоборот.
6. Недостаточная артикуляция «составных звуков».
7. Отсутствие различий в произнесении между «gn», «ni», «gli», «li».
8. Искажение звуков при переходе от переднеязычного к заднеязычному.
9. Озвончение s в отделяемых частицах и на стыке частей слов.
10. Появление призвука русского «в», например, в сочетании qui [5, 34].

Эти распространенные ошибки приводят к искажению поэтического текста, недостаточной артикуляции, «проваливанию» звуков и другим погрешностям при исполнении.

Упражнения над постановкой вокальной фонетики играют такую же роль, как и распевки в вокале – голосовой аппарат привыкает к правильным ощущениям и положению губ и языка во время произнесения текста. Автором подчеркивается важность выполнения всех упражнений ежедневно по несколько часов для закрепления мышечных ощущений и доведения фонетической техники до автоматизма. Важно понимать, что для полной достоверности в передаче смысла и образа при исполнении той или иной партии необходимо

знать итальянский язык, владеть профессиональной терминологией. Это обостряется тем фактом, что подстрочный эквиритмический художественный перевод текста не передает в полной мере содержание первоначального источника на языке оригинала.

Рекомендации Митрофановой даны по принципу от частного к общему – начиная от алфавита, особенностях ударений в словах, переходя к правилам чтения и буквосочетаний. Фонетические упражнения, предложенные Митрофановой, включают в себя разделение по категориям: гласные по положению языка (заднеязычные, переднеязычные); по положению губ (закрытые и открытые). Стоит обратить внимание, что при чтении в открытом ударном слоге гласные имеют большую протяженность, чем в закрытом или безударном состоянии. Учебное пособие Д. Митрофановой пользуется популярностью и является уникальным, поскольку аналогов подобного типа не представлено. На примере итальянского языка мы видим, что проблемы с фонетикой в оперных произведениях встречаются не только у казахстанских исполнителей, но и, в целом, характерны для певцов из стран постсоветского пространства. В исполнительской практике работы подобного формата вызывают большой интерес, поэтому мы считаем важным обратить внимание на популяризацию и поддержку исследований такого типа, направленных на практическое применение исполнителями.

В музыковедении сравнительно небольшое количество трудов посвящено особенностям вокальной фонетики, одним из наиболее значимых является исследование Р. Ахметжановой «Фонетические характеристики вокальной речи» [7]. В нем на основе анализа акустическо-фонетических характеристик вокальной речи выявлены акустические параметры в пении – длительность, интенсивность, частота основного тона. В результате экспериментально-фонетического анализа установлены основные особенности акустической организации вокальной речи. Фонетическая специфика выражается в доминировании гласных полного образования во всех ударных и безударных позициях. Распределение слогов либретто по длительностям и долям соответствует основным законам, действующим в фонетической системе, а появление гласных полного образования соотносится с абсолютной длительностью звука речи, интенсивностью артикуляционного аппарата и звуковысотностью в разных регистрах голоса.

В произношении исполнителей ярко отражены особенности, связанные с национальной фонетикой. В исследовании, Р. Ахметжанова приводит пример фонетической подсистемы современного русского литературного языка, которая обусловлена взаимодействием вербального и музыкального компонентов – это противопоставление ударных и безударных слогов, произнесении фонем в первом предупредительном слоге, что характерно отличает вокальную речь русских исполнителей. Работа автора, несомненно, стала весомым вкладом в изучение вокальной фонетики на примере русского языка, благодаря акустическим исследованиям голоса. В отечественном музыковедении существует потребность в проведении аналогичных акустических исследованиях фонетики казахского языка в пении.

На наш взгляд проблема специфики вокальной фонетики казахского языка требует глубокого изучения, на сегодняшний день вопрос остаётся открытым. В отечественном музыковедении вокальной фонетике казахского языка посвящено исследование Т. Забировой – «Новые парадигмальные основы формирования певческого голоса в контексте оперной культуры Казахстана» [8] раздел третьей главы 3.1 «Фонетика казахского языка и методы работы над голосом певца казахской оперы», где изучаются фонетические особенности в пении на казахском языке и предложены пути рушения трудностей, возникающих в процессе пения. Автор обращается к трудам В.В. Радлова [9], который представил систему вокализма казахского языка, а также классификации звуков казахского алфавита А. Байтурсынова. Позднее специфика формирования вокальных навыков рассматривалась в работе А. Кожахметовой [10].

На основе диссертационного исследования в статье Т. Забировой «О певческой фонетике казахского языка» [11] рассматривается проблема исполнения произведений на языке оригинала, раскрываются фонетические особенности казахского языка. Исследователь обращает внимание на сложности пения на казахском языке для вокалистов европейской школы (даже говорящих на казахском языке). Проблема создания научно обоснованной



методики обучения пению на казахском языке является актуальной, ведь в исполнительской практике возникают определенные сложности из-за «привязки» певца к конкретному языку. Казахский алфавит состоит из сорока двух букв, из них специфическими являются пять гласных и четыре согласных, которые не схожи с русским алфавитом. Казахский и русский языки относятся разным системным группам – казахский язык относится к агглютинативной группе, русский – флективной. С древних времен казахский народ использовал арабскую письменность, позднее перешёл к кириллице. Особенности казахского языка заключаются в ударении, сочетании и взаимодействии звуков.

Как говорилось ранее, существуют значительные отличия между казахским и русским языком. От европейских языков казахский язык отличается количеством и качеством гласных звуков, сингармоническим звуковым строем, специфическими особенностями звукового состава, взаимодействием звуков, ударений и интонации, в следствие чего у тюркоязычных певцов, обучающихся вокалу на русском языке зачастую возникают трудности в произношении, связанные с «пестротой» гласных звуков. Стоит отметить, что именно законы сингармонизма исключают наличие редукции гласных в казахском языке, в отличии от русского, а также определяет интонацию казахского языка и оказывает влияние на его грамматику [11].

Для решения фонетических трудностей автор (Т. Забирова) предлагает методические рекомендации, которые направлены на выравнивание гласных звуков. Основой для выравнивания служат гласные «а», «о», «ы», к которым приравнивают мягкие гласные, например, гласная «э» приравнивается к «а», «і» к «ы» и т.д. Автором предложены упражнения на пропевание разных сочетаний гласных звуков. Следующим этапом в упражнениях даны сочетания согласных с гласными, в которых есть определенный порядок, зависящий от положения языка при выполнении упражнений. Особую сложность составляют среднеязычные согласные «ғ», «қ» и носовая «ң». Заключительным этапом является работа над фразировкой в независимости от звуковысотности, усложнение задач связано с выполнением динамических, тембральных оттенков, подключаются основные исполнительские приемы звукоизвлечения. Данное исследование представляет особую ценность и значительно систематизирует ранее известные труды, а также углубляет знания об особенностях фонетики казахского языка в пении.

Современное вокальное искусство Казахстана неразрывно связано со спецификой национальной фонетики. На основе вышеизложенного мы можем утверждать, что на сегодняшний день недостаточно знаний об акустических и физиологических особенностях фонетики казахского языка в вокальном искусстве. В связи с этим, появилась необходимость изучения вокальной фонетики казахского языка с точки зрения акустико-фонетического аспекта. Специальные акустические исследования позволят раскрыть фонетические особенности голоса у певцов – носителей казахского языка. Анализ акустических и физиологических характеристик голосового аппарата позволит не только обозначить фонетические параметры вокальной речи казахского языка, но и установить взаимовлияние принципов организации вербального и музыкального компонентов национальной фонетики. Полученные результаты станут основой для глубокого изучения вопроса о существовании вокальной школы Казахстана в узком смысле, как национальной школы пения. Изучение специфики вокальной школы Казахстана через понимание национальных истоков и влияние казахского языка в пении имеет важное место в исполнительском искусстве, поэтому данный вопрос представляет особый интерес и требует дальнейшего исследования.

#### Список литературы

1. Фонема и фонологическая система русского литературного языка в Московской и Ленинградской (Санкт-Петербургской) фонологических школах. Сайт. URL: [https://kpfu.ru/docs/F1856424430/Kamalova.L.A.Lekciya\\_3..Fonetika.pdf](https://kpfu.ru/docs/F1856424430/Kamalova.L.A.Lekciya_3..Fonetika.pdf)
2. **Ильинов Ю.М.** Фонетические характеристики вокальной речи: дис. ...к. фил.н.: 10.02.01, 2007
3. **Морозов В.П.** Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: [Учеб.-методол. изд. для вокалистов] / В. П. Морозов. - Москва, 2002. – 49 с.
4. **Дмитриев Л.Б.** Основы вокальной методики /Л.Б. Дмитриев. – М., Музыка, 2000. – 386 с.
5. **Митрофанова Д.** «Итальянский язык для вокалистов. Фонетика в пении. Учебное пособие, Планета музыки, 2014 г.
6. Музыкальный энциклопедический словарь, М., 1991, с.63

7. **Ахметжанова Р. Ш.** «Фонетические характеристики вокальной речи»: Дисс. ... к.иск. – Волгоград, 2007. Сайт. URL: <https://pandia.ru/text/78/013/6042.php>
8. **Забирова Т. Т.** Новые парадигмальные основы формирования певческого голоса в контексте оперной культуры Казахстана: Дисс. ... к.иск. – Алматы, 2010.
9. **Шнайдер В.А., Радлов В.В.** и фонетика современного казахского языка: Дис. к.ф.н. – Павлодар: ПаУ, 2003. – 130 с.
10. **Кожакметова А.Ш.** Формирование вокальных навыков у будущих учителей музыки на основе фонетики казахского языка: Дисс. ... к.иск. – Алматы, 2002. – 138 с.
11. **Забирова Т.Т.** О певческой фонетике казахского языка // «Простор». 2008, №3. С.175-179 с. Сайт. URL: <http://collegu.ucoz.ru/publ/45-1-0-706>.

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

1. Fonema i fonologicheskaya sistema russkogo literaturnogo yazyka v Moskovskoy i Leningradskoy (Sankt-Peterburgskoy) fonologicheskikh shkolakh. [https://kpfu.ru/docs/F1856424430/Kamalova.L.A.Lekciya\\_3..Fonetika.pdf](https://kpfu.ru/docs/F1856424430/Kamalova.L.A.Lekciya_3..Fonetika.pdf)
2. **П'инов Ю.М.** Foneticheskiye kharakteristiki vokal'noy rechi: dis. ... k. fil.n.: 10.02.01, 2007
3. **Morozov V.P.** Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki : [Ucheb.-metodol. izd. dlya vokalistov] / V. P. Morozov. - Moskva, 2002. – 49 p.
4. **Dmitriyev L.B.** Osnovy vokal'noy metodiki /L.B. Dmitriyev. – M., Muzyka, 2000. – 386 p.
5. **Mitrofanova D.** «Ital'yanskiy yazyk dlya vokalistovokalistov]v. Fonetika v penii. Uchebnoye posobiye, Planeta muzyki, 2014 g.
6. Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar', M., 1991, p.63
7. **Akhmetzhanova R. SH.** «Foneticheskiye kharakteristiki vokal'noy rechi»: Diss. ... k.isk. – Volgograd, 2007. URL: <https://pandia.ru/text/78/013/6042.php>
8. **Zabirova T. T.** Novyye paradigmal'nyye osnovy formirovaniya pevcheskogo golosa v kontekste opernoy kul'tury Kazakhstana: Diss. ... k.isk. – Almaty, 2010.
9. **Shnayder V.A. V.V.Radlov** i fonetika sovremennogo kazakhskogo yazyka: Dis. k.f.n. – Pavlodar: PaU, 2003. – 130 p.
10. **Kozhakhmetova A.SH.** Formirovaniye vokal'nykh navykov u budushchikh uchiteley muzyki na osnove fonetiki kazakhskogo yazyka: Diss. ... k.isk. – Almaty, 2002. – 138 p.
11. **Zabirova T.T.** O pevcheskoy fonetike kazakhskogo yazyka // «Prostor». 2008, №3. P.175-179 s. Sayt. URL: <http://collegu.ucoz.ru/publ/45-1-0-706>

#### **Сведения об авторе:**

**Тлеулес Мейрхан Жанболатұлы** – магистр музыки консерватории г. Зуйд (Нидерланды, Маастрихт). Солист-стажер оперного театра КНТОБ имени «Абая». Научный руководитель – доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Қойлыбаева Марлена Тастемировна.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Тлеулес Мейрхан Жанболатұлы** – Зуйд консерваториясының музыка магистрі (Нидерланды, Маастрихт), «Абай» атындағы ҚНТОБ опера театрының солист-стажоры. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті Қойлыбаева Марлена Тастемировна.

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

**Tleules Meirkhan Zhanbolatuly** – Master of Music, Zuid Conservatory (Netherlands, Maastricht), Solo-trainee at the “Abay” opera theatre. The research advisor is Koilybayeva Marlena Tastemirovna– PhD, Assistant professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.51

**Рахат Муратали<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Казахстан, Алматы***ОРИЕНТАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БАЛАКИРЕВА****Аннотация**

Статья посвящена творчеству выдающегося русского композитора, пианиста, дирижера, педагога, критика, основателя Новой русской школы, – М.А. Балакирева. В центре изучения творческий облик и новаторство этого уникального творца, а также сложная и недостаточно исследованная проблема «музыкального ориентализма». Общеизвестно, что Балакирев в своих произведениях, с одной стороны, выступает как продолжатель этой новой и специфичной тенденции, сложившейся в русской музыке XIX века в творчестве А. Алябьева, М. Виельгорского, В. Одоевского, М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Рубинштейна, А. Серова, А. Бородин, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, С. Рахманинова, П. Чайковского. С другой, как создатель оригинальных произведений, в которых органично претворены свойства, присущие народной музыке (песня, танец) народов Кавказа и Поволжья, а также термина *балакиревский Восток*, вошедшего и закрепившегося в музыкальной науке. Представляя произведения Балакирева, связанные с восточной тематикой, относящиеся к разным жанрам и сферам (симфонические, фортепианные, камерно-вокальные опусы), главный акцент сделан на фортепианном шедевре русской и мировой фортепианной музыки XIX века – фантазии «Исламей». Анализируя восточную пьесу, стремимся показать плодотворный процесс освоения музыки кавказского и татарского народов, взаимодействие музыкальных культур Запада и Востока, а также метод работы с этим материалом, имеющим непреходящую ценность для представителей новых национальных композиторских школ.

**Ключевые слова:** Балакирев, восток, ориентализм, интерпретация, Исламей.

**Rahat Muratali<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire  
Kazakhstan, Almaty***ORIENTALISM IN THE WORKS OF M. BALAKIREV****Abstract**

The article is devoted to the work of M. A. Balakirev, an outstanding Russian composer, pianist, conductor, teacher, critic, and founder of the New Russian School. The focus of the study is not only the creative appearance but also the innovation of this unique creator. As well as a complex and insufficiently researched problem of “musical orientalism”. It is well known that Balakirev, in his works, on the one hand, acts as a continuator of this new and specific trend that has developed in the Russian music of the nineteenth century, in the works of A. Alyabyev, M. Vielgorsky, V. Odoevsky; M. Glinka, A. Dargomyzhsky; A. Rubinstein, A. Serov; A. Borodin, N. Rimsky-Korsakov, S. Rachmaninoff, P. Tchaikovsky. On the other hand, as the creator of original works in which the properties inherent in folk music are organically implemented (song, dance) of the peoples of the Caucasus and the Volga region, as well as the term Balakirev East, entered and entrenched in musical science. Presenting Balakirev’s works related to oriental themes, related to different genres and spheres (symphonic, piano, chamber-vocal opuses), the main emphasis is placed on the piano masterpiece of M. Balakirev and Russian piano music – fantasy “Islamey”. Analyzing the oriental piece, we sought to show the fruitful process of mastering the music of the Caucasian and Tatar peoples, the interaction of musical cultures of the West and the East, as well as the method of working with this material, which has an enduring value for representatives of new national composing schools.

**Keywords:** Balakirev, east, orientalism, interpretation, Islamey.

**Рахат Муратали<sup>1</sup>**

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

## М. БАЛАКИРЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ОРИЕНТАЛИЗМ

### Аннотация

Мақала көрнекті орыс композиторы, пианист, дирижер, мұғалім, сыншы, жаңа орыс мектебінің негізін қалаушы М.А. Балакиревтің шығармашылығына арналған. Зерттеу орталығында осы бірегей туындыгердің шығармашылық келбеті мен жаңашылдығы ғана емес, сондай-ақ "музыкалық ориентализмнің" күрделі және жеткіліксіз зерттелген мәселесі қарастырылады. М. Балакиревтің шығармаларында, бір жағынан, XIX ғасырдағы орыс композиторлардың, А. Алябьев, М. Виельгорский, В. Одоевский, М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Рубинштейн, А. Серов, А. Бородин, Н. Римского-Корсаков, М. Мусоргский, С. Рахманинов, П. Чайковскийдің шығармаларында қалыптасқан жаңа және өзгеше тенденцияның жалғастырушысы ретінде әрекет ететіні белгілі. Екінші жағынан, Кавказ және Еділ бойы халықтарының халық музыкасына (ән, би) тән қасиеттерді органикалық түрде қолданып, өз шығармаларында пайдаланған, сондай-ақ музыкалық ғылымға еніп, орныққан *балакиревтің Шығысы* терминімен байланысты. Балакиревтің Шығыс тақырыбына байланысты, әртүрлі жанрлар мен салаларға қатысты (симфониялық, фортепианолық, камералық-вокалдық опустар) шығармаларын ұсына отырып, фортепианолық шедевр - «Исламей» фантазиясына басты назар аударылады. Шығыс пьесасын талдай отырып, біз кавказ және татар халықтарының музыкасын игерудің жемісті процесін, Батыс пен Шығыстың музыкалық мәдениеттерінің өзара әрекеттесуін, сондай-ақ жаңа ұлттық композиторлық мектептердің өкілдері үшін тұрақты құндылыққа ие осы материалмен жұмыс жасау әдісін көрсетуге тырыстық.

**Түйінді сөздер:** Балакирев, Шығыс, ориентализм, интерпретация, Исламей.

В русской музыкальной культуре XIX века выделяется особая сфера, связанная с взаимодействием культур Запада и Востока, то есть, с обращением композиторов к другим национальным музыкальным культурам и фольклору разных народов мира, в том числе и Востока. Именно на этой основе возник интерес в русской музыке к восточной тематике, так называемому «русскому Востоку». К таким произведениям относятся: опера «Руслан и Людмила» (1842) и «Арагонская хота» (1845) М. Глинки; опера «Юдифь» А. Серова (1863); опера «Хованщина» («Пляски персидок») М. Мусоргского (1880); симфоническая картина «В Средней Азии» (1880) и опера «Князь Игорь» (1890) А. Бородина; «Сеча при Керженце» (1911), «Антар» (1868), «Шехеразада» (1888), опера «Садко» (музыкальная характеристика Индийского гостя, 1892-1896), «Сказка о золотом петушке» (партия Шемаханской царицы, 1908) Н. Римского-Корсакова; «Восточный эскиз», романс «Не пой, красавица, при мне» (1893), опера «Алеко» С. Рахманинова; «Шесть индусских мелодий» С. Василенко (1922), опера «Соловей» (1914) и «Три стихотворения из японской лирики» (1917) И. Стравинского; «Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных» Н. Черепнина (1922) и другие восточные опысы русских композиторов.

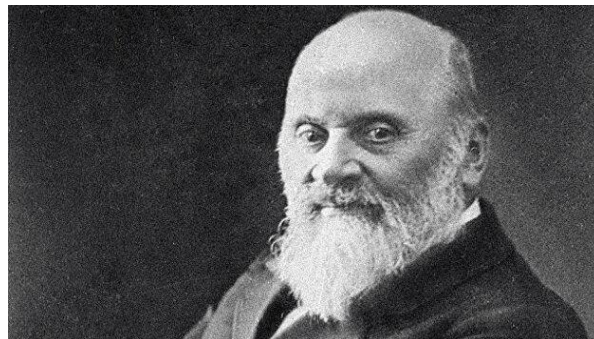


Рисунок 1. М.А.Балакирев

Относительно западноевропейской профессиональной музыкальной культуры следует сказать, что воплощение образов Востока, формирование этой линии приходится на XVIII век. Интерес к Востоку и его поэтизация служили, как пишет Э. Герштейн, «толчком для творчества, создания новых произведений и формирования такой тенденции в искусстве как экзотизм» [1, 23]. Восточная тема обнаруживается в следующих произведениях:

фортепианная соната A-dur («Турецкое рондо», 1778), оперы – «Похищение из Серая» (1782), «Так поступают все» (1790), «Волшебная флейта» (1791) В. А. Моцарта. Среди композиторов романтического толка, которые обращаются к Востоку – И. Штраус («Персидский марш», 1860)<sup>1</sup> И. Брамс – вокальные произведения на стихи Хафиза («Ты думаешь, что ранишь словом», «Стоим мы рядом, я и моя ива», «Моя королева») А. Адан – балет «Корсар» (1856), Ж. Бизе – оперы «Искатели жемчуга» (1863), «Кармен» (1875), Г. Вольф – «Испанская книга песен» (1889). Данная тенденция проявляется в первые десятилетия XX века в театральных спектаклях Дж. Пуччини – опера «Мадам Баттерфляй» (1904), «Турандот» (1926), М. Равеля – балет «Дафнис и Хлоя» (1912), Б. Бартока – балет «Чудесный мандарин» (1926).

Образовавшееся в русской музыке особое и новое стилевое явление, закрепляется в истории как «музыкальный ориентализм», «русская музыка о Востоке» (термины Б. Асафьева). Претерпевший существенную эволюцию, русский музыкальный ориентализм представляет собой очень сложное явление. Изучая данное художественное явление, Асафьев писал: «В нем надо различать социально-активные факторы от внешне экзотических декоративных свойств, обогащающих музыку, и от тенденции к идеализации созерцательно-гедонистического Востока» [2, 163]. В современной российской музыкальной науке проблема ориентализма, его концепция и эволюция представлений о нем, находится в центре внимания известных музыковедов, философов – Н. Димитриади, В. Конен, Н. Брагинский, А. Проноза, Д. Рахимова, Г. Некрасова, В. Юнусова, высказывающих свежие научные наблюдения. Так Д. Рахимова, анализируя ориентализм С. Рахманинова, предлагает рассматривать развитие ориентализма в рамках четырёх периодов:

- *Первый период* – доглинкинский (последняя треть XVIII века – первая треть XIX века) – зарождение представлений о «музыке русского Востока». К представителям первого периода относятся – А. Алябьев, М. Виельгорский, В. Одоевский.
- *Второй период*, выпадающий на 1830-1850-е годы, связан с формированием классических традиций ориентализма в творчестве М. Глинки и А. Даргомыжского.
- *Третий период* – 1860-1880 годы, представлен произведениями А. Рубинштейна, А. Серова.
- *Четвёртый период* приходится на 1890-1900 годы, он охватывает творчество С. Рахманинова, позднего М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Спендиарова. Для творческого метода этих композиторов типично многообразие стилистического воплощения «Востока», способствующее расцвету русского романтического ориентализма [3, 9]. Обращает на себя внимание следующие заключения музыковедов:
  - а. кавказский Восток находится в центре творческого притяжения таких композиторов как А. Алябьев, А. Рубинштейн, М. Балакирев;
  - б. арабский и персидский – сфера интересов Н. Римского-Корсакова;
  - в. еврейский и персидский – М. Мусорского;
  - г. арабский и среднеазиатский – А. Бородина; цыганский – А. Верстовского.

В центре нашего внимания ориентализм М. А. Балакирева (1837-1910), гениального композитора, педагога, пианиста, дирижера, критика, создателя «Новой русской школы», деятельность которого приходится на вторую половину XIX века. Амплитуда творческих интересов композитора, формирование которого проходило под большим влиянием таких музыкальных гениев как Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Берлиоз, Лист, Глинка, отличается своей широтой и разнообразием. Он обладал всеми качествами, которые должны быть у первоклассного композитора – богатейший мелодический дар, чувство формы, владение контрапунктом, знание оркестровки, уникальная память, сильный характер, трудолюбие и фанатизм. Не случайно именно этого двадцатилетнего композитора выделил М. Глинка, который предрекает славное будущее, исключительную роль, открыть новую эпоху в

<sup>1</sup> Композитор был награждён персидским «Орденом Солнца», пожалованным шахом Персии Насером ад-Дином.

русской музыке и возглавить в ней целое направление: «Он будет вторым Глинкой». Сыгравший огромнейшую роль в жизни, деятельности и формировании молодого Балакирева, В. Стасов, также высоко оценивает значимость и сущность балакиревских достижений и новаторства, высказав схожее мнение: «Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие». Крупнейший современный композитор С. Слонимский пишет: «Глинка – одним прыжком стал вровень с европейской музыкой. А Балакирев одним прыжком её перегнал. То есть, начиная с Балакирева, русская музыка стала влиять на западноевропейскую» [4, 14]. С глубоким уважением к Балакиреву относились не только выдающиеся русские композиторы – М. Глинка, А. Даргомыжский, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, Н. Рубинштейн, но и европейские – Г. Берлиоз, Ф. Лист, постоянно подчеркивающие мощь, оригинальность таланта.

Жанровая палитра наследия М. Балакирева достаточно разнообразна. Композитор создавал музыку во многих жанрах, кроме оперы и балета. Исследователи выделяют его интерес к трем типам:

- 1) крупный цикл (симфоническая сюита, концерт);
- 2) развернутая симфоническая поэма;
- 3) одночастная увертюра на народные темы.

Подчеркнем, что Балакирев является родоначальником эпической симфонии, русского фортепианного концерта, утверждает в русской музыке такие инструментальные жанры как симфоническая поэма, соната, концерт, вносит вклад в развитие увертюры и фантазии, камерно-вокальных жанров; он первым из русских расширяет палитру тем и образов, присущих русской музыке, обращается к сюжетам У. Шекспира и М. Лермонтова.

Знаменательно, что М. Балакирев выступает не только продолжателем новой для русского искусства восточной сферы, но и создателем темы, получившей в музыкальной науке определение *балакиревский Восток*. По мнению исследователей, в его творчестве выразительно и оригинально воплощена образная восточная тематика. Опираясь не только на традиции М. Глинки, но и на собственные знания о быте, нравах и музыке народов Поволжья и Кавказа, композитор создает свой образ Востока, которому присуще не только романтическое начало, но и такие качества как реалистичность, подлинность и точность в передаче национальной самобытности. Балакиревский Восток-Запад был весьма своеобразен, поскольку его познания о Востоке связаны с кругом впечатлений, почерпнутых в разных областях, с миром представлений и фантазий далекого Востока, но, в первую очередь, как подчеркивают музыковеды, с фольклором народов Поволжья, Татарстана и Кавказа. О важности ориентальной музыки в русской культуре пишет Д. Шостакович в статье «Национальные традиции и закономерности их развития»: «Разве обращения Бородина, Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова к отдельным образцам или элементам фольклора народов Востока не обогатили их творчество. Насколько бедней стала бы русская музыка без «Половецких плясок» Бородина, «Исламея» Балакирева, «Плясок персидок» Мусоргского, «Шехерезады» Римского-Корсакова и многих других страниц музыки о Востоке» [5, 168].

Восточную тематику М. Балакирев воплощает в ряде симфонических произведений: «Увертюра на тему испанского марша» (1857), фортепианная фантазия «Исламей» (1869), финал Второй симфонии (1900-1908), поэма «Тамара» (1867-1882), а также фортепианной Сонате (1850), камерно-вокальных опусах, относящихся к 1858-1865 годам – «Песня Селима», «Еврейская мелодия», «Грузинская песня». Общеизвестно, что среди произведений М. Балакирева на восточную тематику выделяется фортепианная фантазия «Исламей», являющаяся вершиной фортепианного творчества не только композитора, но и всей русской исполнительской школы XIX века. Необходимо, на наш взгляд, выделить три важных момента. Во-первых, тяготение композитора к теме Запад-Восток, межкультурному взаимодействию. Во-вторых, создание романтической фантазии, априори рассчитанной на исполнительское искусство Николая Рубинштейна – знаменитого русского пианиста-виртуоза второй половины XIX века, которому посвящено это сочинение. В-третьих, обращение композитора к музыкальной форме двойных вариаций, типичной для

европейской классической музыки, но редко встречающейся в произведениях русских творцов.

По словам Балакирева, оригинальное название фантазии возникло благодаря широко известному и популярному на Северном Кавказе темпераментному кабардинскому народному танцу мужчин, являющемуся разновидностью кавказской лезгинки. Эту дикую по характеру плясовую мелодию, использованную в качестве первой темы, он услышал от одного черкесского князя, который приходил к нему и играл на щипковом народном инструменте, похожем на скрипку. Тема мужественного характера в энергичном темпе *Allegro con fuoco*, в тональности *Des-dur*, излагается на протяжении восьми тактов (квадратное строение, столь типичное для танцевальных тем) однострунно. Однако в латентной форме она содержит сильнейший импульс, энергичное начало, которое не просто раскроется в пьесе, а выдерживается на всем ее протяжении. Благодаря упругой ритмике, быстрой и острой репетиционности мелодического рисунка, создается суховатая, острая звучность, ассоциирующая с тембром таких кавказских струнных и щипковых народных инструментов как кеманча тар, саз, шичепшин<sup>2</sup>.

#### Пример №1. Первая тема



Для воссоздания восточного начала М. Балакирев умело применяет закрепившийся в классической музыке комплекс приемов и средств, характеризующих Восток. Среди них: жесткие секундо-квинтовые и кварто-квинтовые наложения, мимолетные терцовые утолщения мелодии, органые пункты, сексты и септимы в басу, при одновременном наполнении мелодической ткани проходящими полутонами побочных голосов, вносящих хроматическую окраску диатоническому движению. Красочность, энергичность и темпераментность кабардинской народной пляски, мастерское использование приемов крупной фортепианной техники – широкие арпеджио, октавные и аккордовые пассажи, регистровые контрасты, смена фактуры и динамики, способствует созданию концертной и виртуозной композиции. Особую звучность приносят фольклорно-этнографические элементы, образующие единое целое с ладогармоническими красками, создающие впечатление музыкального образа подлинного Востока. Яркая кульминация достигается за счет усиления динамичности и усложнения фактуры, которая обогащается аккордами, двойными нотами, приемами мартеллято (тремолообразное изложение материала с поочередной нотацией для левой и правой руки отдельно), применения средней педали на органых пунктах, а также таких штрихов как маркато, облегченное стаккато, легато с помощью стаккато на педали.

<sup>2</sup> Кеманча – струнный смычковый музыкальный инструмент типа лютни с длинной шейкой. Тар – струнный щипковый (плекторный) музыкальный инструмент. Саз – музыкальный инструмент типа лютни семейства тамбуров. Шичепшин – струнный инструмент. Звук извлекается проведением смычка или пальца по натянутым струнам.

Вторая тема (*D-dur, Andantino espressivo*), по характеру напоминающая женские восточные песни крымских татар, представляет яркий контраст к первой плясовой. В ней воплощен уже иной интонационно-тематический материал, имеющий новый ритмический рисунок и темп. В этом чередовании и противопоставлении темпераментной пляски и наполненной негой и томления певучей второй темы, М. Балакирев сумел точно воплотить национальную специфику и алгоритм смены чувств, характерный для представителя Востока:

Пример №2. Средний раздел, вторая тема

Частые повторы, а точнее, вариации первой и второй тем, подчеркивают важность данного тематического материала, оттеняют от второстепенных элементов, не имеющих никакого отношения к замыслу. Выделим мастерское использование различных гармонических красок, применение широкого спектра ладовых конфигураций – гармонический мажор/минор, мелодический мажор/минор, дорийский лад, неаполитанское/арабское интонирование, придающих темам национальное звучание, к примеру в вариации темы в связке пониженных II и VI энгармонических ступеней:

Пример №3. Такты 33-38



Переносы тем в разные тональности – *Des-dur – A-dur*, *Des-dur – F-dur*, *Des-dur – E-dur*, *D-dur – h-moll*, обостряют её восприятие, создают эффект танцевальной сцены, а дробление тем на составные элементы вносят динамизм и темперамент:

Пример № 4 Отклонение *Des-dur – E-dur*



Кода не выбивается из общего контекста, поскольку в ней умело поставлена идейно-эмоциональная точка предшествовавшего развития. Примечательна и логична ее трактовка: кода выдерживается в стиле танца, который по характеру и темпераменту близок, на наш взгляд, украинскому гопаку:

Пример 5. Кода



Рассматривая восточную фантазию «Исламей» с точки зрения фортепианного образа и стиля, необходимо выделить, что фортепиано трактуется М. Балакиревым как оркестр, а стиль этого произведения позволяет говорить об огромном влиянии виртуозно-романтической манеры Ф. Листа. В частности, речь идет о таких произведениях как «Венгерские рапсодии» (1840-1854), «Две баллады» (1848-1853), «Соната» (1850). Подтверждением тому служит тонус музыки, используемая фортепианная техника – октавы, глissандо, аккордовые пассажи, двойные репетиции, движение параллельными терциями. Если говорить о широко применяемых в «Исламее» триолях и их вариантах, например, в виде двойных терций, то этот фактурный прием, представляющий собой определенную техническую сложность для пианистов, типичен для европейских композиторов.

Отметим популярность и географию распространения ориентальной пьесы «Исламей», получившей признание П. Чайковского, Н. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова: издательство П. Юргенсона печатает ноты пьесы, появляются обработки фантазии для симфонического оркестра А. Глазунова, С. Ляпунова, А. Казеллы, на концертных сценах, в исполнении И. Левина, А. Гольденвейзера, Е. Бекман-Щербины, Л. Кашперова, В. Дроздова,

звучит эта восточная фантазия. В 1909-1910 годах с сочинением М. Балакирева познакомилась публика Парижа, Марсела, Лиля, Лондона, Берлина, Гавра, Лейпцига, Чикаго. Среди знаменитых зарубежных пианистов, включивших в свой репертуар фантазию «Исламей», выделим испанского музыканта Рикардо Виньеса и франко-бразильскую пианистку Магду Тальеферро. В 1913 году в Париже проводится конкурс пианистов имени Клер Паже, в требования которого включен «Исламей» М. Балакирева. В 1927 году на конкурсе в Женеве, приуроченного к открытию Международной музыкальной выставки, «Исламей» – обязательное произведение. В XX веке «Исламей» М. Балакирева по-прежнему пользуется у пианистов огромной популярностью. Его играют многие советские и зарубежные музыканты – Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Григорий Гинзбург, Роже Бутри. Известны звукозаписи данного произведения Балакирева следующих пианистов: Симон Барер (1947, APR), Владимир Горовиц (1950, Sony/BMG), Эмиль Гилельс (1951, DOREMI), Джулиус Катчен (1958, Decca), Дьёрдь Цифра (1957 & 1970, EMI), Борис Березовский (1996, Teldec), Михаил Плетнёв (2000, DG). В Казахстане «Исламей» редко включается в репертуар отечественных пианистов. Исключением является исполнение Евы Бенедиктовны Коган, профессора и одного из создателей фортепианной школы Казахстана, а также исполнение восточной фантазии автором данной статьи на конкурсе имени Е.Б. Коган, проходившем в 2021 году.

Таким образом, М. Балакирев одним из первых русских композиторов стал использовать в своем творчестве музыку разных народов, населяющих Россию, в частности, Приволжья, Кавказа и Крыма. В «Исламее» ярко проявилась творческая смелость и новаторство Балакирева, открывшего слушателям мелодические, ритмические, гармонические, тембровые богатства и особую красоту музыки «русского Востока», своеобразно преломленных в фортепианной музыке. Интонации, методы развития, найденные композитором в этой восточной фантазии, затем использовали и развивали его соратники и последователи. Своеобразие манеры Балакирева заключалось в том, что, он сумел передать не просто этнографически характерное, а подлинное своеобразие музыки восточных народов. Последнее, как справедливо отмечает Т. Зайцева, сделали «Исламей» одновременно произведением поразительно яркого, правдивого колорита, воспринимаемым на Востоке как «своя родная музыка», и произведением, ясно и доступно говорящим о Востоке всему миру [6, 12]. Для музыкальной культуры национальных республик, в том числе и Казахстана, особенно в период становления академического музыкального искусства, творчество М. Балакирева, в первую очередь связано с Востоком, имело большое значение. Последнее обусловлено тем, что здесь представлен плодотворный опыт освоения музыки других народов, синтез музыкальных культур Запада и Востока, а также метод работы с этим материалом, имеющим непреходящую ценность.

#### *Список литературы*

1. *Герштейн Э.Г.* Французский музыкальный экзотизм конца XX-XXI веков, к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1995, с. 23.
2. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л., 1970, –344 с.
3. *Рахимова Д.* Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Санкт- Петербург, 2012. –19 с.
4. *Слонимский С.М.* Балакиреву посвящается // Сборник статей и материалов. Вып. 1. – Санкт-Петербург, 1998, с. 14.
5. *Шостакович Д.* Национальные традиции и закономерности их развития // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. – М., 1973, с. 168.
6. *Зайцева Т.А.* Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830- 1850-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Санкт- Петербург, 2000. – 36 с.

**References (transliterated)**

1. **Gershtejn E'.G.** Francuzskij muzy'kal'ny'j e'kzotizm koncza XX-XX vekov, k probleme vzaimodejstviya kul'tur Zapada i Vostoka. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – M., 1995, p. 23.
2. **Asaf'ev B. V.** Russkaya muzy'ka. XIX i nachalo XX veka. – L., 1970, – 344 p.
3. **Raximova D.** Orientalizm v muzy'ke S. V. Raxmaninova. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchyonoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Sankt- Peterburg, 2012. –19 p.
4. **Slonimskij S.M.** Balakirevu posvyashhaetsya // Sbornik statej i materialov. Vy'p. 1. – Sankt- Peterburg, 1998, p. 14.
5. **Shostakovich D.** Nacional'ny'e tradicii i zakonomernosti ix razvitiya // Muzy'kal'naya kul'tura narodov. Tradicii i sovremennost'. – M., 1973, p. 168.
6. **Zajceva T.A.** Tvorcheskoe stanovlenie Balakireva kak xudozhestvenny'j fenomen russkoj kul'tury' 1830- 1850-x gg. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. – Sankt- Peterburg, 2000. – 36 p.

**Сведения об авторе:**

**Муратали Рахат Куванышулы** – Магистрант 1 года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – **Джумалиева Тамара Кажгалиевна** – Заслуженный деятель РК, профессор, кандидат искусствоведения.

**Автор туралы мәлімет:**

**Мұратәлі Рахат Куванышұлы** – Қазақ ұлттық консерваториясының 1 жылдық магистранты. Құрманғазы. Ғылыми жетекшісі – **Джумалиева Тамара Кажгалиевна** - ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор, өнертану ғылымдарының кандидаты.

**Information about the author:**

**Muratali Rakhat Kuvanyshuly** – master's student of 1 year of study at the Kazakh National Conservatory. Kurmangazy. Scientific supervisor – **Tamara Dzhumalievna Kazhalievna** – Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Professor, Candidate of Art History.

**МУЗЫКАТАНУДЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ**

**THEORETICAL QUESTIONS OF MUSIC KNOWLEDGE**

МРНТИ: 18.41.07

**Никита Малюхов<sup>1</sup>, Виталий Шапилов<sup>2</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан**ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА****Аннотация**

Вопросы пространства физического мира и особенности его восприятия человеком издавна интересовали учёных. Существующее разнообразие исследований по данной теме до сих пор не привело к формированию единой концепции. Цель данной статьи – на основе сведений из специальной литературы обобщить наиболее актуальные теоретические положения по вопросам музыкального пространства, и предоставить характерные примеры его проявления в музыке. Несмотря на то, что интерес к особым эффектам пространства в музыке появился у композиторов в XX веке, существует множество примеров его значимости в более ранних эпохах. Пространственные эффекты проявляются при использовании шумовых инструментов, имитации шума и звукоподражания природе, расположения источников звука в зависимости от свойств акустики. На протяжении исторического развития наблюдается возрастание роли различных аспектов музыкального пространства в условиях расширения комплекса средств выразительности. Особые вопросы возникают при исследовании перцептуального и концептуального пространства как отдельных областей авторского замысла. Также важно изучение совместного взаимовлияния различных видов пространства и их роль в создании и восприятии музыки, что имеет значение для дальнейших исследований.

**Ключевые слова:** пространство в музыке, музыкальный звук, музыка XX века, звукоизобразительность, восприятие музыки, концептуальность, обиходная и преподносимая музыка.

**Никита Малюхов<sup>1</sup>, Виталий Шапилов<sup>2</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан**МУЗЫКАЛЫҚ КЕҢІСТІГІ ТЕОРИЯСЫНЫҢ НЕГІЗГІ МӘСЕЛЕЛЕРІ****Аннотация**

Физикалық әлем кеңістігінің мәселелері және адамның оны қабылдау ерекшеліктері ғалымдарды бұрыннан қызықтырған. Осы тақырып бойынша зерттеулердің әртүрлілігі әлі күнге дейін бірыңғай тұжырымдаманың қалыптасуына әкелген жоқ. Бұл мақаланың мақсаты – арнайы әдебиеттерден алынған ақпарат негізінде музыкалық кеңістік мәселелері бойынша ең өзекті теориялық ұстанымдарды қорытындылау және оның музыкадағы көрінісіне тән мысалдар беру. XX ғасырда композиторлар арасында музыкадағы кеңістіктің ерекше әсерлеріне деген қызығушылық пайда болғанына қарамастан, оның бұрынғы дәуірлердегі маңыздылығының көптеген мысалдары бар. Кеңістіктік әсерлер шулы аспаптарды қолдану, шулар мен табиғат дауыстарына еліктеу, акустиканың қасиеттеріне байланысты дыбыс көздерінің орналасуы арқылы жүзеге асады. Тарихи даму барысында экспрессивтілік құралдарының кешенін кеңейту жағдайында музыкалық кеңістіктің әртүрлі аспектілерінің рөлінің артуы байқалады. Перцептуалды және концептуалды кеңістікті авторлық дизайнның жеке бағыттары ретінде зерттеу кезінде ерекше сұрақтар туындайды. Әр түрлі кеңістіктің бірлескен әсерін және олардың музыка жазып оны қабылдаудағы рөлін қарастыру зерттеу барысын тереңдету үшін маңызды.

**Түйінді сөздер:** музыкадағы кеңістік, музыкалық дыбыс, XX ғасыр музыкасы, дыбысқа еліктеу, музыканы қабылдау, концептуалдық, қарапайым және арнайы ұсынылатын музыка

**Nikita Malyukhov<sup>1</sup>, Vitaliy Shapilov<sup>2</sup>**  
<sup>1</sup>*Kurmangazy Kazakh national conservatory*  
*Almaty, Kazakhstan*

## THE BASIC QUESTIONS OF THE THEORY OF MUSICAL SPACE

### *Abstract*

The questions of the physical world space and the peculiarities of its perception by man have long been of interest to scientists. The existing variety of studies on this topic has not yet led to the formation of a unified concept. This article aims to summarize the most relevant theoretical positions on the issues of musical space based on information from the specialized literature and to provide characteristic examples of its manifestation in music. Even though the interest in the special effects of space in music appeared among composers in the 20<sup>th</sup> century, there are many examples of its significance in earlier eras. Spatial effects are manifested when using noise instruments, noise imitation and onomatopoeia of nature, the location of sound sources depending on the properties of acoustics. Throughout historical development, there has been an increase in the role of various aspects of the musical space in expanding the expression means complex. Particular questions arise when studying the perceptual and conceptual space as separate areas of the author's idea. Studying the mutual interaction of different types of space and their role in the creation and perception of music is also essential for further research.

**Keywords:** space in music, musical sound, music of the XX century, sound acuity, perception of music, conceptuality, every day and presented music.

### ***Виды музыкального пространства: физическое, перцептуальное и концептуальное.***

В научном познании признается иерархия трех видов пространства: физического, перцептуального и концептуального [1]. В работе «Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве» [2] С.А. Мозгот на основе сложившейся в философии типологии и исследования Г.И. Панкевич [3] определяет эти виды пространства как «базовые формы мышления о действительности в музыке, выражаемые действием универсальных закономерностей психофизиологии человека, его восприятия» [2, 18]. Первичным и независимым в этой триаде выступает физическое пространство, которое в восприятии человека преобразуется в пространство перцептуальное, представляющее собой комплекс субъективных ощущений, на основе которых выстраивается концептуальное пространство, ориентированное на познание и оценку окружающей действительности. Эта иерархия и последовательность формирования трех видов пространства имеет двухстороннюю направленность: при создании произведения от концептуального к физическому, а при восприятии от физического к концептуальному. Но в силу специфики материала пространства музыки, внутреннее наполнение и характер его организации имеет свои закономерности, поскольку «свойства пространства и времени обусловлены свойствами материи» [1, 14].

### ***Физическое пространство***

*Физическое (реальное) пространство* связано с существованием реальных объектов и явлений внешнего мира, которые в музыке представляют:

1. музыкальный звук;
2. организация нескольких источников звука;
3. акустические свойства условий исполнения.

Интерес к пространству у авторов музыки в исторической перспективе развивался постепенно, начиная с Нового времени. М.Н. Лобанова пишет, что именно «барокко впервые услышало музыку в пространстве и пространство – в музыке, преодолело статичность ренессансной полифонии, внесло в простое сопоставление хором – исток пространственных эффектов – повышенный динамизм, подчинило пространственные эффекты принципу неожиданности, невиданно раздвинув представления о музыкальной выразительности, усилив эмоциональное воздействие на слушателя» [4, 61].

В эпоху классицизма Л. Бетховен в оркестровом произведении «Победа Веллингтона» использует в инструментовке мушкеты и военную артиллерию в группе ударных инструментов. Композитор применяет шумовой звук, как средство музыкальной выразительности, придавая этим эффектам художественное значение.

В процессе исторического развития композиторы-романтики также прибегали к использованию шумоподражания и звукоизобразительности в художественных целях. Ф. Лист в Трансцендентном этюде № 12 «Метель» использует тремоло и хроматические пассажи для воссоздания шума вьюги, а в венгерской рапсодии № 15 «Ракоци-марш» музыка вступления имеет шумовой характер, который ассоциируется с надвигающимся гулом толпы. В эпоху романтизма тоновый звук не теряет своего главенства как основы музыкального материала, но роль шумоподражания как средства музыкальной изобразительности заметно усиливается.

В музыке XX века благодаря освоению новых инструментов (этнических, электронных и пр.) композиторы расширяют палитру музыкального звука, в которой всё большее значение начинают приобретать шумовые эффекты, обладающие ярко выраженными пространственными характеристиками. Так, А.К. Андреев рассматривает музыкальный тон с точки зрения единственной итоговой характеристики – музыкально-эстетического потенциала. Музыкальный тон «учитывает» акустические свойства, но в конечном счёте определяется культурными и стилевыми факторами. «Один и тот же звук – феномен акустики – в одной культуре (в одну эпоху, в одном стиле) будет “хаотическим шумом”, а в другой – музыкальным тоном» [5, 19].

Увеличение источников звука вызывает необходимость их *организации*. Множество разнообразных, уникальных по звучанию инструментов комбинировалось с древнейших времён. На сегодняшний день эта идея сформировалась в виде множества видов исполнительских составов: дуэт, трио, квартет, квинтет и т.д., где каждому соответствует свой тип пространства. Наиболее многочисленным составом выступает оркестр. Существование различных типов оркестра (симфонический, военный, струнный, джазовый, школьный) обуславливается разнообразием реального физического пространства. Главенство духовых и ударных инструментов в военном оркестре определяется требованием максимальной громкости в условиях открытого природного пространства, в джазовых оркестрах – характерностью тембра в условиях относительной ограниченности пространства.

«Персимфанс», первый в истории академической музыки оркестр без дирижёра, пример изменения музыкального пространства путем внедрения немusical концепции. Возникшая под воздействием коммунистических идей коллективизма концепция всеобщего равенства привела к новой организации физического музыкального пространства. Особенность звучания «Персимфанса» заключается в круговом расположении оркестрантов, благодаря которому все группы оркестра имеют визуальный контакт и самостоятельную возможность к совместной координации. При таком исполнении критики отмечают, что музыка звучит совершенно по-другому [6].

Помимо музыкальных инструментов и их локализации на звучание музыки влияет и *пространство условий исполнения*, в котором распространяется звук. Для акустической оценки помещения в современной науке используется термин «пространственное впечатление» [7, 77]. Акустическим свойствам помещений придается особое значение. В исследованиях звукорежиссёров отмечается, как И.С. Бах учитывал пространство исполнения при сочинении своих произведений. Лютеранские церкви отличаются меньшей гулкостью по сравнению с большими католическими. И.С. Бах большую часть своей жизни работал именно такой, небольшой лютеранской в кирхе св. Фомы и музыка его Мессы си минор и Страстей по Матфею отличается значительным количеством подвижных пассажей [7, 14], для которых умеренно гулкая акустика – наилучшее пространство для исполнения. Помимо акустических свойств, зал выступает носителем разнообразных символов: пространство зала «даже в тишине несёт в себе заряд определённых смыслов,

предвосхищений и ожиданий; оно устанавливает социально окрашенный контекст, в котором будет восприниматься и оцениваться исполняемая музыка» [8, 225].

### ***Перцептуальное пространство***

*Перцептуальное пространство* представляет собой «отражение органами чувств пространственных и временных характеристик реального мира» [3, 124]. Для него характерен «экстенсивный порядок» [1, 16] восприятия предметов (правее-левее, выше-ниже, ближе-дальше), который используется для локализации пространственных ощущений индивидуума. В музыке этот тип пространства проявляется в следующих параметрах:

1. дистанции восприятия музыки;
2. ориентирования в музыкальном материале;
3. эстетических свойств воспринимаемого пространства.

Опираясь на виды языковой дистанции Эдварда Холла в лингвистике (интимная, персональная, социальная, публичная) [8, 224], Г.А. Орлов применяет данную типологию для характеристики *дистанций восприятия музыки*. Персональная дистанция характерна для камерной музыки, воспринимая которую зритель ощущает все детали наиболее рельефно, а более тесный зрительный контакт усиливает эффект музыки. Наиболее личные и персональные эмоции присущи данной дистанции. Как отмечает Б.В. Асафьев, «Эпоха создания и потом распространения в Европе песен Шуберта – это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение» [9, 187].

По мере увеличения пространства восприятия музыки, персональная дистанция переходит в социальную, для которой «чувство личной причастности уступает место более или менее отстранённому созерцанию или наблюдению», поэтому в условиях социальной дистанции наиболее явно проявляется «воплощение идеи, темы, крупномасштабности замысла и композиции» [8, 225]. Наибольшее расстояние предусматривает публичная дистанция. Данный тип дистанции характерен для звучания музыки в обыденном, повседневном пространстве – уличные ансамбли, фоновая музыка, звон колоколов и др. Музыка на такой дистанции «растворяется» в физическом пространстве, но даже здесь она способна влиять как на сознательное эмоциональное состояние, так и на бессознательное поведение человека.

Г.А. Орлов не характеризует интимную дистанцию восприятия музыки, но можно предположить, что данная дистанция характерна для одиночного музицирования, а также для прослушивания музыки через наушники. В этом «теснейшем» виде дистанции наиболее полно проявляется множество деталей музыки и физическое пространство имеет наименьшее влияние на восприятие музыки.

Пространственное *ориентирование* человека в повседневности обычно опирается на визуальное восприятие. Подобно зрительному ориентации, в музыке слушатель также улавливает «ключевые объекты» – обычно наиболее яркие и характерные фрагменты звучания, с помощью которых формируется «музыкальная карта». На формирование «музыкальной карты» влияет множество факторов: 1) биологические данные субъекта – память и особенности слуха; 2) эмоциональное состояние субъекта; 3) слуховой и аналитический опыт субъекта; 4) образное содержание произведения. Большая часть этих факторов Т.А. Докшицер определяет как «музыкальное мышление» [9, 6], в котором особое значение приобретает развитие мыслительных навыков представления, воображения, запоминания, ощущения и др.

Изображение объективных процессов в искусстве требует их модификации и интерпретации для *эстетического восприятия* художественного пространства. «О. Роден ... утверждал, что изображение фигуры в её естественную величину не всегда может выполнить свою художественную задачу... само время, запечатлённое здесь, имеет слишком узкие границы, что должно компенсироваться ... некоторой гиперболизацией пространственных характеристик» [3, 127]. Гипербола основывается на отклонении от повседневного представления, и основывается на операции сравнения, благодаря которой воспринимается



отклонение от нормы при помощи операции переноса – приписывания предмету иных свойств [11, 67]. Данное свойство порождает формирование уникального типа объектов в искусстве, неосуществимых в физическом пространстве и обладающих качеством иллюзорности.

Именно иллюзорность перцептуального пространства является его отличительной чертой. Поэтому в музыке существуют противоречия между физическим и перцептуальным пространством. Так, по мнению В.Н. Холоповой, стандартное разрешение вводного звука всегда воспринимается слушателем как успокаивающее «нисхождение вниз, тогда как графически это будет выглядеть как восхождение» [2, 43-44]. Другой пример: «Тон Шепарда» [12] – звуковая иллюзия постоянно возрастающего или же убывающего звучания. Именно на этом эффекте немецкий композитор Ханс Циммер выстраивает музыку к фильму «Дюнкерк». Данный эффект обладает исключительной способностью непрерывно бесконечно нарастающего напряжения, вследствие чего видеоряд обладает особым эмоциональным свойством [13].

Благодаря специфическим особенностям эстетического *восприятия*, художественное пространство обладает уникальными свойствами, с учетом которых художники выстраивают свои произведения. Эта черта сформировалась на основе пространственного слухового ориентирования: «западная музыка, начиная с определённого времени, стала апеллировать к этой способности, различными путями создавая иллюзию физической глубины пространства» [8, 279]. Например, А. Швейцер сравнивал хоралы из «Органной книжечки» с гравюрами Дюрера, тогда как большие хоральные прелюдии из «Клавирных упражнений» – большая станковая живопись [14, 352].

### **Концептуальное пространство**

*Концептуальное пространство* служит средством познания и оценки реального пространства и, подобно перцептуальному пространству, формируется «лишь в голове человека» [1, 19]. Г. М. Панкевич описывает данное пространство, как «познавательные модели, которые строятся ... для достижения истины (в науке) или художественной правды (в искусстве)» [3, 125]. Специфика концептуального пространства проявляется в следующих параметрах:

1. особенностях организации;
2. взаимодействии по горизонтали и вертикали;
3. множественности концептуального пространства.

Концептуальное пространство являетсяместищем идей. С.А. Мозгот применяет понимание термина концепт по отношению к музыке, опираясь на труды Е.С. Кубряковой, в которых концепт выступает как накопитель, транслятор и интерпретатор смыслов. Часть концептов имеет языковую «привязку», а другие «воплощены ментальными, невербализированными репрезентациями: мыслительными картинками, образами, гештальтами, схемами и т.п.» [2, 51]. В дополнение концепт допускает расширение смыслового поля с помощью интуиции, индивидуального опыта и дополнительных знаний, что определяет его динамическую сущность.

В искусстве физическое пространство создается субъектом и познается в вербальных определениях, смысл которых отличается определенной степенью неточности и субъективности. Последовательность формирования различных видов пространства в творческом и слушательском процессе имеет характерные отличия. Физическое музыкальное пространство в акте творчества композитора формируется из концепта (идеи), а для слушателя музыка благодаря своим физическим свойствам (акустическим) воспринимается на уровне перцептуального пространства (чувства, эмоции) и воплощается в итоговом концептуальном пространстве, вызывая структурированные образы, осознанные идеи и чувства.

*Взаимодействие* смысловых концептов разных видов искусства осуществляется по горизонтали и вертикали. Горизонтальному взаимодействию свойственны ассоциативные связи, объединённые общим смыслом многообразности, «притягивания значений других

концептов и разворачивания смысла путём образования музыкально-ассоциативных рядов» [2, 52]. В результате концепты произведений разных видов искусства образуют связи, начинают резонировать и масштабно разворачиваться в художественном пространстве, свидетельствуя о степени репрезентативности определённых идей. Вертикальное взаимодействие концептов направлено на обогащение, детализацию содержания «по принципу инверсии, дополнения, приращивания, детализации или контраста смыслов» [2, 53]. Этот тип взаимодействия обеспечивает обновление концептуального пространства, обеспечивая его историческое развитие и формирование новых, оригинальных концептов. Каждое художественное пространство, как автора, так и воспринимающего – уникально, и всегда будет иметь свои индивидуальные черты.

Благодаря бесконечному количеству исторически обновляемых и одновременно сосуществующих идей, музыка, как и другие виды искусства, способна приобретать *множественные формы* концептуальности. В соответствии с типологией А.Н. Сохора виды концептуального пространства можно определить в обиходной и преподносимой музыке (таблица № 1):

Таблица № 1

Обиходная музыка	Преподносимая музыка
«мирское»	исторической эпохи
производственное (коммерческое)	национальное
сакральное	композиторской школы
	индивидуальное композиторское
	жанровое
	отдельное произведения
	комбинированное (хеппенинги, перформансы, инсталляции)

В обиходной музыке концептуальное «мирское» пространство представлено в бытовом, повседневном мироощущении звуков, изначально присущим музыке фольклора, который существует с древнейших времён и до настоящего времени, и продолжает развитие в жанрах популярной, так называемой «лёгкой» музыки или же «музыки быта» [15, 295]. Типичными представителями «мирского» пространства выступают многочисленные жанровые виды песен, танцев, маршей, которые «нередко называют первичными» [15, 295].

*Производственное* концептуальное пространство также имеет фольклорные истоки, связанные с трудовыми песнями, и продолжает свое историческое развитие, начиная с XX века<sup>1</sup>, в организации коммерческого интерьера с помощью музыки. Для производственного концептуального пространства характерно отсутствие интеллектуальных смыслов, умственного вовлечения, но мобилизация физических сил и концентрация внимания на предмете производства или потребления.

*Сакральное пространство* формируется в культово-обрядовой сфере, в которой активно развивается мифологическое сознание изначально языческого содержания. Это пространство предполагает «ритуалистическую партиципацию ... развивающуюся в динамичном силовом поле, генерируемом самими участниками, которое втягивает их в коллективное таинство» [8, 232]. Музыка сакрального пространства направлена на вовлечение и объединение всех участников в ритуале для выхода за пределы обыденного человеческого восприятия и понимания. Отличительной чертой сакрального пространства служит направленность на духовное развитие, его мифологичность и отказ от рационально-объективного понимания мироздания.

Концептуальное пространство современной исторической эпохи принципиально отличается от предшествующего времени. До XX века создание музыки определялось

<sup>1</sup> В конце XIX века первые образцы можно найти в творчестве Э. Сати.

«культурными кодами» отдельных регионов или главенствующими идеями эпохи, которые определяли направление концептуального пространства. Однако с XX века у композиторов появляется возможность создавать свои индивидуальные концептосферы, в результате чего на смену стилю эпохи, по определению Г.В. Григорьевой приходит «*эпоха стилей*» [16], отличающаяся принципиальной *множественностью* видов концептуального пространства.

Другая множественность концептуального пространства сформировалась в практике современных хеппенингов<sup>2</sup> и перформансов, предполагающих *комбинированное* концептуальное пространство на основе синтеза разных видов искусств, каждое из которых как правило обладает самостоятельным материалом. Этот комбинированный тип пространства сформировался и развивался в практике авангарда, начиная с 50-х годов XX века, в творчестве Дж. Кейджа, А. Капроу, Ж.-Ж. Лебея, М. Абрамович и др.

Рассматривая виды музыкального пространства важно учитывать их единство. «Пространства в музыке не существуют сами по себе, они взаимопроникают друг в друга» [2, 231], благодаря чему образуется процесс взаимовлияния. Дальнейшее изучение связи и взаимовлияния музыкальных пространств может привести к иным точкам зрения не только в художественном, но и в социальном изучении музыки. Например, эксперименты, в которых музыканты-профессионалы исполняют в публичных местах шедевры музыкального искусства, а зрители в свою очередь не придают ценности этим произведениям, трактуются как «упадок вкуса» [17]. С точки зрения взаимовлияния видов пространств данная реакция возникает в результате несоответствия физического пространства условиям исполнения, которые настраивают слушателя на совершенно другой тип перцепции, несоответствующий концептуальному пространству произведений. Обратным примером соответствия видов музыкального пространства в плане их взаимовлияния служат публичные исполнения на променадных улицах легкожанровой музыки, вызывающей вполне заслуженный успех слушателей [18]. На основе этих и многих других примеров необходимо понимать, что чем сложнее содержание музыкального произведения и его концепция, тем важнее становится осознание разнообразия и множественности пространственных факторов, обуславливающих особенности его восприятия и понимания.

#### Список литературы

1. *Мостепаненко, А.М., М.В.* Четырехмерность пространства и времени. [Текст] – Л.: Наука, 1966. – 191 с.
2. *Мозгот, С.А.* Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве [Текст]: дисс. ... докт. иск. Новосибирск: 2018. – 366 с.
3. *Панкевич, Г.М.* Проблема анализа пространственно-временной организации музыки [Текст] // Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 124-144.
4. *Лобанова, М.Н.* Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко [Текст] // Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. – С. 54-58.
5. *Андреев, А.* К истории европейской музыкальной интонационности. [Текст] – М.: Музыка, 1996. Ч. 1. – 190 с.
6. «Персимфанс» – оркестр без дирижера. [В Интернете] 2021 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/orkestr-bez-dirizhera/>.
7. *Рустамов, А.Р.-О.* Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры [Текст]: дисс. ... канд. иск. СПб.: 2013. – 206 с.
8. *Орлов, Г.А.* Древо музыки. [Текст] Вашингтон – СПб.: 1992. – 253с. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
9. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. [Текст] – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
10. *Докишицер, Т.А.* Путь к творчеству. [Текст] – М.: ИД «Муравей», 1999. – 216 с.
11. *Борисенко, Ю.И.* Механизм образования гиперболы в русской речи [Текст] // Научный журнал: Мир науки, культуры и образования №1 (26). Барнаул: АлтГПУ, 2016. – 364 с.
12. Shepard Tone – YouTube. [В Интернете] 2012 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BzNzgsAE4F0&t=94s>.

<sup>2</sup> Термин «хеппенинг» ввел Аллан Капроу, проводивший мультимедийные акции, сочетавшие живопись, танец, поэзию, музыку, радио, кино, видео.

13. Vox. The sound illusion that makes Dunkirk so intense – YouTube. [В Интернете] 2017 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&t=53s>
14. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах. [Текст] М.: Классика-XXI 2011. – 836 с.
15. *Сохор, А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. [Текст] // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С. 292-309.
16. *Григорьева, Г.В.* – лекция «Основы музыкальной композиции XX века». [В Интернете] 2012 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/live/movies/7/osnovy-muzykalnoi-kompozicii-xx-veka>.
17. Joshua Bell's 'Stop and Hear the Music' metro experiment | The Washington Post. [В Интернете] 2007 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0\\_YWhw](https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw) 1621.
18. «Street musician, goosebumps Worth respect». [В Интернете] 2020 г. [Цитировано: 20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kXQnqVugpig>.

#### *References (transliterated)*

1. *Mostepanenko, A.M., M.V.* Chetyrekhmernost' prostranstva i vremeni. [Tekst] – L.: Nauka, 1966. – 191 p.
2. *Mozgot, S.A.* Kategoriya prostranstva kak smyslovoj fenomen v muzykal'nom iskusstve [Tekst]: diss. ... dokt. isk. Novosibirsk: 2018. – 366 p.
3. *Pankevich, G.M.* Problema analiza prostranstvenno-vremennoj organizacii muzyki [Tekst] // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. – М.: Muzyka, 1978. – Вып. 3. – P. 124-144.
4. *Lobanova, M.N.* Konceptii prostranstva, vremeni, dvizheniya v epohu barokko [Tekst] // Muzykal'nyj stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost'. – М.; SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ: Universitetskaya kniga, 2015. – P. 54-58.
5. *Andreev, A.* K istorii evropejskoj muzykal'noj intonacionnosti. [Tekst] – М.: Muzyka, 1996. CH. 1. – 190 p.
6. «Persimfans» – orkestr bez dirizhera. [V Internetе] 2021 g. [Citirovano: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/orkestr-bez-dirizhera/>.
7. *Rustamov, A.R-O.* Zvukovoj obraz prostranstva v strukture hudozhestvennogo yazyka zvukorezhissury [Tekst]: diss. ... kand. isk. SPb.: 2013. – 206 p.
8. *Orlov, G.A.* Drevo muzyki. [Tekst] Vashington – SPb.: 1992. – 253 p. *Holopova V.N.* Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie. SPb.: Izdatel'stvo «Lan», 2000. – 320 p.
9. *Asaf'ev, B.V.* Muzykal'naya forma kak process. [Tekst] – L.: Muzyka, 1971. – 376 p.
10. *Dokshicer, T.A.* Put' k tvorchestvu. [Tekst] – М.: ID «Muravej», 1999. – 216 p.
11. *Borisenko, YU.I.* Mekhanizm obrazovaniya giperboly v russkoj rechi [Tekst] // Nauchnyj zhurnal: Mir nauki, kul'tury i obrazovaniya №1 (26). Barnaul: AltGPU, 2016. – 364 p.
12. Shepard Tone – YouTube. [V Internetе] 2012 g. [Citirovano: 20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BzNzgsAE4F0&t=94s>
13. Vox. The sound illusion that makes Dunkirk so intense – YouTube. [V Internetе] 2017 g. [Citirovano:20.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVWTQcZbLgY&t=53p>.
14. Shvejcer, A. Iogann Sebast'yan Bah. [Tekst] М.: Klassika-XXI 2011. – 836 p.
15. *Sohor, A.N.* Teoriya muzykal'nyh zhanrov: zadachi i perspektivy. [Tekst] // Teoreticheskie problemy muzykal'nyh form i zhanrov. – М., 1971. – P. 292-309.
16. *Grigor'eva, G.V.* – lekciya «Osnovy muzykal'noj kompozicii XX veka». [V Internetе] 2012 g. [Citirovano: 20.04.2022] URL: <https://www.culture.ru/live/movies/7/osnovy-muzykalnoi-kompozicii-xx-veka>.
17. Joshua Bell's 'Stop and Hear the Music' metro experiment | The Washington Post. [V Internetе] 2007 g. [Citirovano: 20.04.2022] URL: [https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0\\_YWhw](https://www.youtube.com/watch?v=hnOPu0_YWhw) 1621.
18. «Street musician, goosebumps Worth respect». [V Internetе] 2020 г. [Citirovano: 1.04.2022] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kXQnqVugpig>.

#### *Сведения об авторах:*

*Никита Владимирович Малюхов* – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы.

*Виталий Александрович Шапилов* – научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

#### *Автор туралы мәлімет:*

*Никита Владимирович Малюхов* – 1 курс КНК магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы.

*Виталий Александрович Шапилов* – ғылыми жетекші, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының доценті.

#### *Information about the authors:*

*Nikita Malyukhov* – 1nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

*Vitaliy Shapilov* – research advisor, PhD in Art, Docent of Kurmangazy Kazakh National Conservator

МРНТИ 18.41.07

**Никита Яковлев<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан**ФОРМИРОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СРЕДСТВ  
В СИСТЕМЕ МЕДИАТЕКСТА КИНОФИЛЬМА****Аннотация**

В статье рассматривается формирование инновационных музыкальных средств в системе медиатекста кинофильма. Исследование основывается на теоретических работах по киномузыке советских, постсоветских и зарубежных авторов. Методология исследования включает в себя теоретический, музыковедческий подход, аналитический и эмпирический методы.

Кино располагает множеством средств выразительности. Одно из них – музыка. Она, – как ничто другое, – обладает возможностью подчеркнуть концепцию, динамику и движение фильма, оттенить особенности его сюжета. Даже на первых этапах становления кинематографа, демонстрация фильма не обходилась без звукового сопровождения, и, вполне закономерно, что с течением времени музыкально-выразительные средства развиваются и трансформируются.

В результате исследования доказывается, что средства выразительности кинематографа эволюционируют: появляются новые приёмы и техники съёмки и монтажа, в области операторской работы и спецэффектов. Музыка, как одно из средств выразительности кинофильма, также претерпевает изменения. К настоящему времени насчитывается значительное количество различных жанров кинематографа – от исторических и документальных, до фильмов на современную тематику, где на музыкальное сопровождение оказывает влияние не только содержание, но и современные веяния музыкальной композиции. Поэтому, всегда актуален вопрос об их научно-обоснованном рассмотрении, возможной типологизации и дальнейшем исследовании.

**Ключевые слова:** кино, музыка, киномузыка, средства музыкальной выразительности, инновации.

**Никита Яковлев<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан**КИНОФИЛЬМНІҢ МЕДИАТЕКСТ ЖҮЙЕСІНДЕ  
ИННОВАЦИЯЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ ҚҰРАЛДАРДЫ ҚАЛЫПТАСТЫРУ****Аннотация**

Мақалада кинофильмнің медиатекст жүйесінде инновациялық музыкалық құралдардың қалыптасуы қарастырылады. Зерттеу кеңестік, посткеңестік және шетелдік авторлардың кино музыкасы бойынша теориялық жұмыстарына негізделген. Зерттеу әдістемесіне теориялық, музыкатану тәсілі, аналитикалық және композициялық әдістері кіреді.

Кино өзіне көптеген мәнерлік құралдарын қосады. Солардың бірі – музыка. Ол фильмнің тұжырымдамасын, динамикасын мен қозғалысын және сюжетін ерекшелендіре алады. Тіпті кинематографтың қалыптасуының алғашқы кезеңдерінде де фильмді дыбыстық сүйемелдеусіз көрсету мүмкін емес болатын, сондықтан уақыт өте келе музыкалық-мәнерлік құралдардың дамып, өзгеруі әбден жүйелі.

Зерттеу нәтижесінде кинематографтың мәнерлік құралдары дамып келуі дәлелденуде: операторлық жұмыс және спецэффектілер саласында түсіру мен монтаждаудың жаңа тәсілдері, әдістері пайда болып жатыр. Музыка да фильмнің мәнерлік құралдарының бірі ретінде өзгеріске ұшырап жатыр. Қазіргі уақытта тарихи және деректі фильмдерден бастап қазіргі заман тақырыптағы фильмдерге дейін кинематографтың түрлі жанрларының едәуір саны есептеледі. Музыкалық сүйемелдеуге тек мазмұн ғана емес, сонымен қатар музыкалық композициясының қазіргі ағымдары да әсер етіп жатыр. Сондықтан оларды ғылыми тұрғыдан қарастыру және одан әрі зерттеу мәселесі әрқашан өзекті болып табылады.

**Түйінді сөздер:** кино, музыка, кино музыкасы, музыкалық мәнерлік құралдары, инновациялар.

*Nikita Yakovlev<sup>1</sup>*

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

## **FORMATION OF INNOVATIVE MUSICAL MEANS IN THE FILM MEDIA TEXT SYSTEM**

### ***Abstract***

The article considers the formation of innovative musical means in the system of the media text of the film. The research is based on theoretical works on film music by Soviet, post-Soviet and foreign authors. The research methodology includes theoretical, musicological, analytical and compositional methods.

Cinema has many means of expression. One of them is music. Like nothing else, it can emphasize the film's concept, dynamics and movement to shade its plot's features. Even in the first stages of the formation of cinematography, the demonstration of the film could not do without sound accompaniment. Therefore, it is natural that musical and expressive means develop and transform over time.

As a result of the research, it is proved that the means of expressiveness of cinema are evolving: new techniques and techniques of shooting and editing appear, also in the field of camerawork and special effects. Being one of the means of expression of movie music is also changing. To date, there are a significant number of different genres of cinema – from historical and documentary films to films on modern topics, where not only the content but also the current trends of musical composition influence the musical accompaniment. Therefore, the question of their scientifically-based consideration, possible typologization and further research is always relevant.

***Keywords:*** cinema, music, film music, means of musical expression, innovations.

За сравнительно недолгое – по историческим меркам – существование киноискусства, музыка прочно вошла в кинематограф и заняла своё место в ряде средств выразительности наряду с монтажом, постановкой кадра, операторской и режиссёрской работой, и, помимо того, с различными спецэффектами. Звуковое оформление, или сопровождение, включающее в себя не только музыку, но и различные аудиальные эффекты и шумы, стало неотъемлемой частью кинофильма, поддерживающей видеоряд, раскрывающее психоэмоциональную сторону сюжета, чувства, переживания и характеристики его героев. В первую очередь, музыка направлена на соответствующее восприятие зрителем художественной стороны кинофильма.

Как отмечает И. Воскресенская в своей работе «Звуковое решение фильма», «Музыкальная концепция, характер музыки в фильме определяется замыслом кинопроизведения и непосредственно зависят от него. Музыка выполняет в фильме важнейшие функции: сообщает картине в целом и отдельными эпизодам необходимую эмоциональную окраску, выявляет главные мысли и основную идею произведения, даёт авторское отношение к изображаемому» [1, 22]. При взаимодействии с видеорядом, с вербальной частью фильма, монтажным строем, либо со всеми компонентами одновременно, киномузыка приобретает новые функции и качества, которые во многом отличают её от музыки как самостоятельного вида искусства.

На начальных этапах становления киноискусства, в его дозвуковой период, потребность в звуковом сопровождении уже начала находить место. Это выразилось, с одной стороны, в технической необходимости заглушения шума киноаппаратуры, с другой – в поддержке эмоционально-выразительной стороны видеоряда. Так как на ранних этапах фильмы были немыми, их озвучивание происходило во время демонстрации, либо механически – граммофоном, пианолой, – либо музыкой, исполняемой непосредственно музыкантами.

Нередко музыкальное сопровождение кинодействия осуществлялось целыми оркестрами, различными видами ансамблей, но, в большинстве случаев, это были отдельные пианисты-иллюстраторы, работающие по принципу совмещения импровизации с музыкой, составленной по определённой программе. К кинофильму создавался план звукового

сопровождения, построенный на отдельных музыкальных темах, которые служили характеристиками героев и событий, в связи с чем сложилась концепция музыкальной лейттемы и лейтмотива кинофильма.

В то же время, создавались определённые сборники с музыкой, предназначенной для различных киносюжетов, отражающей отдельные эмоциональные и сюжетные стороны киноленты. Всё это систематизировалось, и на данной основе создавались специальные кинотеки, где содержались музыкальные пьесы, рекомендованные на различные случаи. Каждая из них была рассчитана на 2-3 минуты и языком музыки передавала определённое эмоциональное состояние, настроение, – такие, как радость, грусть, страх и т.д.

Киномузыка тех времён носила лишь фрагментарный характер и служила поддержкой эмоционального тона основной идеи и отдельных эпизодов кинокартины. И. Воскресенская справедливо отмечает: «В музыке должны были отражаться и основные эмоциональные переломы, и отдельные происходящие на экране события, их ритмический рисунок, темп движения (в сценах автомобильных гонок, скачек, погони и т.п.)» [1, 23]. Такой музыкальный опыт первых иллюстраторов может быть использован и используется в современном кинематографе.

С момента появления уже непосредственно звукового кинематографа, когда видео- и звуковой ряд(ы) технически были синхронизированы, музыка становится неотъемлемым участником и, вместе с тем, одним из главных выразительных средств киноискусства. С этого времени музыка в кинофильме наделяется определёнными функциями. Теперь в её задачи входит не только чисто техническая и эмоциональная поддержка кинокадра – музыка становится своеобразным «рассказчиком» киноистории. Даже то, что не изображается визуально, не проговаривается вербальной речью, музыка способна выразить, подготовить зрителя к последующему действию, настроить его эмоционально на восприятие дальнейшего сюжета. В связи с этим, музыка, как уже указывалось выше, приобретает определённые функции и разновидности.

В своей монографии «Музыка в структуре медиатекста» Т. Шак приводит классификацию киномузыки, которая выступает в определённых ипостасях, как носитель соответствующих функций, – таких, как:

- Функция тишины;
- Музыка, подчёркивающая движение;
- Музыкальная обработка реальных шумов;
- Музыка как представление изображаемого пространства и времени;
- Музыка как комментарий в фильме;
- Музыка в функции символа;
- Музыка как средство предвосхищения действия;
- Музыка как композиционно объединяющий фактор;
- Музыка как средство выражения переживаний;
- Полифункциональность музыкально-звуковой сферы.

Указанные функции музыки и их место в кинофильме детально изучены в вышеупомянутой монографии.

Вместе с тем, наше внимание сосредоточено непосредственно на музыкальном аспекте, на рассмотрении киномузыки с точки зрения музыкально-выразительных средств, – то есть, на том, как и какими элементами музыкальной выразительности пользуется композитор для создания и передачи различных чувственно-эмоциональных сторон целостного кинопроизведения.

Данный вопрос затрагивается, в основном, фрагментарно в различных научных трудах по исследованию киномузыки. Представленная тематика лежит в плоскости интересов самих композиторов, особенно начинающих и специализирующихся на кино- и медиамыке вообще. Смотря фильм и слушая его музыкальное сопровождение, нередко возникает вопрос: как же это сделано? С помощью каких средств? Освещение этой темы, типологизация средств музыкальной выразительности в киномузыке может помочь

композитору более точно отразить и передать художественную составляющую кинопроизведения.

Условно средства музыкальной выразительности можно разделить на два типа. Первый – основанный на музыке традиционной, академической, классико-ориентированной. В киноискусстве такая музыка имеет преобладающее значение и используется практически в большинстве кинофильмов. Это связано, в первую очередь, с тем, что первоначально для озвучивания первых «движущихся картинок», а далее уже и фильмов, применялась музыка академического направления и, в целом, музыка, написанная профессиональными композиторами. С другой стороны, на заре кинематографа, по большому счёту, не существовало никакой другой музыки, и её язык был привычен и понятен всем.

Второй тип средств музыкальной выразительности связан с появлением в XX веке расширенных и совершенно новых композиторских техник с изменением музыкальной эстетики и, соответственно, самого языка музыки, а также – с развитием технических возможностей обработки и изменения звука как физического явления, и связанных с этим экспериментами над его деформацией для художественно-выразительных целей. Как отмечается в труде «Теория современной композиции», «Еще никогда преобразования, происходившие в ходе эволюции музыкального языка, не затрагивали того глубинного – онтологического – слоя музыкальной субстанции, который составляет ее первоэлемент – звук. Звук стал альфой и омегой Новой музыки, ее краеугольным камнем» [3, 50]. Композиторы производят различные манипуляции при записи звука: технически ускоряют, или, наоборот, замедляют звучание, накладывают одни звуковые пласты на другие. С помощью электроники создают новые – прежде не существующие – звучности.

Позже на эти процессы оказало большое влияние изобретение и дальнейшее развитие компьютерных технологий. На протяжении всего столетия идут активные поиски нового звучания, вследствие чего «...исследователи приходили к тому, что основным тематическим материалом для музыкального опуса может быть не только мелодия, но и отдельный звук, тембр, ритмическая группа и т. д. Композиторы нового поколения работали над расщеплением звука, использовали его элементы в качестве основы развития произведения. При этом музыканты обращались не только к звучанию музыкальных инструментов, но и к звукам индустриального происхождения» [2, 2].

В это время создаются новые виды электромузыкальных инструментов, – таких, как терменвокс, оптофоническое пианино, электроорган и др., и, соответственно, пишутся произведения для них. Появляется электроакустическая, спектральная, «компьютерная» музыка. Всё это находит отражение не только в музыке академической, но и органично вплетается в музыку кинематографическую, и шире – в музыку медиапространства. Всевозможные эксперименты со звуком, его трансформацией, привнесение звучания «извне» – из окружающей среды, индустриальных звуков, так называемых «звуков мегаполисов», – закономерно расширяют и обогащают звуковую сферу и язык киномузыки.

Развитие компьютерных технологий дало возможность «перенести» оркестр в цифровое пространство. В наши дни композитору уже не приходится собирать большие музыкальные коллективы, тратить время на репетиции и дальнейшую запись музыки. Всё это происходит в компьютере с помощью DAW – Digital Audio Workstation – цифровой звуковой рабочей станции, компьютерной системе, созданной для записи, хранения, редактирования и воспроизведения цифрового звука. Это позволяет создать «...посредством специальной компьютерной программы (секвенсора) наиболее приближённую имитацию звучания известных музыкальных инструментов, а также записывать музыку абсолютно новых, синтезированных тембров» [4, 45].

Такая виртуально «сгенерированная» музыка обладает наиболее широкими тембровыми возможностями, а также возможностью создания различного рода музыкальных ансамблей всевозможных комбинаций инструментальных составов, либо она вообще может быть основана только на электронных звучностях.

Изменения в музыкальной эстетике XX века, появление новых композиторских техник – таких, как алеаторика, сонористика, додекафония и другие, развитие компьютерно-



цифровых технологий конца XX – начала XXI веков – всё это, в целом, положительно влияет на музыкально-звуковое оформление медиапроизведений и киноискусства, в частности, так как значительно расширяет музыкально-выразительные возможности.

Язык киномузыки обогащается, насыщается более смелыми и яркими звучностями. Для воплощения, показа страха или ужаса, нагнетания тревожной атмосферы фильма уже не обязательно использование традиционных средств музыкальной выразительности, – целый оркестр может быть заменён одним синтезатором, как аналоговым, так и цифровым с подходящим пресетом<sup>1</sup>, а музыкальный тематизм – выразиться одним-двумя диссонирующими созвучиями, вместо обычных тонально-гармонических аккордовых последовательностей в минорном ладу. Такие фрагменты киномузыки часто сопровождаются так называемыми «сэмплированными»<sup>2</sup> компонентами, своего рода «подложками» в качестве различных ударных и других шумовых инструментов.

Чувство радости, спокойствия, положительные эмоции и настроения также вполне свободно выражаются достаточно простыми мелодиями, состоящими из восьми-, шестнадцатитактовой последовательности звуков, которая, при повторных проведениях может в той или иной степени трансформироваться. Тембр подобного звучания может носить совершенно различную окраску – как в виде акустического, так и электронного инструмента. На основе новых звуковых возможностей композиторы создают оригинальные музыкально-тематические структуры, паттерны, шаблоны для выражения различных психоэмоциональных состояний, образов, драматургии кинофильма, которые отличаются от общепринятых «классических» музыкальных приемов.

В целом на сегодня в арсенале композитора или человека, создающего музыку, звуковое сопровождение кинофильма, имеется множество разнообразных инструментов для творческой работы. С развитием электронных цифровых технологий и новых композиторских техник, а также – управления программным оборудованием и возможностью овладения композитором различными медиа-программирующими и звукорежиссёрскими технологиями, применением всего этого в творческом процессе даёт предпосылки дальнейшего исследования представленного вопроса.

Закономерно, что с течением времени количество новых технологий увеличиваться. Помимо уже перечисленных средств, на основе компьютерной обработки создаются комплексные отдельные виртуальные библиотеки звуков, предназначенные для выражения эмоциональной и образной составляющей видеоряда, а также его звуковой поддержки. Все это в перспективе повышает уровень потенциальных возможностей для создания новых экспериментов в области музыкально-звукового оформления кинофильма.

#### *Список литературы*

1. **Воскресенская И. Н.** Звуковое решение фильма. – М.: Искусство, 1984. – 118 с.
2. **Гирфанова О. В.** Музыка в эпоху цифровых технологий [Электронный ресурс] / О. В. Гирфанова // Научное обозрение: электрон. журн. – 2018. – № 1.
3. Теория современной композиции. // Учебное пособие под ред. Ценовой В. С. – М.: МУЗЫКА, 2005. – 624 с.
4. **Чернышов А. В.** Медиамузыка: Исследование. – М.: Издательство ООО «Медиамузыка», 2013. – 286 с., ноты и схемы.

#### *References (transliterated)*

1. **Voskresenskaya I. N.** Zvukovoe reshenie fil'ma. – M.: Iskusstvo, 1984. – 118 p.

<sup>1</sup> Preset – в музыкальном оборудовании и программном обеспечении – наборы предварительных настроек звучания электронного инструмента.

<sup>2</sup> Sample (англ.: образец, пример) – семпл, сэмпл – относительно небольшой оцифрованный звуковой фрагмент. В качестве семпла чаще выступает звук акустического инструмента, но также и звуки электромузыкальных инструментов.

2. **Girfanova O. V.** Muzyka v epohu cifrovyyh tekhnologiy [Elektronnyj resurs] / O. V. Girfanova // Nauchnoe obozrenie: elektron. zhurn. – 2018. – № 1.
3. Teoriya sovremennoj kompozicii. // Uchebnoe posobie pod red. Cenovoj V. S. – M.: MUZYKA, 2005. – 624 p.
4. **Chernyshov A. V.** Mediamuzyka: Issledovanie. – M.: Izdatel'stvo OOO «Mediamuzyka», 2013. – 286 p., noty i skhemy.

**Сведения об авторе:**

**Яковлев Никита Васильевич** – магистрант 1 курса КНК им. Курмангазы; научный руководитель: Елена Геннадьевна Кондаурова – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

**Автор туралы мәлімет:**

**Яковлев Никита Васильевич** – 1 курс КНК магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы; ғылыми кеңесші: Кондаурова Елена Геннадьевна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушысы.

**Information about the author:**

**Yakovlev, Nikita** – 1<sup>st</sup> year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory; scientific advisor: Kondaurava, Yelena – candidate of art history (PhD, Art-criticism), senior lecturer at the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

**ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ**

**СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ**

**ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS**

МРНТИ 18.41.15

**Зубайра Ысмаил<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Қазақстанның ұлттық өнер университеті  
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***ПЕРСПЕКТИВЫ УПРАВЛЕНИЯ БАЛЕТОМ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА****Аннотация**

Статья посвящена вопросам управления балетным искусством современного Казахстана. Автором, на основе интервью с Садыковой Анварой Ариповной кандидатом искусствоведения, старшим преподавателем Казахской национальной Академии хореографии, приведены примеры выдающихся личностей в истории управления балетным искусством Казахстана. Также одним из объектов исследования выступают нынешние тенденции управления балетом современного Казахстана. На основе анализа деятельности А.В. Селезнева, Б.Г. Аюханова, Б.Я. Эйфмана рассматривается их творческая деятельность в совмещении с управленческой.

В статье отмечаются примеры опыта продвижения балетного искусства Казахстана в странах зарубежья на примере творчества Адамжана Бахтияра Бахытжанулы и требования, которым должен соответствовать артист балета для возможности представлять себя и искусство Казахстана на мировой арене. В том числе, обозначаются условия для воспитания нового поколения выдающихся артистов балета: актуальные учебные заведения в области хореографического искусства, а также исторические предпосылки создания данных училищ и ВУЗов.

В данную статью вошли материалы из личного архива автора, а также статьи и интервью с Адамжаном Бахтияром Бахытжанулы (ведущий солист театра “Астана Опера”, Заслуженный деятель Республики Казахстан и многократный обладатель Гран-при на международных конкурсах профессиональных артистов балета (США, Южная Корея, Россия, Турция и т.д.); Ахмедгали Буркитбаевым (деятель культуры Республики Казахстан, педагог Б. Адамжана, ведущий педагог классического танца Алматинского хореографического училища им. А.В. Селезнева); Мусабеком Дюсембаем Нуркеновичем (заместитель директора театра “Астана Балет”, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Кавалер ордена “Құрмет”, обладатель почетной грамоты Президента Республики Казахстан); Джоелом Берком (директор международного фестиваля “Ballet International Gala”).

**Ключевые слова:** управление, балет, искусство, артист балета, мировая арена.

**Зубайра Ысмаил<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Қазақ ұлттық өнер университеті  
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ БАЛЕТ МЕНЕДЖМЕНТІНІҢ БОЛАШАҒЫ****Аннотация**

Мақала заманауи Қазақстанның балет өнерін басқаруға арналған. Автор өнертану ғылымының кандидаты, Қазақ ұлттық хореография академиясының аға оқытушысы Садықова Анвара Әріпқызымен сұхбат негізінде Қазақстандағы балет өнерінің менеджменті тарихындағы көрнекті тұлғалардың мысалдарын, сондай-ақ қазіргі Қазақстанның балет өнерін басқарудағы қазіргі тенденциялар. А.В. Селезневтың, Б.Г. Аюхановтың және Б.Я. Эйфанның қызметтік жолдарын талдау негізінде басқарушылықпен ұштасатын көркемдік еңбектің үлгілері қарастырылған.

Мақалада Адамжан Бахтияр Бақытжанұлының шығармашылығы мен жетістіктері мысалында Қазақстанның балет өнерін шет елдерде ілгерілету тәжірибесінің мысалдары және балет әртісі өзін және Қазақстанның өнерін әлемдік аренада көрсете білу үшін орындауы керек талаптарды атап өтеді. Атап айтқанда, көрнекті балет әртістерінің жаңа буынын тәрбиелеудің шарттары: бүгінгі таңда хореографиялық өнерді оқытатын қандай оқу орындары бар екені, сондай-ақ осы мектептер мен жоғары оқу орындарын құрудың тарихи алғышарттары көрсетілген. Қазақ балетінің халықаралық аренада өзін таныту және кең аудиторияның сүйіктілерінің бірі мәртебесіне ие болу ықтималдығы мен мүмкіндіктері қарастырылады.

Бұл мақалада автордың басқа мақалаларындағы мен автордың келесі тұлғалардан алған сұхбаттарынан тұратын жеке мұрағатының материалдары да пайдаланылады: Адамжан Бақтияр Бақытжанұлы – “Астана Опера” театрының жетекші орындаушысы, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, кәсіби балет әртістерінің халықаралық байқауларының Гран-при иегері (АҚШ, Оңтүстік Корея, Ресей, Түркия және т.б.); Ахмедғали Бүркітбаев – Қазақстан Республикасының Мәдениет қайраткері, Б. Адамжанның ұстазы, А.В. Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесінің оқытушысы; Мусабеков Дүйсембай Нуркенұлы – “Астана Балет” театрының директор орынбасары, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, «Құрмет» орденінің Кавалері, Қазақстан Республикасы Президентінің Құрмет грамотасының иегері; Джоэл Берк – халықаралық «Ballet International Gala» фестивалінің директоры.

**Түйінді сөздер:** менеджмент, балет, өнер, балет әртісі, әлемдік арена.

**Zubaira Ysmail<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kazakh national university of Arts  
Nur-Sultan, Kazakhstan*

## PERSPECTIVES OF BALLET MANAGEMENT IN MODERN KAZAKHSTAN

### *Abstract*

The article is devoted to the management of the ballet art of modern Kazakhstan. The author, based on an interview with Sadykova Anvara Aripovna, Candidate of Art Criticism, senior teacher of the Kazakh National Academy of Choreography, provides examples of prominent personalities in the history of ballet art management in Kazakhstan, as well as current trends in ballet management in modern Kazakhstan.

The examples of combination of creative activity with managerial one are considered on the basis of the activities of A.V. Seleznyov, B. Gayukhanov, and B. Ya. Eifman.

The article notes examples of the experience of promoting the ballet art of Kazakhstan in foreign countries on the example of the creativity and achievements of Adamzhan Baktiyar Bahytzhanuly and the requirements that a ballet dancer must meet in order to be able to represent himself and the art of Kazakhstan on the world stage. In particular, the conditions for educating a new generation of outstanding ballet dancers are indicated: what educational institutions for teaching choreographic art exist today, as well as the historical prerequisites for the creation of these schools and universities. There considered the probability and chances of the Kazakh ballet to declare itself in the international arena and have the status of one of the favorites of a wide audience.

In the article there are also used materials from other articles of the author and her personal archive, which consists of interviews and conversations with the following individuals: Adamzhan Baktiyar Bahytzhanuly – Etoile of the theatre “Astana Opera”, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan and multiple winner of the Grand Prix at international competitions of professional ballet dancers (USA, South Korea, Russia, Turkey, etc.); Akhmedgali Burkitbayev – Honored Art Worker of the Republic of Kazakhstan, a teacher of B. Adamzhan, a teacher of the Almaty Choreographic School named after A.V. Seleznev; Mussabekov Dyusembai Nurkenovich – Deputy Director of the Astana Ballet Theatre, Honored Art Worker of the Republic of Kazakhstan, Cavalier of the Order "Kurmet", holder of an honorary diploma of the President of the Republic of Kazakhstan; Joel Burke – the Director of the international festival "Ballet International Gala".

**Keywords:** management, ballet, art, ballet dancer, world stage.

В рамках проведения научно-исследовательской деятельности с целью написания магистерской диссертации автор данной статьи провела интервью с Садыковой Анварой Ариповной, кандидатом искусствоведения Кыргызской Республики, старшим преподавателем Казахской национальной Академии хореографии, автором ряда научных статей и хореографических постановок, в том числе двух одноактных балетов, а также обладателем множества премий и стипендий государственного значения. Значительный вклад А. Садыковой отражается в сборе, и обработке документов, значимых в истории становления и развития казахской хореографии. Данная статья написана на основе интервью,

где рассматриваются предпосылки и перспективы управления балетным искусством Казахстана.

Первым вопросом интервью было предложение определить балетное искусство Казахстана – «казахский» балет или «казахстанский». По мнению А. Садыковой уровень подготовки исполнителей, функционирование четырех балетных театров со своим репертуаром, имение двух школ – Алматинского хореографического училища им. А.В. Селезнева, Казахской национальной академии хореографии являются показателем определенного уровня, на основе которого можно смело говорить о феномене казахского балета на мировой арене. Идентификация, по мнению А. Садыковой, не просто по определению, но уже с упором на результаты деятельности. К примеру, по стилистическим особенностям исполнения и по особенностям технической подготовки исполнителей. Сегодня можно заявить, что родился и существует понятие феномена казахского балета. «Казахский балет формировался усилиями деятелей русской хореографической школы. В слиянии с богатейшими традициями казахской народной песенно-танцевальной культуры и родился феномен казахского балета, известного во всем мире. Победы на престижных международных конкурсах, конкурентоспособность и востребованность наших выпускников и артистов во многих странах мира свидетельствует о высоком престиже хореографического искусства нашей республики» [1].

По мнению А. Садыковой, балет Казахстана соответствует требованиям мирового балетного искусства. Несомненно, есть свои нюансы, определенные проблемы, как и во всех других школах и театрах балетного искусства за пределами Казахстана, но несмотря на это казахский балет имеет весомые достижения. Самой главной задачей сейчас, по мнению интервьюируемого, – это сохранение и развитие традиций, которые формировались на протяжении многих десятилетий и не отставание от мировых тенденций. В мировом пространстве хореографическое искусство развивается, меняется эстетика. Конечно, казахский балет должен идти в ногу со временем, но при этом сохраняя самобытное лицо «казахского» балета. И у нас есть все основания смело заявлять о существовании своего «казахского» балета.

На вопрос с просьбой отметить людей, внесших значительный вклад в развитие и управление казахским балетом, А. Садыкова отметила, что имён много, и каждое из них – это определенный этап развития балетного искусства. Становление казахского балета начинается с 30-х годов XX века. Он тесно переплетается с традициями русского балета, с такими его представителями, как А. Александров, А. Селезнёв, Л. Жуков, А. Чекрыгин, Г. Уланова, М. Моисеев и мн. др. Безусловно, без ярких представителей казахского музыкально-танцевального искусства не сформировалось бы отечественная профессиональная сценическая культура в целом.

*«Балет, как и кино, опера и другие жанры – это коллективный труд! Должен быть Лидер, руководитель, обладающий стратегическим, широким видением, интеллектуальным потенциалом, творческим чутьем, способностью направить свою «команду» на достижение амбициозных целей. А реализаторами идей является группа талантливых, трудолюбивых личностей, которые заинтересованы в продвижении определенных целей и задач. В нашем случае, это балетмейстеры, композиторы, сценографы, художники по костюмам, исполнители, педагоги-репетиторы, гримеры, костюмеры и т.д. Театр, ансамбль, любой профессиональный коллектив – это не прекращающийся механизм бесконечной творческой, физической работы, целью которой является создание прекрасных хореографических произведений, несущих высокие идеи мира, красоты, любви и добра. Руководителем коллектива может быть, как отдельная единица – управленец, директор, так и руководитель, совмещающий функции управленца, художественного руководителя или балетмейстера. Все зависит от сил, возможностей, способностей, авторитета и т.д.» [1].*

В становлении хореографического образования в Казахстане примером яркого руководителя, безусловно, можно и нужно назвать имя Александра Владимировича Селезнева (1906-1961), основоположника системы преподавания классического танца, воспитавшего не одно поколение ярких звезд национального балета. «По его инициативе в августе 1938 г. балетное отделение музыкальной школы выделяется в самостоятельное

учебное заведение. Основой учебного процесса становятся программы Ленинградского хореографического училища с девятилетним сроком обучения» [2, 74]. Более того, он поспособствовал дальнейшему расширению знаний своих воспитанников, направляя их обучаться в Ленинград и Москву.

Нельзя не сказать о великой казахской танцовщице Шары Жиенкуловой (1912-1991). Не прекращая свою активную деятельность, на авторитете и популярности, которых она добилась в 1930-1940-х гг. за счет ее блистательного творчества, как танцовщицы и актрисы, она дальше продолжила свою деятельность в качестве руководителя. «Благодаря своему стратегическому видению, думая о перспективе казахской хореографии, она открыла народное отделение и ввела дисциплину «казахский танец», разработала методику и систему его преподавания» [1]. Этот шаг А. Садыкова считает ключевым моментом в истории развития казахского сценического танца. Сегодня на базе Казахской национальной Академии хореографии функционирует лаборатория казахского танца. В средних и высших учебных заведениях данная дисциплина является одной из главных при подготовке специалистов в области хореографического искусства. «Если говорить о хореографическом образовании Казахстана, то лидерами в управлении, в частности Алматинским хореографическим училищем им. А. В. Селезнева, хотелось бы отметить имена Сары Идрисовны Кусербаевой (1933-1999), Булата Михайловича Джантаева (1947-2007), Карлыгаш Ибрайхановны Мурзахановой (1956-2011). Они сыграли большую роль в реализации международных проектов, в продвижении имиджа балетной школы Казахстана на мировой арене» [1].

Говоря о деятелях, имеющих значимое имя в управлении своего балетного коллектива, невозможно не выделить имя Булата Газизовича Аюханова (1938 г.р.). «Идеи и воспитание Б.Аюхановым новой плеяды казахских балетмейстеров привело к победам, которые стали трамплином для нового уровня национального балета» [2, 42]. По мнению А. Садыковой, Булат Аюханов в 1960-е годы дал новый импульс развитию отечественного балета. Начиная с оригинального репертуара «Молодого балета Алма-Аты», ныне Государственного академического театра танца Республики Казахстан, интересной, своеобразной хореографической лексики, сочетающей в себе органичный сплав классического танца и национального, обращение к мировой музыкальной и литературной классике, воспитание ярчайших исполнителей, все это позволило ему сформировать 50-летнюю историю своего коллектива и занять особенное место в истории культуры Казахстана.

Об истории становления и развития казахского балета, национального танца, современной хореографии нам раскрывают труды Л.П. Сарыновой, С.А. Кузембаевой, Г.Т. Жумасеитовой, Ш.Б. Жиенкуловой, Д.Т. Абирова, У.Ж. Жанибекова, Т.О. Изим, А.К. Кульбековой, А.Б. Шанкибаевой, Г.Ю. Сайтовой, Л.А. Жуйковой, Ф.Б. Мусиной, Д.Д. Уразымбетова и др., где более подробно раскрываются и анализируются этапы развития отечественной хореографии в разных направлениях, и безусловно, о личностях, внесших свой вклад в развитие хореографического искусства и как исполнители, и как балетмейстеры, и в том числе, как управленцы. Поэтому на каждом этапе были и есть свои имена, и их не мало, которые могут послужить примером для молодого поколения своей бескорыстной деятельности во благо развития национальной хореографии.

Из современных деятелей мирового балетного искусства А. Садыкова высоко оценивает творчество и деятельность Бориса Эйфмана (1946 г.р.), который создал свой театр, свою школу. Б. Эйфманом восхищается весь мир и по мнению респондента он является ярким примером стратега, управленца и творца в одном лице. Б. Эйфман обладает всеми ресурсами и нужным стратегическим складом ума, который позволил ему успешно создать уникальный театр, свой стиль, задающий тон, определенную планку балетному миру XXI века. С восхищением стоит отметить его умелое использование интеллекта, свою образованность, талант режиссера, хореографа, организатора творческого процесса в создании удивительных балетных спектаклей и четкого понимания их продвижения в мировом пространстве.

Отвечая на вопрос о роли балетмейстера в управлении балетным искусством, А. Садыкова ответила, что помимо директора и художественного руководителя, балетмейстеры отчасти являются наиважнейшим звеном в управлении данным видом искусства. Это связано с тем, что они создают главный «продукт» – балетный спектакль. Они видят конечный результат его создания, и в принципе приемы его продвижения (вплоть до афиш, имиджевых видеороликов и т.д.).

На вопрос о возможности артистов стать будущими продюсерами, управляющими балетом, респондент ответила, что это возможно, но не всегда. Не каждый артист способен на такую работу. Для этого необходимы врожденные или приобретенные организаторские способности, сильный характер, стратегическое мышление. Ведь бывают гениальные исполнители без лидерской управленческой жилки, а бывают артисты среднего уровня с очень хорошими данными арт-менеджера. Не менее важным качеством для руководителя, по мнению респондента, является умение видеть широко, масштабно, что приходит, в том числе, с опытом изучения мировых тенденций в управленческой сфере. Сначала артист, придя в театр, ставит перед собой творческие задачи и цели, он рассматривает не возможности стратегического развития театра, а стратегического развития самого себя, как артиста. За всем этим собираются годы опыта, и некоторые артисты начинают задаваться вопросом: «Как движется наш театр? А что я могу сделать для театра, для продвижения его имиджа? и т.д.», что способствует началу управленческой деятельности в качестве уже не артиста, а арт-менеджера.

Важную роль в деятельности руководителя имеет его имидж, его авторитет большого артиста или хореографа в мировом балетном пространстве. Исполнение разнообразного репертуара, ведущих партий в классическом и современном репертуаре, его работа с выдающимися балетмейстерами, участие и победы на международных конкурсах, работа на отечественной сцене и за рубежом. Имея такой опыт, руководитель, благодаря выстроенным связям, своему авторитету, может реализовывать самые амбициозные проекты: постановки уникальных балетов, проведение международных фестивалей и конкурсов, зарубежные гастроли и т.д. Для нас таким примером является народная артистка России, прима-балерина Мариинского театра, английского Королевского балета, Марсельского балета Ролана Пети, художественный руководитель балетной труппы Театра «Астана Опера», ректор Казахской национальной академии хореографии Алтынай Абдурахимовна Асылмуратова. Сейчас она активно передает свой колоссальный опыт молодым исполнителям, благодаря во многом ее личному авторитету, в репертуаре Театра «Астана Опера» появились такие спектакли, как «Манон» Кеннета Макмиллана, «Собор Парижской Богоматери», «Коппелия» Ролана Пети, «Шесть танцев» Иржи Киллиана и др.

С 2021 года художественным руководителем Театра «Астана Балет» назначен ведущий солист Татарского академического театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, Заслуженный артист Российской Федерации и Татарской Республики, Лауреат государственной премии Российской Федерации, лауреат приза «Душа танца» Нурлан Исмагулович Канетов. Разножанровый репертуар Театра «Астана Балет» вбирает в себя постановки отечественных и зарубежных хореографов, а также таких легендарных балетмейстеров, как Дж. Баланчин, У. Форсайт, И. Килиан и др.

С 2012 года главным балетмейстером и художественным руководителем балетной труппы Казахского Национального театра оперы и балета имени Абая является народная артистка Республики Казахстан, Кавалер ордена «Курмет», премии «Дарын» Гульжан Усамбековна Туткибаева. Историческая сцена, на которой сформировался репертуар казахского балета, выросла не одна плеяда звезд отечественного балета, является колыбелью профессионального музыкального искусства.

Эти перечисления не случайны. За каждым статусом, за каждым званием стоит колоссальный труд артиста, хореографа, педагога, балетмейстера, руководителя. Каждый театр идет своим путем, каждый руководитель ведет свою репертуарную политику, выстраивая стратегический ход развития театра и т.д. Очень непростая работа! Очень!» [1].



На вопрос «Какими качествами должен обладать артист балета, чтобы быть в позициях успешного исполнителя на родине и за рубежом?» ведущий педагог классического танца АХУ им. А. В. Селезнева Ахмедгали Буркитбаева отвечает так: «Артист балета, претендующий на роль артиста мирового уровня, должен обладать прекрасными внешними и физическими данными: шаг, выворотность, гибкость, подъем, прыжок, вращение, хорошие пропорции тела и т.д. [3, 64]. А. Садыкова к этим качествам добавляет обязательное наличие выучки, школы, без которой невозможно добиться статуса конкурентоспособного исполнителя. С хорошей выучкой артист будет востребован везде. «Так как репертуар театров состоит из классического балетного наследия и современной хореографии, сегодня востребован универсальный исполнитель, которому подвластны все основные направления хореографического искусства: классический танец, народно-сценический и современная хореография. В этой связи артист балета должен обладать таким телом, такой выучкой, которая позволит исполнителю воспринимать любые направления и стилистические особенности разных балетмейстеров» [1]. Это и есть ключ к востребованности и конкурентоспособности. Артист должен показать свою подготовку на высоком уровне в конкуренции с иностранными исполнителями.

В рамках научно-исследовательской работы автором статьи была проведена беседа с директором фестиваля Ballet International Gala, Джоелом Берком. Автором был задан вопрос о критериях и требованиях, которым должен соответствовать артист, чтобы быть востребованным, на что Джоел Берк ответил, что с артистами должно быть легко работать, несмотря на тяжелый график дня, и что этому требованию соответствует Бахтияр. [4].

А. Садыкова отметила, что на сегодняшний день, особенно в г. Нур-Султан, созданы самые комфортные и передовые условия для освоения профессии в области балетного искусства: это большие балетные залы, специальное покрытие, удобные балетные станки, музыкальная аппаратура, интересный, разнообразный репертуар, отечественные и приглашенные педагоги. Что касается условий бытового и социального комфорта, созданных для юных артистов, заместитель директора Театра «Астана Балет» Дюсембай Нуркенович Мусабеков добавил: «Для обучающихся ребят созданы все условия. Общежитие, комнаты, ковры, мебель, телевизоры, компьютерные классы, интернет, четырехразовое питание, медицинское обслуживание, услуги всех врачей, вплоть до стоматолога и др.» [5]. И это сегодня тоже является основой для подготовки высокопрофессиональных исполнителей.

Ярким примером успешного артиста балета, который набирает высокую и быструю популярность в странах дальнего и ближнего зарубежья, является Бахтияр Бахытжанулы Адамжан – ведущий солист балета Государственного театра оперы и балета «Астана Опера», заслуженный деятель РК и многократный обладатель Гран-при и других призовых мест на международных конкурсах профессиональных артистов балета (США, Южная Корея, Россия, Турция и т.д.) [6]. При оценке творческой деятельности Б. Адамжана, респондент начала с того, что он начал обучаться у замечательного педагога Назиры Сарсебаевны Абдулиной, которая воспитала многих артистов и дала основу ярким исполнителям мужской школы отечественного балета. А выпускался Бахтияр у прекрасного педагога Ахмедгали Буркитбаева, выпускника Московского хореографического училища. Примечателен факт, что казахская балетная школа славится в мировом пространстве именно мужской классической школой и в этом заслуга больших исполнителей и педагогов: А. Селезнев, А. Джалилов, Р. Бапов, У. Мирсеидов, М. Мунтин, Э. Мальбеков, С. Косманов, А. Медведев и др.

Б. Адамжан обладает хорошей школой, выучкой, природа его одарила лёгким прыжком, такой структурой мышц, которая позволяют ему взлетать очень высоко и исполнять не банальные, интересные, технически сложные, эффектные сочетания прыжков, что вызывает у зрителей восторг. С точки зрения А. Садыковой, Б. Адамжан сегодня является одним из главных лидеров в исполнении мужских классических партий, современного и национального репертуара. Он один из самых ярких казахстанских исполнителей, которого хорошо знают в мировом балетном пространстве. Его приглашают выступать на разных престижных балетных сценах. Его педагог А. Буркитбаев выделяет еще одну его особенность

– это музыкальность: “У него (у *Бахтияра* – прим. автора) есть своя индивидуальность: очень красивая эстетика исполнения, он хорошо понимает и чувствует музыку” [7].

На современном этапе сформировалась плеяда артистов, которые достойно представляют казахский балет на международных площадках. Идет активное взаимодействие, обмен опытом с ведущими школами балетного искусства. Ведутся мастер-классы, семинары, круглые столы, научно-практические конференции. Наши артисты и студенты продолжают выигрывать призовые места на международных конкурсах, фестивалях, театры гастролируют по ближнему и дальнему зарубежью. «Я думаю, что казахскому балету есть что сказать этому миру» [1].

Выделяя непосредственные участия арт-менеджмента и арт-менеджера в управлении развитием балетного искусства, мы опираемся на функции данной деятельности. “Особенно важно отметить способность арт-менеджмента создавать различные культурные формы, проекты, информационные объекты и арт-индустрию в целом, а арт-менеджер продвигать на арт-рынке различные арт-продукты” [8, 103]. В ходе интервью с Б. Адамжаном автор задала вопрос о важности роли арт-менеджера в балетном искусстве с точки зрения артиста балета, на который респондент ответил: «Если был бы крутой менеджер, который устроит нашей труппе тур по Европе... Сейчас в мире освободилось очень много рынков, у многих сцен нарушились графики. Это все нам можно завоевать, но нужен менеджер” [9], – отметил он.

На основе исторических предпосылок, мнений экспертов и анализа нынешних тенденции развития балетного искусства Казахстана, можно сделать вывод, что балет Независимого и современного Казахстана – это один из тех видов искусства, который не теряет свою популярность. Также нуждается в поддержке грамотных арт-менеджеров для дальнейшего развития, чтобы твердо иметь свое место на международной арене.

#### *Список литературы*

1. *Ысмаил, З.Б.* Интервью с А.А. Садыковой, Личный архив. – Нур-Султан, 2022, апрель.
2. *Сарынова, Л. П.* Балетное искусство Казахстана [Текст] – 1976 – С.176.
3. *Ысмаил, З. Б.* Подготовка артистов балета мирового уровня: предпосылки и условия [Текст] // Евразийская наука и искусство. Вестник. – Нур-Султан, 2022. – С. 69.
4. *Ысмаил, З.Б.* Беседа с Дж. Берком, Личный архив. – Нур-Султан – Брисбен, 2022, февраль.
5. *Ысмаил, З.Б.* Интервью с Д.Н. Мусабековым, Личный архив. – Нур-Султан, 2022, май.
6. Балетная труппа. Ведущие солисты. [Электронный ресурс] URL: <https://astanaopera.kz/staff/2> (дата обращения: 23.04.2022).
7. *Ысмаил, З.Б.* Интервью с А. Буркитбаевым, Личный архив. – Алматы, 2022, февраль.
8. *Ысмаил, З. Б.* Formation of art management in the process of functioning of spiritual culture [Текст] // Евразийская наука и искусство. Вестник.– Нур-Султан, 2021. – С. 105.
9. *Ысмаил, З.Б.* Интервью с Б.Б. Адамжан, Личный архив.– Нур-Султан, 2022, апрель.

#### *References (transliterated)*

1. *Ysmail, Z.B.* Intervyu s A.A. Sadykovi, Lichnyi arkhiv. – Nur-Sultan, 2022, April.
2. *Sarynova, L. P.* Baletnoye iskusstvo Kazakhstana [Text] – 1976 – 176 p.
3. *Ysmail, Z. B.* Podgotovka artistov baleta mirovogo urovnya: predposylki i usloviya [Text] // Yevraziiskaya nauka i iskusstvo. Vestnik. – Nur-Sultan, 2022. – 69 p.
4. *Ysmail, Z.B.* Besseda s J. Burkom, Lichnyi arkhiv. – Nur-Sultan – Brisbane, 2022, February.
5. *Ysmail, Z.B.* Intervyu s D.N. Mussabekovym, Lichnyi arkhiv. – Nur-Sultan, 2022, May.
6. Baletnaya truppa. Veduschiye solisty. [Elektronnyi resurs] URL: <https://astanaopera.kz/staff/2> (data obrascheniya: 23.04.2022).
7. *Ysmail, Z.B.* Intervyu s A. Burkitbayevym, Lichnyi arkhiv. – Almaty, 2022, February.
8. *Ysmail, Z. B.* Formation of art management in the process of functioning of spiritual culture [Text] // Yevraziiskaya nauka i iskusstvo. Vestnik. – Nur-Sultan, 2021. – 105 p.
9. *Ysmail, Z.B.* Intervyu s B.B. Adamzhan, Lichnyi arkhiv. – Nur-Sultan, 2022, April.

***Сведения об авторе:***

***Ысмаил Зубайра Байдабекқызы*** – магистрант 2-го года обучения кафедры «Социально-гуманитарные науки и арт-менеджмент» Казахского национального университета искусств, научный руководитель – Есембекова Гайни Кенжебековна, Магистр в сфере управления и администрирования образования, Университет Уорика, Великобритания, 2012; Почётный работник образования, 2004г.

***Автор туралы мәлімет:***

***Ысмаил Зубайра Байдабекқызы*** – Қазақ ұлттық өнер университетінің «Қоғамдық-гуманитарлық ғылымдар және өнер менеджменті» кафедрасының 2 курс магистранты, ғылыми жетекшісі – Есембекова Гайни Кенжебекқызы, білім саласындағы менеджмент пен әкімшілік Магистрі, Уорик Университеті, Ұлы Британия, 2012ж; Білім беру ісінің құрметті қызметкері, 2004.

***Information about the author:***

***Ysmail Zubaira Baydabekkyzy*** – Master student of the 2nd year of study at the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art Management of the Kazakh National University of Arts, MA in Educational leadership and management, University of Warwick, the UK, 2012; Honorary worker of education, 2004.

МРНТИ 18.31.21

**Андас Керімбай<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Қазақ Ұлттық өнер университеті  
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***ТАРАЗ ҚАЛАСЫНДАҒЫ ЕСКЕРТКІШТЕР ХАҚЫНДА****Аннотация**

Ескерткіштер архитектуралық кеңістікті толықтырып қана қоймай, сонымен қатар сол кеңістік пен қаланың сәнін келтіріп, тарихын, мәдениетін айшықтап тұрады. Яғни, белгілі бір мекеннің бренді бола алады. Ұлттық бренді, ұлттық кодты насихаттайтын құрал, қаланың көркін келтіретін туынды деуге болады. Яғни, функциясы өте көп, және де үлкен жауапкершілікті қажет етеді. Бұл өз кезегінде басқа да жақын салалардың дамуына өз үлесін тигізетіні сөзсіз. Атап өткенде: туризм, рухани құндылық, ұлттық насихат, қаланың көркі, тарихы, мәдениеті. Әсіресе, бұл мәселе қазіргі таңда өзекті болып келеді. Және де «Рухани жаңғыру» атты мемлекет бағдарламасымен сабақтасады. Сыбайлас жемқорлықсыз әр маман өз ісін тиянақты, сапалы, заманауи талаптарға сай орындап отырса, және де тапсырыс беруші мекеме де өз ісіне аса жауапкершілікпен қарап, жобаларды сәтті орындап отырса, ескерткіштердің сапасы артар еді, қала тез көркейер еді, ұлттық бренд тез қалыптасар еді. Төменде Тараз қаласында орналасқан Үш би, М.Х. Дулати атындағы Тараз өңірлік университетінің алдындағы мүсін ансамблі мен Жамбыл Жабаевтың мүсіндік ескерткіштерінің сипаттамалары және оларға субъективті пікірлер жазылды.

**Түйінді сөздер:** Ескерткіш, мүсін, ұлттық бренд, ұлттық код.**Керімбай Андас<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахский национальный университет искусств  
Нур-Султан, Казахстан***О ПАМЯТНИКАХ В ТАРАЗЕ****Аннотация**

Памятники не только дополняют архитектурное пространство, но и украшают пространство и город, подчеркивают его историю и культуру. То есть это может быть брендом конкретного места. Памятник это инструмент продвижения национального бренда, национального кода, это произведение украшающий город. То есть у него много функций и на нем лежит много ответственности. Это, в свою очередь, будет способствовать развитию других смежных отраслей. В частности: туризм, духовные ценности, национальная пропаганда, красота, история и культура города. Этот вопрос особенно актуален сегодня. Это также связано с государственной программой «Рухани жаңғыру». Если бы каждый специалист выполнял свою работу без коррупции, в соответствии с требованиями высокого качества, современности, а заказчики были бы очень ответственными и успешно реализовывали проекты, то качество памятников будет повышаться, город процветать и формироваться национальный бренд. Ниже представлены три танца, находящиеся в Таразе, М.Х. Характеристика скульптурного ансамбля перед Таразским областным университетом имени Дулати и скульптурных памятников Жамбыла Жабаева и их субъективные оценки. Ниже приведены описания и субъективные мнения для памятника трех биев в Таразе, скульптурного ансамбля перед Таразским областным университетом имени М.Х. Дулати и памятника Жамбылу Жабаеву.

**Ключевые слова:** Памятник, скульптура, национальный бренд, национальный код.**Kerimbay Andas<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Kazakh National University of Arts  
Nur-Sultan, Kazakhstan***ABOUT THE MONUMENTS IN TARAZ****Abstract**

Monuments complement the architectural space and decorate the space and the city, emphasizing its history and culture. That is, it can be a brand of a particular place. A monument is a tool for promoting the national brand, the national code, and it is a work that adorns the city. That is, he has many functions and a

lot of responsibility. It, in turn, will contribute to developing other related industries. In particular: tourism, spiritual values, national propaganda, beauty, history and culture of the city. This question is especially relevant today. It is also connected with the state program "Rukhani Zhangyru". If every specialist did their job without corruption, following the requirements of high quality and modernity, and if the customers were very responsible and successfully implemented projects, then the rate of monuments would increase, the city would flourish, and a national brand would be formed. Below are three dances located in Taraz, M.Kh. Characteristics of the sculptural ensemble in front of the Taraz Regional University named after Dulati and the sculptural monuments of Zhambyl Zhabaev and their subjective assessments. Below are descriptions and personal opinions for the memorial of three biys in Taraz, the sculptural ensemble in front of the Taraz Regional University named after M.Kh. Dulati and the monument to Zhambyl Zhabaev.

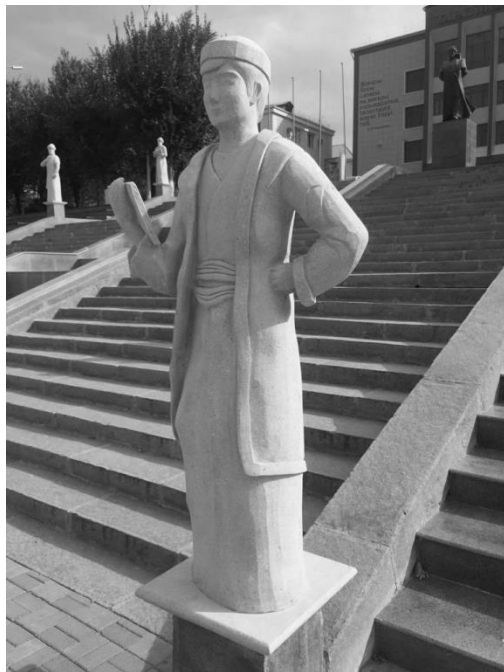
**Keywords:** Monument, sculpture, national brand, national code.

Үш би ескерткіші. 2021 жылы Жамбыл соты ғимаратының алдында орнатылды (1 сурет). Биіктігі – 3,5 метр. Ескерткіштің авторы – Темірхан Көлжігіт. [1]

Ескерткіш жайлы сөз қозғайтын болсақ сәтсіз сомдалған десек болады. Салыстырмалы түрде алып қарасақ Атырау мен Нұр-сұлтандағы үш биге арналған ескерткіштерге қарағанда төмен деңгейде сомдалған. Себебі, бет әлпетінде, шапанның қыртыстарында ағаттық жіберген және саусақтары анатомиялық тұрғыда бұрыс, яғни «өтірік» сомдалған. Комиссия мүшелері бұл ескерткішегі бұрыс шыққан тұстарын қалай байқамады? Көре тұра неге қабылдады екен? Және де тағы бір өрескел қателік деп темір қоршаудың арғы жағында орналасқанын айтуға болады. Неге бұлай орналысқаны түсініксіз. Ескерткіш халыққа ортақ және тамашалауға қолжетімді болуы керек. Ал ескерткіш бұл талаптарға сай келмейді.



1 сурет. Үш би ескерткіші 1



2 сурет. М.Х. Дулати атындағы Тараз өңірлік университетінің алдындағы мүсін ансамблі

Осындай сәтсіз шыққан үш биге арналған ескерткіштер елімізде бірнешеуі бар. Солардың бірі болып Қарағанды мен Көкшетау қаласында орналасқан ескерткіштерді айтсақ болады. Тараздағы үш бидің ескерткішіне төмен баға бердік.

М.Х. Дулати атындағы Тараз өңірлік университетінің алдындағы мүсін ансамблі хақында. Ол Сүлеймен көшесіндегі «Жастар» аллеясында орналасқан (2 сурет). Мәрмәр тастан жасалған. Мүсіннің пропорциясы, сұлбасы, адамға ұқсастығы төмен дәрежеде сомдалған. Яғни, авторы (орындаушылары) кәсіби мүсінші емес десек болады. Себебі, бұл мүсін ансамбліндегі қай мүсінді алып қарамасақ, төмен деңгейде сомдалған. Бұл өз кезегінде аллея мен қаланың көркін, сәнін құртып тұр. Бұл мүсіндік ансамбль архитектуралық кеңістікте үйлеспей тұр. Оны айту үшін кәсіби маман болудың қажеті жоқ. Себебі, қала тұрғындары бұл мүсіндерге өзінің тиісті бағасын берген. Жоғарыда атап өткендей бұл мүсін ансамблін сомдаған және мүсіндерді

кабылдап алған комиссия мүшелеріне көп сұрақ бар. Тараз қаласында, әсіресе ескерткіштерді жасау саласында сыбайлас жемқорлықтың қаншалықты етек жайғанын түсінуге болады.

Келесі ескерткіш ол Жамбыл Жабаевқа арналған ескерткіш. Жамбыл Жабаевтың ескерткіші алғашында 1961 жылы ақынның туғанына 115 жылдығына орай Тараз қаласының Орталық қалалық базарына қарама-қарсы бетінде орнатылды. Ал қазір Жамбыл облысының әкім аппараттының алдындағы скверде орналасқан.

Жобаның авторы: мүсіншісі Қазақ КСР-нің халық суретшісі Хакімжан Есімханұлы Наурызбай. Сәулетші: В.Сашенко.

Мүсін Ленинградта қоладан құйылып, Таразға жеткізілген. Фигураның биіктігі – 4 метр, тұғырының биіктігі – 4,3 метр. Ал қазір жаңа тұғырдың биіктігі 6 м. [2] (3 сурет)

Жамбыл Жабаев қазақтың дәстүрлі ұзын етек шапан мен тымақ, сол қолында домбырасы бар, оң қолы шетке бағытталған кейпінде бейнеленген. Алғашында ақынның мүсіні қызғылт гранит тақталармен қапталған биік төртбұрышты гранит тұғырда тұрған еді. Содан кейін қала әкімдігі Жамбыл Жабаевтың ескерткішін жаңартып, көшіру туралы шешім қабылдады. Оның қазіргі орналасқан жері – Жамбыл облысы әкімдігінің алдындағы алаң. Яғни, 2018 жылдың қазан айында ауыстырылды. Орны ауысқанынан бөлек тұғыры өзгертілді. Ескерткіштегі «Жамбыл» деген жазу латын тілінде жазылды.



3 сурет. Жамбыл Жабаев ескерткіші

Хакімжан Есімханұлы Наурызбаевтың бұл мүсіні жайлы сыни пікір айту артық болар. Қала тұрғындарының оң бағасын алған. Біз де оң баға бердік. Қазіргі қойылып жүрген ескерткіштерге үлгі боларлық туынды деп есептейміз.

Сөзсіз эскизден бастап ескерткіш орнатылғанға дейін мүсін көптеген этаптардан, бірнеше маманның қолынан өтеді. Әр этапта белгілі бір қате кетуі мүмкін, ал ол өз кезегінде кейінгі этаптарға кесірін тигізеді. Бірақ бұл қателерге қарамастан мүсінді қабылдап алатын комиссия құрамы аса мұқият болуы керек. Себебі, бұл ескерткіштер елімізде бірнеше ғасырлар бойы қалаларымыздың сәнін келтіріп қана қоймай, болашақтағы бірнеше буынаға ұлттық кодты насихаттайтын, қаланың көркін келтіретін ұлттық брендтің бірі болып келеді. Яғни, функциясы өте көп, жене де үлкен жауапкершілікті қажет етеді. Біздің ойымызша ескерткіштер конкурс барысында халықтың арасыда сауалнама жүргізу керек. Бұл өз кезегінде сапалы, ұтымды ескерткіштерге және әділ конкурға жол береді.

### **Әдебиеттер тізімі**

1. Таразда үш биге еңселі ескерткіш қойылды [Мәтін]. [Интернеттен] [Дәйексөзделген: 13.03.2022] URL мекенжайы: [https://www.inform.kz/kz/tarazda-ush-bige-enseli-eskertkish-koyyldy\\_a3875004](https://www.inform.kz/kz/tarazda-ush-bige-enseli-eskertkish-koyyldy_a3875004)
2. Жамбыл Жабаевқа арналған ескерткіш [Мәтін]. [Интернеттен] [Дәйексөзделген: 13.03.2022] URL мекенжайы: <https://qazaqstan3d.kz/ru/place/view?id=43>

### **References (transliterated)**

1. A monument to three judges was erected in Taraz [Text]. [On the Internet] [Quoted: 13.03.2022] URL: [https://www.inform.kz/kz/tarazda-ush-bige-enseli-eskertkish-koyyldy\\_a3875004](https://www.inform.kz/kz/tarazda-ush-bige-enseli-eskertkish-koyyldy_a3875004)
2. Monument to Zhambyl Zhabayev [Text]. [On the Internet] [Quoted:13.03.2022] URL: <https://qazaqstan3d.kz/ru/place/view?id=43>

**Автор туралы мәлімет:**

*Керімбай Андас Батырбекұлы – Қазақ Ұлттық өнер университетінің магистранты. Ғылыми жетекші: Мухаметжанов Бақытбек Акажанұлы – педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор.*

**Сведения об авторах:**

*Керимбай Андас Батырбекулы – магистрант Казахского национального университета искусств. Научный руководитель: Мухаметжанов Бақытбек Акажанулы – кандидат педагогических наук, профессор.*

**Information about the author:**

*Kerimbay Andas – Master's student of the Kazakh National University of Arts. Scientific director: Mukhametzhanov Bakhytbek Akazhanovich – Candidate of Sciences in Pedagogy, professor.*

## МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

### ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

<i>Бекмагамбетова Ж.</i>	Эстетическая парадигма современного казахстанского музыкального искусства	
<i>Бекмагамбетова Ж.</i>	Қазіргі қазақстандық музыка өнерінің эстетикалық парадигмасы	
<i>Bekmagambetova Zh.</i>	Ne aesthetic paradigm of modern Kazakh musical art . . . . .	<b>6</b>
<i>Отарова А.</i>	“The consonance of the noble lines of behaviour”	
<i>Омарова А.</i>	«Созвучие благородных линий поведения»	
<i>Омарова А.</i>	«Бекзат мінез қырының үндестігі» . . . . .	<b>11</b>
<i>Мусагулова Г.</i>	Национальный символ музыкального искусства Казахстана (к 100-летию юбилею известной певицы Розы Баглановой)	
<i>Мұсағұлова Г.</i>	Қазақстан музыкалық өнерінің ұлттық символы (белгілі әнші Роза Бағланованың 100 жылдық мерейтойына арналған)	
<i>Musagulova G.</i>	The national symbol of the musical art of Kazakhstan (for the 100 <sup>th</sup> anniversary of the famous singer Rosa Baglanova) . . . . .	<b>17</b>

### МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА QUESTIONS OF MUSICAL PERFORMANCE

<i>Тлеулес М.</i>	Претворение специфики национальной фонетики в вокальном искусстве (к постановке проблемы)	
<i>Тілеулес М.</i>	Ұлттық фонетика ерекшеліктерін вокал өнеріне енгізу (мәселені тұжырымдауға)	
<i>Tleules M.</i>	The implementation of the specificity of national phonetics in vocal art (to the formulation of the problem) . . . . .	<b>27</b>
<i>Муратали Р.</i>	Ориентализм в творчестве М. Балакирева	
<i>Муратали Р.</i>	М. Балакирев шығармашылығындағы ориентализм	
<i>Muratali R.</i>	Orientalism in the works of M. Balakirev. . . . .	<b>35</b>

### ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ THEORETICAL QUESTIONS OF MUSIC KNOWLEDGE

<i>Малюхов Н., Шапилов В.</i>	Основные вопросы теории музыкального пространства	
<i>Малюхов Н., Шапилов В.</i>	Музыкалық кеңістігі теориясының негізгі мәселелері	
<i>Malyukhov N., Shapilov V.</i>	The basic questions of the theory of musical space. . . . .	<b>45</b>



<b>Яковлев Н.</b>	Формирование инновационных музыкальных средств в системе медиатекста кинофильма	
<b>Яковлев Н.</b>	Инновациялық музыкалық құралдарды қалыптастыру кинофильмнің медиатекст жүйесінде	
<i>Yakovlev N.</i>	Formation of innovative musical means in the film media text system . . . . .	<b>53</b>

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

<b>Ысмаил З.</b>	Перспективы управления балетом современного Казахстана	
<i>Ысмаил З.</i>	Заманауи Қазақстандағы балет менеджментінің болашағы	
<i>Ysmail Z.</i>	Perspectives of ballet management in modern Kazakhstan . . . . .	<b>60</b>
<b>Керімбай А.</b>	Тараз қаласындағы ескерткіштер хақында	
<i>Керимбай А.</i>	О памятниках в Таразе	
<i>Kerimbay A.</i>	About the monuments in Taraz. . . . .	<b>68</b>

ISSN 2310-3337

**Құрылтайшы:** Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

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

**Founder:** Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

**Saryn art and science journal**

**2 (35) 2022**

**Шығарылуы: жылына 4 рет**

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

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

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

*А.А. Сомов*

*В.Е. Недлина*

Қазақ тілі редактор:

*Л. Балмагамбетова*

Беттеген:

*А.А.Сомов*

Мұқаба дизайны:

*В.Е. Недлина*

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

**Saryn art and science journal**

**2 (35) 2022**

**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:

*А.А. Сомов*

*В. Е. Недлина*

Вёрстка:

*А.А. Сомов*

Дизайн обложки:

*В.Е. Недлина*

Редактор казахского языка:

*Л. Балмагамбетова*

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**Saryn art and science journal**

**2 (35) 2022**

**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 editor:

*A. Somov*

*V. Nedlina*

Page design:

*A. Somov*

Kazakh editor:

*L. Balmagambetova*

Cover design:

*V. Nedlina*

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

---

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

Ответственные редакторы: *В.Е. Недлина, А. Сомов*

Верстка на компьютере: *А. Сомов*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать \*\*\*

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1

---

---