

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ

ISSN 2523-4684
e-ISSN 2791-1241



ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ
ХОРЕОГРАФИЯ
АКАДЕМИЯСЫ

АА

ғылыми журнал
ARTS
ACADEMY

scientific journal
научный журнал



ISSN 2523-4684
e-ISSN 2791-1241

ғылыми
журналы

scientific
journal

научный
журнал

ARTS ACADEMY

1 (13) 2025

Наурыз 2025

March 2025

Март 2025

2022 жылдың наурыз айынан шыға
бастады
published since March 2022
издается с марта 2022 года

жылына 4 рет шығады
published 4 times a year
выходит 4 раза в год

ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ХОРЕОГРАФИЯ АКАДЕМИЯСЫ
KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF CHOREOGRAPHY
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ХОРЕОГРАФИИ

Астана қаласы
Astana city
город Астана

Редакциялық алқаның төрағасы

Нүсіпжанова Б.Н. – педагогика ғылымдарының кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

Бас редактор

Толысбаева Ж.Ж. – филология ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

Редакциялық алқа

Кульбекова А.К. – педагогика ғылымдарының докторы, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

Сантова Г.Ю. – өнертану кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

Ізім Т.О. – өнертану кандидаты, профессор, ҚазССР-ның еңбек сіңірген әртісі, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

Джумасеитова Г.Т. – өнертану кандидаты, профессор, Қазақ ұлттық хореография академиясы (Астана, Қазақстан).

Рансьер М. – этномузыкатану PhD докторы, Боулинг Грин мемлекеттік университетінің Музыка өнері колледжінің доценті (Боулинг Грин, АҚШ);

Хоссейн Т. – PhD, профессор, әдебиет, өнер және ғылым факультетінің декан орынбасары, Васэда университеті (Токио, Жапония);

Кривиradeва Б.И. – PhD, Климент Охридский атындағы София университетінің қауымдастырылған профессоры (София, Болгария);

Портнова Т.В. – өнертану докторы, профессор, А.Н. Косыгин атындағы Ресей мемлекеттік университеті, өнертану кафедрасы (Мәскеу, Ресей);

Акилова К.Б. – өнертану докторы, профессор, Өзбекстан Көркемөнер академиясының академигі, Бекзод атындағы Ұлттық өнер және дизайн институты (Ташкент, Өзбекстан);

Ибрагимова Т.Г. – филология ғылымдарының кандидаты, доцент, Арабаев атындағы Қырғыз мемлекеттік университеті (Бішкек, Қырғызстан).

Жауапты редактор: **Жунусов С.К.**

Қазақ ұлттық хореография академиясының ғылыми журналы.

ISSN 2523-4684

eISSN 2791-1241

Қазақстан Республикасының Ақпарат және қоғамдық даму министрлігі Ақпарат комитетінің мерзімді баспасөз басылымын, ақпарат агенттігін және желілік басылымды есепке қою туралы **02.02.2022 жылы берілген № KZ77VPY00045494 куәлік.**

Шығу жиілігі: жылына 4 рет

Тиражы: 300 дана

Редакция мекен-жайы: Астана қ., Ұлы Дала даңғылы, 43/1, 470 офис

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© **Қазақ ұлттық хореография академиясы, 2025**

Chairman of the Editorial Board

Nussipzhanova B.N. – Chair of the Editorial Board, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan);

Editor-in-Chief

Tolysbaeva Zh.Zh. – Doctor of Philology, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan);

Editorial Board

Kulbekova A.K. – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan);

Saitova G.YU. – Candidate of Art Studies, Professor, Honored Artist of the Republic of Kazakhstan, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan);

Izim T.O. – Candidate of Art Studies, Professor, Honored Artist of the Kazakh SSR, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan);

Zhumaseitova G.T. – Candidate of Art Studies, Professor, Kazakh National Academy of Choreography (Astana, Kazakhstan);

Rancier M. – PhD in Ethnomusicology, Associate Professor at the College of Musical Arts, Bowling Green State University (Bowling Green, USA);

Hossein T. – PhD, Professor, Vice Dean of the Faculty of Letters, Arts and Sciences, Waseda University (Tokyo, Japan);

Kriviradeva, B. I. – PhD, Associate Professor at Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Sofia, Bulgaria);

Portnova, T. V. – Doctor of Art Studies, Professor, Department of Art Studies, A. N. Kosygin Russian State University (Moscow, Russia);

Akilova K. B. – Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan, Bekhzod National Institute of Art and Design (Tashkent, Uzbekistan);

Ibragimova T.G. – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at Arabaev Kyrgyz State University (Bishkek, Kyrgyzstan).

Executive editor: **Zhunussov S.K.**

Scientific journal of the Kazakh National Academy of Choreography

ISSN 2523-4684

eISSN 2791-1241

Certificate of registration of a periodical, information agency and online publication of the Information Committee of the Ministry of Information and Public Development of the Republic of Kazakhstan
No. KZ77VPY00045494, issued 02.02.2022

Frequency: 4 issues per year

Printing: 300 copies

Editorial Office: Astana city, Uly Dala avenue 43/1, 470 office

Phone: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Kazakh National Academy of Choreography, 2025

Председатель редакционной коллегии

Нусипжанова Б.Н. – кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Главный редактор

Толысбаева Ж.Ж. – доктор филологических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Редакционная коллегия

Кульбекова А.К. – доктор педагогических наук, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Сантова Г.Ю. – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженная артистка Республики Казахстан, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Ізім Т.О. – кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный артист КазССР, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Джумасеитова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия хореографии (Астана, Казахстан);

Рансьер М. – доктор философии по этномузыкологии, доцент Колледжа музыкальных искусств Государственный университет Боулинг Грин (Боулинг Грин, США);

Хоссейн Т. – доктор философии, профессор, заместитель декана факультета литературы, искусств и наук, Университет Васэда (Токио, Япония);

Кривирадева Б.И. – PhD, ассоциированный профессор, Софийский университет имени "Св. Климент Охридски" (София, Болгария);

Портнова Т.В. – доктор искусствоведения, профессор, кафедра искусствоведения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия).

Акилова К.Б. – доктор искусствоведения, профессор, академик Академии художеств Узбекистана, Национальный институт искусства и дизайна им. Бекзода (Ташкент, Узбекистан);

Ибрагимова Т.Г. – кандидат филологических наук, доцент КГУ им Арабаева (Бишкек, Кыргызстан)

Ответственный редактор: **Жунусов С.К.**

Научный журнал Казахской национальной академии хореографии.

ISSN 2523-4684

eISSN 2791-1241

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания, информационного агентства и сетевого издания Комитета информации Министерства информации и общественного развития Республики Казахстан № KZ77VPY00045494, выданное 02.02.2022 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Адрес редакции: г. Астана, пр. Ұлы Дала, 43/1, 470 офис.

Тел.: 8 (7172) 790-832

E-mail: artsballet01@gmail.com

© Казахская национальная академия хореографии, 2025

FTAXP 18.45.01
ӘОЖ 792.97

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.5

А. Сабит^{1*}

Қазақ ұлттық хореография академиясы

ORCID ID 0009-0003-2699-0639

E-mail: aqjolsabit@gmail.com

(Астана, Қазақстан)

ҚАЗАҚ ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ: ӘЛЕМДІК ТЕАТР ҮДЕРІСІНДЕГІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕР КОНТЕКСТІНДЕ

Аннотация

Зерттеу барысында қуыршақ театрының режиссерлік әдістері мен жаңа сахналық формалары қарастырылып, әлемдегі алдыңғы қатарлы театр труппаларының тәжірибелері талданды.

Мақала қуыршақ театрының тек балаларға арналған өнер емес, әлеуметтік, философиялық және психологиялық мәселелерді қозғайтын күрделі театрлық құбылыс екенін көрсетеді. Сонымен қатар, оның болашақтағы даму перспективалары, жаңа технологиялар мен эксперименталды тәсілдер арқылы кеңейу мүмкіндіктері сараланады. Нақтырақ айтқанда, қуыршақ өнерінің кино, би, визуалды инсталляциялар және жаңа медиа құралдарымен синтезделу үдерісі зерттеледі. Жаңа технологиялар қуыршақтардың тек механикалық қозғалысымен шектелмей, иммерсивті театр тәжірибелеріне ұласуына мүмкіндік береді. Және қазақ қуыршақ театрының ілгері дамып, әлемдік үрдістермен үндесу қажеттілігі айтылып, театрдың көркемдік әлеуетін кеңейту үшін ұлттық фольклор мен заманауи технологияларды ұштастырудың маңыздылығы атап өтіледі. Зерттеу қуыршақ өнерінің шекараларын кеңейтіп, көрерменмен жаңа қарым-қатынас жасау мүмкіндіктерін өркендетіп, дәстүр мен жаңашылдықтың тоғысқан алаңы ретінде дамытуға бағытталған.

Түйінді сөздер

заманауи өнер, қуыршақ театры, мультимедиа, интерактивті сценография, технологиялық инновация.

Дәйексөз үшін

Сабит, А. 2025. Қазақ қуыршақ театрының даму мәселелері мен перспективалары: әлемдік театр үдерісіндегі шығармашылық ізденістер контекстінде. Arts Academy ғылыми журналы №1(13): 5–18.

IRSTI 18.45.01
UDC 792.97

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.5

A. Sabit^{1*}

Kazakh National Academy of Choreography

ORCID ID 0009-0003-2699-0639

E-mail: aqjolsabit@gmail.com

(Astana, Kazakhstan)

PROBLEMS AND PROSPECTS OF THE DEVELOPMENT OF KAZAKH PUPPET THEATER IN THE CONTEXT OF ARTISTIC EXPLORATIONS OF THE GLOBAL THEATRICAL PROCESS

Annotation

This study examines the directorial techniques and new stage forms in puppet theatre while analyzing the experiences of leading theatre companies worldwide.

The article demonstrates that puppet theatre is not merely an art form intended for children but a complex theatrical phenomenon that explores social, philosophical, and psychological issues. Furthermore, it discusses the future development prospects of puppet theatre and its potential expansion through new technologies and experimental approaches. Specifically, the study investigates the integration of puppet theatre with cinema, choreography, visual installations, and new media. Modern technologies enable puppet theatre to transcend the limitations of traditional mechanical movements, fostering immersive theatrical experiences. Special attention is given to the necessity of advancing Kazakhstani puppet theatre in alignment with global trends. In this context, the importance of integrating national folklore with contemporary technological solutions is emphasized to enhance the artistic potential of the theatre. This research aims to expand the boundaries of puppet theatre, explore new forms of audience interaction, and develop theatre as a space where tradition and innovation converge.

Key words

contemporary art, puppet theatre, multimedia, interactive scenography, technological innovation.

Cite

Sabit, A. 2025. Problems and prospects of the development of kazakh puppet theater in the context of artistic explorations of the global theatrical process. Arts Academy Scientific Journal, no. 1(13): 5–18.

МРНТИ 18.45.01
УДК 792.97

DOI 10.56032/2523 -4684.2025.1.13.5

А. Сабит^{1*}

Казахской национальной академии хореографии

ORCID ID 0009-0003-2699-0639

E-mail: aqjolsabit@gmail.com

(Астана, Казахстан)

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ МИРОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Аннотация

В ходе исследования рассматриваются режиссёрские методы и новые сценические формы в кукольном театре, а также анализируется опыт ведущих мировых театральных трупп.

Статья доказывает, что кукольный театр - это не только искусство, ориентированное на детскую аудиторию, но и сложное театральное явление, затрагивающее социальные, философские и психологические вопросы. Кроме того, анализируются перспективы его дальнейшего развития, а также возможности расширения за счёт новых технологий и экспериментальных подходов. В частности, исследуется процесс синтеза кукольного искусства с кино, хореографией, визуальными инсталляциями и новыми медиа. Современные технологии позволяют кукольному театру выйти за рамки традиционной механики движений, создавая иммерсивные театральные опыты. Особое внимание уделяется необходимости развития казахстанского кукольного театра в контексте мировых тенденций. В этом аспекте подчёркивается важность интеграции национального фольклора и современных технологических решений для расширения художественного потенциала театра. Исследование направлено на расширение границ кукольного искусства, поиск новых форм взаимодействия со зрителем и развитие театра как пространства синтеза традиции и инноваций.

Ключевые слова

современное искусство, кукольный театр, мультимедиа, интерактивная сценография, технологические инновации.

Для цитирования

Сабит, А. 2025. Проблемы и перспективы развития казахского кукольного театра в контексте творческих поисков в мировом театральном процессе. Научный журнал "Arts Academy", № 1(13): 5–18.

Кіріспе. Қуыршақ театры – ғасырлар бойы өзгеріп, әртүрлі мәдениеттер мен технологиялық прогрестің ықпалымен жаңарып, дамып келе жатқан өнер саласы. Қазіргі таңда бұл театр түрі дәстүрлі қолөнермен қатар, мультимедиа, проекциялар, интерактивті жарық пен дыбыстық эффектілер сияқты жаңа технологиялық мүмкіндіктерді белсенді түрде қолдануда. Бұл өзгерістер қуыршақ театрының көркемдік әдістерін кеңейтіп қана қоймай, оның философиялық және эмоциялық әсерін күшейтіп, көрерменнің спектакльге терең бойлауына ықпал етеді. Қуыршақ театры енді тек балалар аудиториясына арналған өнер түрі емес, сонымен қатар интеллектуалды ізденіс пен инновация алаңына айналууда.

I ғасырға жуық тарихы бар кәсіби қазақ қуыршақ театры, ауыз әдебиетіндегі аңыз-әңгімелерді, ұлттық-мұралық ертегілер мен болмысымыздан сыр шертер шығармаларды бүлдіршіндердің санасына терең сіңіріп, көңілдеріне бекітіп, өнермен сусындататын алғашқы рухани-мәдени мектеп екені анық. Дегенмен де, өкінішке орай театр жаһандық жайқалудың жылдамдығына, қарқынына ілесе алмай, дамуы бәсең, жүрісі марғау қалыпта келе жатқаны да жасырын емес. Арыны қатты, аяқ алысы екпінді заманауи жаңалықтардың етегінен ұстап, ағынынан қалмай, ырғағына еріп, жаңа белеске, тек балалар аудиториясына арналған өнер түрі емес, сонымен қатар интеллектуалды ізденіс пен инновация алаңына айналдыруға әрекет ету керек. Себебі, саналы, рухани бай, мәдениеті кемел адам қалыптастырудағы ізгі сапарындың алғашқы баспалдағы - Қуыршақ театры. Бұл өнер ордасы бүлдіршіннің қиялын

ұштап, жүрегіне мейірім себеді, алғашқы мәдениет дәмін татқызып, сұлулық пен ізгілікке жетелейді. Ұсақ көрінгенімен, үлкен мағына сыйлайтын қуыршақтар әлемі - болашақ саналы ұрпақтың сәби көңіліне өнердің алғашқы шуағын төгетін киелі бесік.

Зерттеу әдістері. Теоретикалық-аналитикалық әдіс арқылы заманауи қуыршақ театрының даму тенденциялары, көркемдік ерекшеліктері және технологиялық интеграциясы кешенді түрде қарастырылды. Нақтырақ айтсақ қуыршақ театрының қазіргі дамуын және көркемдік ерекшеліктерін талдау үшін ғылыми еңбектер, монографиялар, мақалалар мен театр рецензиялары зерттелді. Заманауи беталыстарын түсіну үшін жетекші режиссерлердің қойылымдары талқыланды.

Көркемдік-талдау әдісі арқылы әлемдік қуыршақ театрларының тәжірибелері бір-бірімен салыстырылып, олардың даму бағыттары айқындалды. Белгілі театр труппаларының спектакльдеріндегі шешімдер мен технологиялық жаңашылдықтарына шолу жасалды.

Жүйелік-құрылымдық әдіс көмегімен қуыршақ театрының театр, кино, перформанс, визуалды өнер және сандық технологиялармен байланысыны зерделенді. Оның эстетикалық, философиялық және технологиялық аспектілерін кешенді түрде сипаттау үшін жүйелі талдау жүргізілді.

Тақырып бойынша әдебиетке шолу. Қуыршақ театры XXI ғасырда дәстүрлі әдістерден шығып, мультимедиа, кинематография және интерактивті технологиялармен біріге отырып, жаңа бағыттарға бет бұруда. Зерттеу

барысында қуыршақ өнерінің дамуын сипаттайтын бірқатар еңбектер қарастырылды.

Уоттс еңбегінде «Альвин Спутниктің бастан кешкендері: Теңіз түбіндегі зерттеуші» қойылымы негізінде мультимедиялық технологиялардың қуыршақ театрына ықпалы сипатталады. Бұл зерттеуде проекциялық эффекттер, интерактивті элементтер және иммерсивті кеңістік құру әдістерінің маңыздылығы көрсетілген.

Джонс еңбегінде Handspring Puppet Company ұсынған «Соғыс тұлпары» қойылымының қуыршақ механикасын жетілдірудегі рөлі қарастырылады. Қуыршақ қозғалысының кинетикалық жүйелер арқылы шынайы бейнеленуін зерттеп, бірнеше қуыршақ басқарушылардың үйлесімді жұмысының маңыздылығын дәлелдейді.

Wisniewska XXI ғасырдағы қуыршақ театрының философиялық және әлеуметтік мәселелерді қозғайтын күрделі театрлық формаға айналғанын көрсетеді. Автор қуыршақ театрындағы драматургиялық шешімдердің өзгеруін талдап, оның жаңа аудиториялармен өзара әрекеттесу тәсілдерін зерттейді.

Жалпы, зерттеулер қуыршақ театрының дамуы мультимедиялық интеграция, механикалық жаңашылдықтар және жаңа драматургиялық тәсілдер арқылы жүзеге асатынын дәлелдейді. Қазақ қуыршақ өнерінің әлемдік тәжірибеге сүйене отырып, жаңа көркемдік деңгейге жетуі үшін осы бағыттарды дамыту маңызды.

Зерттеу нәтижелері. XXI ғасырдағы заманауи қуыршақ театры дәстүрлі тәсілдерден шығып, мүлде жаңа көркемдік формаларды зерттеуге бет

алды. Қазіргі қуыршақ театрының маңызды ерекшелігі - эксперименталдық ізденістер. Тек балаларға арналған классикалық қойылымдармен шектелмей, заманауи технологиялармен, визуалды эффекттермен, хореографиямен және кинематографиялық тәсілдермен үйлесіп, философиялық, әлеуметтік және саяси мәселелерді қамтитын ауқымды эстетикалық құбылысқа айналып отыр. Қойылымдар гибриді жанрларды, көлемді мультимедиялық композицияларды, интерактивті кеңістікті байланыстыра отырып, көрерменді тек бақылаушы емес, сахналық оқиғаның бір бөлігіне айналдырады. Режиссерлер мен театр суретшілері құрылымдық деконструкция, пластикалық трансформация және перформативті инсталляцияларды біріктіріп, қуыршақ театрының экспрессивті мүмкіндіктерін кеңейтуде. Бұл бағыт қуыршақ өнерімен театр, кино және жаңа медиа арасындағы шекараны жойып, оны күрделі көркемдік-идеялық платформаға айналдырады.

Бүгінгі өзімізде әлемде, адамзаттың жеткен жаһандық жетістіктерін тиімді пайдаланып, қуыршақ өнерінің жаңа белесін, мүмкіндігін, көзқарасын қалыптастырып келе жатқан, жарқын мысал ретінде сөзге тиек болар қуыршақ театры аз емес. Олардың еңбектеріне шолу жасау арқылы, бұл өнерге қызығушылықты арттырып, көрерменнің көңіл көкжиегін кеңейтіп, Қазақстандағы қуыршақ театрына деген көзқарасты өзгерту мақаланың басты миссиясы. Олай болса, төменде бірнеше театр труппаларының қойылымдарын, көркемдік шешімдерін талдап, қарастырып, Қазақ қуыршақ өнеріне

жетпей тұрған, дамуына орасан зор үлес қосар, өзекті жерлерін белгілеп көрейік.

Алғашқы дамудағы маңызды факторлардың бірі - технологиялық инновациялар. ХХІ ғасырдағы театр проекциялар, анимациялық эффектілер, голографиялық бейнелер, AR және жасанды интеллектке негізделген қуыршақ басқару жүйелері арқылы күрделі сахналық кеңістік қалыптастыруда.

Проекциялық технологиялар сахнада кеңістік пен уақытты өзгертудің жаңа тәсілдерін ұсынады. Мультимедиялық сценография дәстүрлі декорацияларды алмастырып, қойылымның динамикалық бейнесін қалыптастырады. Голографиялық қуыршақтар мен виртуалды кейіпкерлер сахналық қойылымдардың көпқабатты құрылымын жасап, шынайылық пен қиялдың шекарасын жояды. Қозғалысты тану жүйелері, биометриялық сенсорлар, аудио-реактивті дыбыстық эффектілер қойылым динамикасын тікелей көрерменнің реакциясына байланысты қалыптастыра алады.

Бұл бағытқа Австралиялық қуыршақ актері, режиссер Тим Уоттстың авторлық және режиссерлік «Альвин Спутниктің бастан кешкендері: Теңіз түбіндегі зерттеуші» спектаклін мысал ретінде қарастыруға болады. Аталмыш қойылымда, Альвин Спутник қуыршағы жеңіл материалдардан жасалған, оны Wiimote қозғалыс сенсоры арқылы басқаруға болады. Бұл тәсіл интерактивтілікті арттырып, бір ғана орындаушыға бірнеше кейіпкерді бір мезетте басқара алу мүмкіндігін береді. Ал сахнадағы оқиғалар анимациялық проекциялар арқылы толықтырылып,

қуыршақтар мен графиканың үйлесуін қамтамасыз етіп, көрерменді толықтай иммерсивті кеңістікке енгізеді. Проекциялар көбіне терең теңіздегі зерттеулер мен табиғаттың виртуалды бейнелерін көрсету үшін қолданылады. Қойылымды бір адам басқару үшін ыңғайлы жасағандары соншалық, тіпті жарық жүйесі аяқпен басқарылатын педальдар мен сандық контроллерлер арқылы жұмыс істейді. Бұл энергияны үнемдеуге және портативтілікті арттыруға мүмкіндік береді.

Қойылым кейбір көріністерде голографиялық проекцияларды пайдалану арқылы 3D эффектілерді іске қосады. Бұл қуыршақтарды кеңейтілген виртуалды (AR) кеңістікте көрсетуге мүмкіндік береді. Осының әсерінен және жарық пен дыбыстық эффектілер көрермен көңіл-күйіне бейімделе алатындықтан, олар қойылым барысында оқиғамен бітеқайнасып кеткендей күй кешеді. Бұл интерактивті тәсілдер мен сандық технологияларды шебер үйлестіруі қуыршақ театрының болашағына жаңаша серпін екені ақиқат (Watts T. 2019. 1, 10 б.).

Құрылымының өзі ерекше бұл спектакль алғашқы көрсетілімінен-ақ көрермендер мен сыншылардың жоғары бағасына ие болып, әлемдік театр кеңістігінде орны бар қойылымға айналды. 2009 жылы Перт қаласындағы Blue Room Theatre сахнасында алғаш рет көрерменге жол тартқан бұл бірегей қойылым көркемдік шешімдерімен, жаңашылдыққа толы тәсілдерімен ерекшеленіп, көрерменнің ықыласына бөленді. Алғашқы көрсетілімнен-ақ “Үздік қойылым”, “Үздік шығармашылық топ”

және “Көрермен көзайымы” номинацияларында жеңіске жетті.

Осы жетістіктердің арқасында қойылым шекара асып, халықаралық аренада да мойындалды. Нью-Йорктегі халықаралық Fringe фестивалінде “Үздік моноқойылым” номинациясын жеңіп алуымен қатар, 2010 жылы Аделаида фестивалінде “Үздік қуыршақ театры қойылымы”, 2011 жылы Окленд Fringe фестивалінде “Үздік театр қойылымы”, Дублинде “Үздік ер адам рөлі” жүлделеріне, ал Рио-де-Жанейроның Fil фестивалінде “Үздік айрықша қойылым” марапаттарына лайық деп танылды.

Осындай жоғары бағалаулардың нәтижесінде спектакль әлемнің түрлі қалалары мен фестивальдерінде қойылып, Нью-Йорк, Окленд, Дели, Сеул, Бусан, Гонконг, Эдинбург, Дублин, Мельбурн, сондай-ақ Бразилия, Жапония, Мальта, Норвегия, Сингапур, Словения, Тайвань, Түркия және Біріккен Араб Әмірліктерінде аншлаппен өтті (Watts T. 2019. 1, 3 б.). Әрбір қойылым сайын көрерменнің таңданысын оятып, сахна өнерінің шекарасын кеңейткен бұл спектакль қазіргі заманғы қуыршақ театрының дамуына өз үлесін қосқан айтулы шығармалардың бірі болып саналады. Дәл осы қойылымдағы жаңалықтар қазақ қуыршақ өнерінің бүгінгі кемшілігін толық көрсетеді. Сондықтан көркемдік құрылымын толық зерттеп, мүмкіндіктері мен идеясын толық меңгеріп, қазақ елі көрерменіне лайықтап қоюға әрекет ету керек.

Әрине, қуыршақ театрының заман ағысымен жүруі керек деген сөз, толық техникаландырып, роботтандырып, эффектілермен бүркеп-қымтап тастау деген сөз емес. Өйткені, қуыршақ жүргізу

шеберлігі, қол икемділігі, қол сымбаттылығы артқы планға шегініп, эмоциялық әсер берер аталмыш қосымша дүниелердің астында қалып қоюы, қуыршақ өнерінің жойылуына алып келуі мүмкін. Себебі қуыршақ театрын театр етіп тұрған - театрлық қуыршақ қой.

Демек, келесі маңызды фактор қуыршақ театрындағы механикалық құрылымдарды жетілдіру арқылы натуралистік қозғалысты қамтамасыз ету. Бұл тұрғыда Handspring Puppet Company ұсынған Соғыс тұлпары спектаклі – қуыршақ өнерінің техникалық эволюциясын көрсететін айқын мысал бола алады.

«Соғыс тұлпары» спектаклінде қолданылған қуыршақтар театрлық өнердің шыңын көрсететін ерекше инженерлік және көркемдік туындылар болып табылады. Handspring Puppet Company жасаған ат қуыршақтары – құрылымдық шеберліктің, инновациялық материалдардың және сахналық қозғалысқа бейім шынайылыққа ұмтылған сахналық иллюзияның үлгісі. Аттардың тіршілігін дәл жеткізу үшін қуыршақтардың ішкі механизмі күрделі кинетикалық жүйемен жабдықталған. Олардың қозғалысы үш түрлі қуыршақ басқарушының үйлесімді жұмысы арқылы жүзеге асады: біреуі аттың басын және мойнын, екіншісі алдыңғы аяқтарын, үшіншісі артқы аяқтары мен құйрығын басқарады. Бұл тәсіл аттардың дем алуы, жүрісі, тіпті эмоциялық күйін айнытпай көрсетуге мүмкіндік береді. Әсіресе, қуыршақтардың бас сүйегіндегі икемділік пен құлақтарының қимылы арқылы олардың сезімталдығы айқын көрініс табады. Аттың жүру динамикасы табиғи қозғалысты дәл қайталайтын етіп

жасалған. Басқарушылар арнайы әзірленген пластикалық және серпімді буындар арқылы аттың ырғақты қозғалысын сақтап, көрерменнің санасына тірі бейнедей ерекше әсер қалдырады.

«Соғыс тұлпары» 2007 жылы Лондонның Ұлттық театрында алғаш сахналанған сәттен бастап-ақ театр әлемінде үлкен резонанс тудырды. Қойылым көрермендер мен сыншылар тарапынан зор қошеметке ие болып, ең беделді марапаттарға лайық деп танылды. Атап өтсе: - үздік сахналық дизайны үшін 2008 жылы “Лоуренс Оливье сыйлығы”; - 2007 жылы “Evening Standard” театр жұлдесі; - ерекше қойылым ретінде “Critics’ Circle” театр марапаты; - 2011 жылы Бродвей сахнасындағы ең үздік спектакль деп “Tony Award” жұлдесіне ие болды (Jones B. 2, 258 б.).

Қуыршақ жасаушы шеберлерге мұқтаж қазақ қуыршақ театры үшін дәл осындай ауқымды деңгейге жету үшін, беталыстың қозғалысына көз салсаңыз әлі ұзақ күтердей сезімде қаласыз. Жоқ қазақ қуыршақ өнері 1 ғасырға жуық уақытта мүлде өзгеріссіз қалып, жетістікке жетпеді деп айта алмаймыз. Себебі азын-аулақ әрекеттер жоқ емес, бар. Аудиторияны кеңейтіп, әлеуетін арттыруға тырысып, ауқымды классикалық ауыр шығармалардың өзіне де барған театр мен режиссерлер елімізде бар. Ол жайлы «Күрделі драматургиялық шығармалардың қазақ қуыршақ театрына ықпалы» мақаласында азын аулақ сөз қозғалған (Сабит А. 3, 4 б.). Бірақ бұл әлемдік театр деңгейінің жанында көркемдік шығармашылық, сахналық эстетика жағынан жұпыны, ұсақ. Не істемек керек? Әрине қуыршақ театрының

өркендеуі үшін, “қуыршақ жасау шеберлерін” даярлауды дереу арада қолға алу керек. Икемді-ниетті азаматтарды жинап, арнайы шетелдік үздік оқу орындарынан білім алуын қамтамасыз етіп, әлемдік қуыршақ мекемелерінен тәжірибеден өтуін қадағалап, ел өнерінің мүддесі үшін қызмет атқаратын, жоғары білікті мамандарды қалыптастыру керек. Бұл ең ауқымды мәселе деп айтса, қате болмас. Себебі спектакльдің режиссуралық формасы, драматургиялық құрылымы, әртістердің шеберлігі қаншалықты керемет болса да, қуыршақ аспабының көркемдік тартымдылығы, техникалық мүмкіндігінің биіктігі болмаса, қойылым жартылай шала-жансар дүние болып қала бермек.

Қуыршақ аспабын жетік меңгермеген бүгінгі қалыпқа қарап, әлемнің қаншалықты көш ілгері жүйіткіп бара жатқанын аңғару қиын емес. Сөзге айғақ болу үшін көркемдік деңгейде терең талдауды қажет ететін бағыттардың тағы бірі қуыршақ өнерінің кинематография өнерімен байланысы жайлы шолу жасап көрелік. Экрандық-аудиовизуалды өнермен тоғысудан туған Израилдік PuppetCinema труппасының 2012 жылы қойылған, режиссер Цахи Пинтоның ғаламат «Жұмыртқа ғаламшары» атты кинематографиялық-қуыршақ спектаклін қарастыралық. Қойылым ерекшелігі қуыршақтардың сахнада ойналып жатқанын тікелей экранға түсіру арқылы “тірі кино” тәжірибесін жасауы. Көрермен бір мезетте екі түрлі ракурсты, яғни, шағын ауқымды қуыршақтардың миниатюралық декорацияланған сахнадағы физикалық қозғалысы мен экранда кинематографиялық өңдеуден

өткен бейнесін тамашалай алады. Камералар макро түсірілім арқылы осы кішкентай әлемді үлкен экранда жан бітіріп, оны эпикалық кеңістікке айналдырады. Бұл әдіс қуыршақтардың детализациясын айқындап, көрерменге оларды толыққанды кейіпкер ретінде қабылдауға мүмкіндік береді. Ұжымның шағын масштабтағы объектілерді эпикалық кеңістікке айналдырып, көрерменге микродүниенің кинематографиялық иллюзиясын тікелей көз алдында жасап беруін, өнердің ғажап жетістігі деп бағалауға әбден лайық (PuppetCinema. 4).

Бұл тұста Plexus Polaire труппасының “Moby Dick” спектаклін қатарға қоспай, жөнсіз болар. Себеп, Ингвильд Аспели режиссердің бейнепроекциялар, кинематографиялық техникалар, таңғажайып қуыршақ өнері және интеллектуалды сахналық шешімдер арқылы көрермендерге ұмытылмас әсер қалдыруы, сөзсіз талқылауға тұрарлық. Қойылым жайлы Джессика Уотсон Intermission сайтындағы REVIEW: Moby Dick at Plexus Polaire мақаласында “Нағыз театр сиқыры! Кинематографиялық техникалардың, таңғажайып қуыршақ өнерінің және интеллектуалды сахналық шешімдердің үйлесімі. Бұрын-соңды көрмеген ерекше жоғары деңгейдегі қойылым. Ғажап!” -, деген әсерімен бөліссе (Intermission Magazine. 5);

Salterton Arts Review сайты жариялаған “Moby Dick – Plexus Polaire / Barbican, London” мақалада: “Проекциялар, музыка, әсіресе қуыршақ өнері көрерменді дәстүрлі театр тәсілдері жете алмайтын терең, әрі тылсым кеңістіктерге жетеледі.”-, деген пікір айтылады (Salterton Arts Review. 6).

Расымен ғаламат жетістік, ерекше жұмыстар. Қарапайым проекторлардың өзін жиі қолданысқа ала бермейтін, қолданса да тек фон ретінде пайдаланатын қазақ қуыршақ өнері үшін бұл таңсық дүние. Ал, әзірге, қазақ даласынан да, бұл бағытты қолға алар азамат шығып, ақ түйенің қарыны жарылған, шығармашылық белеске жетер сәт туар-ау деп, үмітпен күту ғана қолдан келері.

Көркем шығарма, механикалық керемет қуыршақтар, заманауи техникалық құрал-жабдықтар толық бар делік, демек келесі кезекте қажеті, әрине - драматургияның құндылығы, айтар ойы, мәні. Әрине драматургиялық сапа жағынан қарастыратын туындылар өте көп. Мәселен, Философиялық қойылым ретінде Duda Paiva Company труппасының “Bastard!” спектаклін зерттеуге болады. Шынайы және қиял-ғажайып кейіпкерлердің кездесулері арқылы адамның ішкі жан дүниесі мен қоғамдағы орны зерттеледі. Басты кейіпкер – адам мен құбыжықтың арасындағы шекараны бұзатын бейне. Біз кімбіз? Бізді не анықтайды – сыртқы келбет пе, ішкі жан дүниеміз бе? Қоғам бізді қалай қабылдайды? – деген философиялық сұрақтардың жауабын іздеуші, өзін қоғамнан бөлектеп, жат сезінетін мақұлық жайлы қойылым.

Спектакльде “Сиамдық техника” арқылы қуыршақ пен адам біртұтас денені бөлісуі, өзіндік болмыс пен басқаға тәуелділіктің метафорасының дәлелі. Мисс Клементиннің “толық емес” денесі оның шынайы адам бола алмайтындығын көрсетсе де, қуыршақ пен қуыршақшы арасындағы динамика оны толыққанды

кейіпкер ретінде сезіндіреді (Wisniewska M., 7, 44-46 б.).

Total Theatre сайтындағы Бекки Смиттің мақаласында, сахнаның безендірілуі мен атмосферасы экзистенциалдық мазасыздықты тудыратыны айтылады. Спектакльдегі кейіпкерлердің бірі – Клементин есімді кейуананың аты Clay “саз” деп қысқартылып, Беккеттік символизмге сілтеме жасайды, бұл оны жалпыға бірдей бейнесі ретінде көрсетіп, қоғамның өзекті мәселелерін астарлап жеткізеді. Қойылымда екі қарт кемпірдің болуы және олардың басты кейіпкермен қарым-қатынасы уақыт, жастық пен кәрілік, өткен мен жаңа туралы ұғымдардың қадірін түсіндіретін жақсы метафора екенін баяндайды (Total Theatre. 8).

Puppet Centre сайтындағы Сиан Кидд шолуында, спектакльде үлкен көбік қуыршақтар мен физикалық театрдың үйлесімі арқылы экзистенциализм тақырыбы қозғалатыны, қойылым қуаныш пен қайғыны қатар сезіндіріп, көрерменге терең философиялық ой тастайтыны айтылады (Puppet Centre. 9).

Қазақ қуыршақ театрында да Халықаралық, республикалық фестивальдердің жеңісті тұғырынан көрінген ауқымды, адуынды қуыршақ спектакльдерінің қарасы біршама. Шекспирдің «Ромео мен Джульетта», «Макбет. Иллюзия», Н.Гогольдің «Шинель», Е. Локшинаның «Мен бір жұмбақ адаммын... Абай», Ш.Айтматовтың «Ана – Жер Ана», Еврипидтің «Медея», Е. Ионовтың «Ана жүрегі», М.Тәуекелованың «Мен деп ойла», Қ.Мұраттың «Қуыршақ» атты туындылары әлемдік болмаса да бүгінгі

қазақ қуыршақ өнерінің көгінде тұрған туындылар. Бірақ көкке шықтым деп аспандам, астамсып кету, көкжиекті бекітіп, болашақты бұлыңғырлататыны мәлім. Сондықтан, көркемдік ерекшелік, технологиялық жаңалық, механикалық дәлдік, эстетикалық тартымдылықты әліде болса қажет етуі заңды, айқын, орынды. Әлем бой түзеп, қозғалыс жасау үшін айдан анық беталысқа жолды салып беріп тұрғанда, бір орында тұру әсте кәсібиліктің жоқтығынан, немесе ізденістің кемдігінен болуы ықтимал.

Қорытынды. Қазіргі заман – технологияның қарқынды дамуы мен ақпарат ағынының шексіз күшею кезеңі. Бұл үдеріс тек коммуникация құралдары мен әлеуметтік құрылымдарға ғана емес, адамның қабылдау жүйесіне де түбегейлі өзгерістер енгізді. Бүгінгі балалар дәстүрлі ұғымдағы көрермен ғана емес, олар – бір уақытта бірнеше ақпарат көзін өңдей алатын, мультимедиялық сигналдарға жылдам жауап беретін және дәстүрлі баяндау формаларына қарағанда, визуалды-компьютерлік әлемді құп көретін, ақпараттың белсенді тұтынушылары мен сарапшылары болып табылады. Экрандық мәдениетке үйренген ұрпаққа классикалық сахналық тәсілдермен шектелген қойылымдар сенсорлық және когнитивтік қажеттіліктері тұрғысынан толық эстетикалық ләззат бере алмауы мүмкін. Демек, қуыршақ театры тек механикалық қозғалыс пен диалогтық драматургияға сүйенбей, голография, виртуалды кеңістік, сенсорлық эффектілер мен иммерсивті театр тәжірибелерін пайдалану арқылы жаңа қабылдау шекараларын зерттеп, бейімделуі тиіс.

Мақалада көрсетілгендей әлемдік қуыршақ өнері жоғарыда айтылған бағыт жолында, үздіксіз эволюцияға қарқынды түрде ұмтылуда. Ал, қазақ фольклоры, мифологиясы қуыршақ театры үшін сарқылмас рухани қазына болғанымен, осы байлықты жаңа формалармен үндестіру жолындағы ізденістер әлі де әлсіз. ХХІ ғасырдың көркемдік ағымдарымен терең сабақтастыру үрдісі жүйелі түрде жүріп жатқан жоқ. Иә, соңғы жылдары белгілі режиссерлер мен суретшілердің дәстүрлі өнерді сақтай отыра жаңаша сипатқа қадам жасауға талпынысы барын жоққа шығара алмаймыз. Бірақ бұл процесс әлемдік деңгеймен салыстырғанда едәуір самарқау жүруде. Технологиялық

жаңашылдықтарды тереңірек игеру, драматургиялық құрылымды күрделендіру, көрерменнің санасын жаңа бағытта тәрбиелеу – бұл қазақ қуыршақ театры үшін басты міндеттердің бірі болуға тиіс. Егер қуыршақ өнері тек дәстүрлі үлгіде қалып қойса, онда ол өзінің өзектілігін жоғалтып, тек этнографиялық мұра ретінде ғана қабылдануы мүмкін. Сондықтан батыл қадамдар жасалып, заманауи өнер тәжірибелерін ұлттық нақышпен аастыру арқылы, қазақ қуыршақ театрын әлемдік сахнада өзіндік қолтаңбасын айшықтайтын ерекше құбылыс деңгейіне жеткізу керек. Бұл қазақ қуыршақ театрының болашақтағы өрлеуінің басты кілті болмақ.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Watts, Tim, and Luke Klysz. 2019. Adventures of Alvin Sputnik: Deep Sea Explorer. Education Resource Pack. Australia. <https://canberratheatrecentre.com.au/wp-content/uploads/2022/11/TLGH-Alvin-Sputnik-Education-Resource-2019-FAA.pdf>.
2. Jones B. 2025. Handspring Puppet Company Book. 12.12.2024. <https://www.dropbox.com/scl/fi/x0ywisxqddl9h2ekeogfp/Handspring-Book.pdf?rlkey=44bhdccivjqr9qksd0ocfkpt47&e=1&dl=0>.
3. Сабит А. Күрделі драматургиялық шығармалардың қуыршақ театрының дамуына ықпалы. Ғылыми мақала. Астана. 2024.
4. PuppetCinema. n.d. PuppetCinema Official Website. 16.12.2024. <http://www.puppetcinema.com/>.
5. Intermission Magazine. 2025. “Review: Moby Dick at Plexus Polaire, Harbourfront Centre, Why Not Theatre.” 10.11.2024. <https://www.intermissionmagazine.ca/reviews/review-moby-dick-at-plexus-polaire-harbourfront-centre-why-not-theatre/>.
6. Salterton Arts Review. 2025. “Moby Dick – Plexus Polaire / Barbican, London.” 11.11.2024. <https://saltertonartsreview.com/2025/01/moby-dick-plexus-polaire-barbican-london/>.
7. Wisniewska, Marzenna. 2020. “Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges.” ResearchGate. https://www.researchgate.net/profile/Marzenna-Wisniewska/publication/344955066_Puppetry_in_the_21_st_Century_Reflections_and_Challenges.

8. Total Theatre. 2025. "Duda Paiva Company – Bastard!" 09.01.2025.
<https://totaltheatre.org.uk/dudapaiva-company-bastard/>.
9. Puppet Centre. 2025. "Review: Bastard! – Duda Paiva Company." 14.01.2025.
<https://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/reviews/bastard-dudapaiva-company>.

References:

1. Watts, Tim, and Luke Klysz. 2019. Adventures of Alvin Sputnik: Deep Sea Explorer. Education Resource Pack. Australia. <https://canberratheatrecentre.com.au/wp-content/uploads/2022/11/TLGH-Alvin-Sputnik-Education-Resource-2019-FAA.pdf>. (In Engl.).
2. Jones B. 2025. Handspring Puppet Company Book. 12.12.2024.
<https://www.dropbox.com/scl/fi/x0ywisxqddl9h2ekeogfp/Handspring-Book.pdf?rlkey=44bhdciwqr9qksd0ocfkpt47&e=1&dl=0>. (In Engl.).
3. Sabit A. Kúrdeli dramatyrgialyq shyǵarmalardyń qýyrshaq teatrynyń damýyna yqpaly. Ğylymı maqala. Astana. 2024. (In Qazaq.).
4. PuppetCinema. n.d. PuppetCinema Official Website. 16.12.2024.
<http://www.puppetcinema.com/>. (In Engl.).
5. Intermission Magazine. 2025. "Review: Moby Dick at Plexus Polaire, Harbourfront Centre, Why Not Theatre." 10.11.2024.
<https://www.intermissionmagazine.ca/reviews/review-moby-dick-at-plexus-polaire-harbourfront-centre-why-not-theatre/>. (In Engl.).
6. Salterton Arts Review. 2025. "Moby Dick – Plexus Polaire / Barbican, London." 11.11.2024. <https://saltertonartsreview.com/2025/01/moby-dick-plexus-polaire-barbican-london/>. (In Engl.).
7. Wisniewska, Marzenna. 2020. "Puppetry in the 21st Century: Reflections and Challenges." ResearchGate. https://www.researchgate.net/profile/Marzenna-Wisniewska/publication/344955066_Puppetry_in_the_21_st_Century_Reflections_and_Challenges. (In Engl.).
8. Total Theatre. 2025. "Duda Paiva Company – Bastard!" 09.01.2025.
<https://totaltheatre.org.uk/dudapaiva-company-bastard/>. (In Engl.).
9. Puppet Centre. 2025. "Review: Bastard! – Duda Paiva Company." 14.01.2025.
<https://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/reviews/bastard-dudapaiva-company>. (In Engl.).

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Сабит Акжол

Қазақ ұлттық хореография академиясының 1 курс магистранты
(Астана, Қазақстан)

Ғылыми жетекші: **Жұмасейітова Гүльнара Тазабекқызы** – өнертану кандидаты, өнертану профессоры, Халықаралық театр сыншылары қауымдастығының мүшесі, ҚР театр қайраткерлерінің және хореографтар одағының мүшесі

E-mail: aqjolsabit@gmail.com

Тел: +77475191529

Brief Information about the Author:

Sabit Akzhol

Master's student of the 1st year at the Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

Academic Advisor: **Gulnara Dzhumaseitova** - Candidate of Art Studies, Professor of Art Studies, Member of the International Theatre Critics Association, Member of the Union of Theatre Workers and Choreographers of the Republic of Kazakhstan

E-mail: aqjolsabit@gmail.com

Phone: +7 7475191529

Краткая информация об авторе:

Сабит Акжол

Магистрант 1 курса Казахской Национальной академии хореографии
(Астана, Казахстан)

Научный руководитель: **Жумасейитова Гүльнара Тазабековна** – кандидат искусствоведения, профессор искусствоведения, член Международной Ассоциации театральных критиков, член Союза театральных деятелей и хореографов РК

E-mail: aqjolsabit@gmail.com

Тел: +77475191529

ФТАХР 18.45.01
ӘОЖ 78.071.2 (510)

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.18

Л. Ақихат¹

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ORCID ID 0009-0006-8707-6025

E-mail: lazka.music@mail.ru

(Алматы, Қазақстан)

ҰРАН АҚАТАЙҰЛЫ КҮЙЛЕРІНІҢ ҚҰРЫЛЫМДЫҚ- СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («МЕРЕКЕ», «САҢЛАҚ» ЖӘНЕ «ҚАНАТ ҚАҚТЫ» МЫСАЛЫНДА)

Аннотация

Ұсынылып отырған мақала Тарбағатай (ҚХР) өңірінің күйшісі Ұран Ақатайұлының шығармашылық жолын қарастыруға арналады. Қазақтың күйшілік өнері өзінің географиялық-өңірлік орналасуы мен орындаушылық ерекшеліктеріне байланысты әртүрлі өңір күй дәстүрлеріне бөлінетіні белгілі. Олардың ішінде Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрінің тамыры тереңнен бастау алып, аймақтық жағынан кең көлемді қамтиды. Оның бір тармағын Қытай Халық Республикасының Шыңжаң-Ұйғыр автономиялы ауданы қазақтарының күйшілік мектебі құрайды. Осы өлкеге қарасты Іле қазақ автономиялық облысының Алтай, Тарбағатай, Іле аймақтарында Санжы, Бұратала облыстарында, Құмыл аймағында, Гансу өлкесінде, Күйтүн, Шыхызы, Үрімжі қалаларында екі миллионға жуық қандастарымыз өмір сүріп келеді. Сол өңірлердің күйшілік өнерін зерттеу үдерісі отандық ғылымымызда өзінің алғашқы кезеңінен өтуде деп айтуға болады.

Жұмыста келесі мәселелер қарастырылады: 1) Күйші шығармашылығына сипаттамасы беру. 2) Жоғарыда аталған күйшінің ең жарқын мысалдарына музыкалық талдау.

Бұл жұмысты жазу барысында автордың 2024 жылдың қаңтар айында Іле-Қазақ автономиялық облысы (Құлжа қ.) жасаған фольклорлы-этнографиялық экспедиция мәліметтері қолданылады. Әдістердің ішінде салыстырмалы-типологиялық және жүйелі-этнофониялық (И. Мацневский) тәсіл пайдаланылады. Профессор С. Өтеғалиева құрастырған домбыра күйлерін талдау әдістемесі қолданылады. Кейбір күйлердің шығу тарихы, желісі жазылып, оларға музыкалық талдау жасалды.

Түйінді сөздер

Тарбағатай (Шыңжаң қазақтары), күй өнері, жүйелі-этнофониялық тәсіл, фольклорлы-этнографиялық экспедиция, музыкалық талдау.

Дәйексөз үшін

Ақихат, Л. 2025. Ұран Ақатайұлы күйлерінің құрылымдық-стильдік ерекшеліктері («Мереке», «Саңлақ» және «Қанат қақты» мысалында). Arts Academy ғылыми журналы №1(13): 18–33.

IRSTI 18.45.01
UDC 78.071.2 (510)

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.18

L. Akikhat¹

Kurmangazy Kazakh National Conservatory

ORCID ID: 0009-0006-8707-6025

E-mail: lazka.music@mail.ru

(Almaty, Kazakhstan)

STRUCTURAL AND STYLISTIC FEATURES OF URAN AKATAYULY'S KUYs (EXAMPLES FROM "MEREKE", "SANLAQ", AND "QANAT QAQTI")

Annotation

The proposed article is dedicated to the creative path of the kuyshi from the Tarbagatai region (PRC) – Uran Akatayuly. It is well known that Kazakh kuy art, depending on its geographical and regional characteristics as well as performance features, is divided into various regional kuy traditions. Among them, the kuy tradition of Eastern Kazakhstan has deep historical roots and covers a vast territory. One of its branches is the kuy school (күй мектебі) of the Kazakhs of the Xinjiang Uygur Autonomous Region of the People's Republic of China. In this region – in the Ili Kazakh Autonomous Prefecture, as well as in Altay, Tarbagatai, Ili, and the prefectures of Sanji, Boro-Tala, the Kumul region, Gansu province, and the cities of Kuytun, Shihezi, and Urumqi – about two million of our compatriots reside. The study of kuy art in these regions can be said to be at an early stage in domestic scholarship.

The article addresses the following issues: 1) a description of the kuyshi's creative work, and 2) a musical analysis of the most notable compositions by the above-mentioned performer.

The article is based on materials collected during the author's ethnographic and folklore expedition conducted in January 2024 in the Ili Kazakh Autonomous Prefecture (city of Kuldzha). The applied methods include the comparative-typological and system-ethnophonic approach (I. Matsiyevsky). The methodology for analyzing dombra kuyis developed by Professor S. Öteğalieva is also used. For certain compositions, their origin stories and content are presented, along with a detailed musical analysis.

Key words

Tarbagatai (Kazakh population of Xinjiang), kuy art, system-ethnophonic approach, ethnographic expedition, musical analysis.

Cite

Akikhat, L. 2025. Structural and stylistic features of Uran Akatayuly's kuyis (examples from "Mereke", "Sanlaq", and "Qanat Qaqti"). Arts Academy Scientific Journal, no. 1(13): 18–33.

МРНТИ 18.45.01
УДК 78.071.2 (510)

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.18

Л. Акихат¹

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

ORCID ID: 0009-0006-8707-6025

E-mail: lazka.music@mail.ru

(Алматы, Казахстан)

СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЕВ ҰРАН АҚАТАЙҰЛЫ (НА ПРИМЕРЕ «МЕРЕКЕ», «САҢЛАҚ» И «ҚАНАТ ҚАҚТЫ»)

Аннотация

Предлагаемая статья посвящена творческому пути кюйши региона Тарбағатай (КНР) – Ұран Ақатайұлы. Известно, что казахское кюй-искусство, в зависимости от географико-регионального расположения и особенностей исполнительства, делится на различные региональные кюй-традиции. Среди них кюй традиция Восточного Казахстана уходит корнями в глубокую древность и охватывает обширную территорию. Одним из её ответвлений является кюй мектебі (школа кюй) казахов Синьцзян-Уйгурского автономного района Китайской Народной Республики. В этом регионе – в казахском автономном округе Иле, а также в Алтай, Тарбағатай, Илийском округе, округах Санжы, Боро Тала, районе Кумул, провинции Ганьсу, городах Куйтун, Шыхызы, Урумчи – проживает около двух миллионов наших соотечественников. Исследование кюй-искусства этих регионов, можно сказать, находится на начальном этапе в отечественной науке.

В работе рассматриваются следующие вопросы: 1) характеристика творчества кюйши, 2) музыкальный анализ наиболее ярких произведений вышеупомянутого исполнителя.

При написании данной статьи использовались материалы фольклорно-этнографической экспедиции автора, проведённой в январе 2024 года в Илийском казахском автономном округе (г. Кульджа). Среди применяемых методов – сравнительно-типологический и системноэтнофонический подход (И. Мациевский). Также используется методика анализа домбровых кюев, разработанная профессором С. Өтеғалиевой. Для некоторых произведений приводится история их происхождения и содержание, дополненное музыкальным анализом.

Ключевые слова

Тарбағатай (казахи Синьцзянь), искусство кюя, системно-этнофонический, этнографическая экспедиция, музыкальный анализ.

Для цитирования

Акихат Л. 2025. Структурно-стилистические особенности кюев Ұран Ақатайұлы (на примере «Мереке», «Саңлақ» и «Қанат Қақты»). Научный журнал "Arts Academy", № 1(13): 18–33.

Kipicne. Әр халықтың да өз тарихы мен мәдениеті, өз тарихының шежіресі, өз мәдениетінің асылы тәрізді көркем әдебиеті бар. Халық арасынан талай саңлақ жыраулар мен жыршылар, ақын-жазушылар, бармағынан өнер төгілген күйшілер шыққан. Қазақ – табиғатынан ақын халық. Әр дәуірде де ақын, жыраулық, жыршылық өнерді дарынды ұрпақ өнеге тұтқан. Қазақ ауыз әдебиетінің ежелгі авторлары, әдеби мұраны ұрпақтан-ұрпаққа алып берушілер - ақпа ақын, жыраулар мен жыршылар, күйшілер болған.

Шыңжаң өлкесіндегі қазақтардың музыка өнері, оның ішінде күйшілік мектебінің қалыптасуында XIX ғасырда көптеген тарихи тұлғалардың болғаны бізге жеткен еңбектерде жазылған. Ол жақтағы күйшілік-әншілік өнердің жеке орындаушылық мектебінің қалыптасуы ежелгі бақсылық өнердің жақсы сақталған дәуірінен бастау алып, кейін жеке-жеке аймақтық мектептерге бөлінді. Шыңжаңдағы қазақтың рухани мәдениетін ұзақ жылдар зерттеген қытай ғалымы Хуан Жоңшияның еңбектерінде бақсылық өнердің қазақтың аспаптық музыкасының қалыптасуына ықпалы жайында былай дейді: «**目前, 巴克斯已经所剩无几, 几乎退出了历史舞台。他们失去了人本来的许多功能, 如今只剩下了治病, 占卜等几个微不足道的功能。然而, 我们不能忽略他们曾经为哈萨克民间口头文学, 尤其是为包括冬**

不拉曲在内的哈萨克民间音乐的

传承所发挥过的作用». «Бүгінгі күнде бақсылар азайып, тарих сахнасынан қарасын өшіре бастады. Олар тегіндегі қасиеттерінен айрылып, тек ауруды емдеп, бал ашу сынды мардымсыз қызметтермен ғана шектеліп қалды. Десе де, олардың қазақ ауыз әдебиетіне қосқан сүбелі үлесіне көз жұма алмаймыз, әсіресе, домбыра күйін өз ішіне алған халықтық музыкасының таралуында бақсылардың атқарған қызметіне сәл қарауымызға болмайды»¹.

Қазіргі уақытта Қазақстан Республикасының әлемдік кеңістікте егеменді мемлекет ретінде орныққан кезеңінде, тарихи отандық тәжірибені, атап айтқанда, мәдениет және өнер қайраткерлерінің өмірі мен шығармашылығын жан-жақты зерделеу қажеттігі өзекті болып отыр. Еліміздің егемендік алып, ұлттық тарихымызды шынайы зерттеуге жол ашылуы оның бай мұрасын ұрпақ тәрбиесіне пайдалануға мүмкіндік туғызды. Әрине, өткен ғасырда зерттелінбей келген ұлттық тәлімдік мұра халқымыздың теңдесі жоқ байлығы болып табылады.

Осы орайда шығармашылық өмірінде ұлттық өнерді меңгертуге бүкіл болмысын арнаған күйші Ұран Ақатайұлының шығармашылығы құнды мұра.

Алайда, Ұ. Ақатайұлының ұлттық болмысты танытуда көркемдік нақышымен, мазмұнының тереңдігімен ерекшеленетін күйшілік шығармашылығы өкінішке орай, өз деңгейінде анықталып жүйеленбегендіктен «Ұран Ақатайұлы

¹ Мәулет А. Шыңжаңдағы қазақ домбыра күйлерінің көркем-шығармашылық тәжірибесі-ұлттық

бірегейлікті сақтау факторы ретінде атты диссертациялық жұмысы. Алматы, 2018 ж. 22 б.

күйлерінің құрылымдық-стильдік ерекшеліктері» атты тақырыпты алып отырмыз.

Зерттеу әдістері. Зерттеу жұмысын жүргізу кезінде кешенді, жүйелі-этнофониялық (И. Мациевский), құрылымдық және салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылды.

Ұран Ақатайұлының күйлерін талдау барысында музыкалық-теориялық жұмыстар әсіресе проф. С.Өтеғалиеваның «Домбыра музыкасын талдау» пәнінде меңгерген (және маманның «Лекции по анализу домбровой музыки» атты оқу құралы қолжазбасындағы) талдау әдістеріне көбірек сүйенді.

Тақырып бойынша әдебиеттерге шолу. Шыңжаң қазақтарының күйшілік өнерінің тарихи кезеңіне шолу жасауда музыкалық-теориялық (Бекенов 1998; Бекхожина 1972; Елеманова 2000; Еңсеұлы и Әбзалқанұлы 2008), қазақ күйтануындағы (Ерзакович и Қоспақов 1986; Затаевич 1963; Игілік 2020; Игілік 2022; Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фольклорлық зертханасы 2019; Қазақ өнерінің тарихы 2007) бірқатар еңбектердегі тұжырымдар пайдаланылды. Олардың ішінде ғылыми жұмыс авторы, әсіресе, проф. С.Өтеғалиеваның «Домбыра музыкасын талдау» пәнінде меңгерген (және маманның «Лекции по анализу домбровой музыки» атты оқу құралы қолжазбасындағы) талдау әдістеріне көбірек сүйенеді (Мациевский 1983; Сарыбаев 1978; Утеғалиева 2006; Утеғалиева 2013; Утеғалиева 2022).

Этномузыкаведтік зерттеулер қазіргі әлемде халықтық дәстүрлердің рөлін атап өтуде, әсіресе осы дәстүрлерді сақтау және өзгерту үшін есептеу әдістерін

қолдану мәселесін. Аллен Ломакстың, әсіресе халық музыкасын есептеу жөніндегі жұмысы осы музыкалық формалардың мәнін түсінуге және оларды қазіргі технологиялық жүйелерде контекстуализациялауға бағытталған, олардың мәдени маңызы мен теңдігін атап өтеді (Lomax 2002). Бұл тәсіл қазақ және моңғол музыкаларын зерттеу барысында заманауи әдістер арқылы мәдени мұраны сақтау мен дамытудың қазіргі күш-жігерімен үйлеседі, мұнда мәдени мұраны сақтау маңызды (Мациевский 2020; Елеманова 2024). Технология мен дәстүрдің үйлесімі, Ломакстың және Смиттің ұсынғаны сияқты, мәдени мұраны сақтауды жаңа көзқараспен қайта ойлауға мүмкіндік береді, бұл жерде есептеу құралдары өткен мен болашақ арасындағы көпір қызметін атқарады (Rimm 2022). Этномузыкаведтіктегі сандық жүйелердің қолданылуы танымал бола бастады, бұл музыкалық әртүрлілікті және оның әлеуметтік сәйкестікті қалыптастырудағы рөлін жан-жақты талдауға мүмкіндік береді (Haigh 2019). Дәстүр мен технология арасындағы бұл байланыс әсіресе қазақ диаспорасы үшін маңызды, өйткені дәстүрлі халық музыкасын шекаралар арқылы құжаттап, бөлісу әрекеттері осы мәдени көріністердің жаңа нұсқаларда үздіксіздігін қамтамасыз етеді (Egorov 2021; Tatkenova және Amze 2024). Қазақстанның аймақтық халықтық дәстүрлеріне, әсіресе кара жорға биіне қатысты зерттеулер, осы көріністердің тарихи және заманауи контексте мәдени құндылығын атап өтуде, қазақ мәдени мұрасын сақтау жөніндегі ағымдағы талқылауларға өз үлесін қосады (Shaitov , т.б. 2023; Kaufman және Sternberg 2021).

Зерттеудің мақсаты. Ұран Ақатайұлы күйлерінің құрылымдық-стильдік ерекшеліктерін «Мереке», «Саңлақ» және «Қанат қақты» мысалында анықтау.

Осы мақсатқа жету жолында, жұмысты жүргізу барысында мынадай **міндеттер** қойылды:

- Құлжа қаласына (ҚХР) фольклорлы-этнографиялық экспедицияға барып, материал жинау;
- Ұран Ақатайұлы күйлерінің тақырыптық маңыздылығын анықтау;
- Зерттеу жұмысының авторы жасаған фольклорлы-этнографиялық экспедиция нәтижесінде жиналған Ұ. Ақатайұлы (Тарбағатай-ҚХР) күйлерінің құрылымдық-стильдік ерекшеліктерін анықтау.

Тарихи деректерге сүйенсек, Алтай және Тарбағатай өңірінде Орта жүздің *керей* менен *найман* рулары тұрақтаған (Бекенов 1998, 96).

ҚХР Шыңжаң өлкесіндегі Ұйғыр автономиялық районының құрамына Іле-Қазақ автономиясы кіреді. Іле-Қазақ автономиялық облысы негізінен үш аймақтан тұрады. Кезінде бұл үш аймақ «Шығыс Түркістан» деп аталған.

1. Іле аймағы, астанасы Құлжа қаласы.
2. Тарбағатай аймағы, орталығы Шәуешек қаласы.
3. Алтай аймағы, орталығы Алтай қаласы (Бекхожина 1972, 12).

Тарбағатай өңірі күйшілік өнерінің жалғастырушысы болып отырған, күйшісі Ұран Ақатайұлы 1966 жылы Тарбағатай аймағы, Толы ауданы, Күп ауылының бірінші кентіне қарапайым отбасында дүниеге келген. Автордың шығармашылығында өз жанынан шығарған 10 шақты күйі бар (№ 1,2 кестені қараңыз) (Бекенов 1998, 97).

Ладтық тірек g^1-d^1	Ладтық тірек d^1-a^1	Ладтық тірек d^1-g^1
1. «Асыл ана» 2. «Саятшы сағынышы» 3. «Асылдарым»	1. «Саңлақ» 2. «Ақын толғауы»	1. «Мереке» 2. «Қанат қақты»

№ 1 кесте

Жай өлшем	Күрделі өлшем			
2/4, 3/4	6/8, 9/8	3/8	7/8	5/8
1. «Мереке» 2. «Ақын толғауы» 3. «Асылдарым» 4. «Саңлақ» 5. «Саятшы сағынышы»	1. «Қанат қақты»	1. «Саятшы сағынышы»	1. «Асылдарым» 2. «Асыл ана»	1. «Асылдарым»

№ 2 кесте

Күйлердің тақырыптық маңыздылығы. 1988 жылы көркемөнер мектебін оқып жүргенде «*Мереке*» атты күйі дүниеге келеді. Күй тарихын автор

былай баяндайды: «Байырғы заманнан қазірге жалғасып, дәстүрге айналған ақындар айтысы, ұлтымыздың мерекелік салтына айналғаны баршамызға аян. 1984

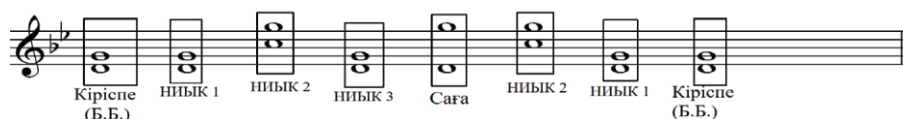
жылы Тарбағатай аймағы, Толы ауданы Қоңыробасаз жайлауында ақындар айтысы өтеді. Сол айтысқа аудандық радиостанциясында диктор болып қызмет атқаратын композитор, әнші Ерболат Қызыкенұлы мені арнаулы шақырып алып, сахнада күйлер тартқызды. Сол жолы жұрттың алқауына ие болдым. Алыс-жақыннан келген ақын, жазушы, әнші-күйші өнерпаз ағалармен танысып, ол кісілердің алдында өнерімді көрсету орайына ие болдым. Өнердегі ағамыз Ерекеңмен бірге бәйге, балуан, қыз қуар т.б. ойын түрлерін тамашалып, мерекенің шат-шадыман өткіздім. Осы бір мерейлі сәттен кейін мереке күйі туындады». Күйдің негізгі әуені 1984 жылы туып, 1988 жылы толық күй болып шыққан. Оны өнердегі інісі Еркін Ерген Іле аймағының аймақтық көркемөнер үйірмесінде домбырашы болып қызмет атқарып жүргенде өте жақсы орындап, Халық радиосына шығарған. Қазіргі таңда да ол ел ішінде біраздомбырашылардың күй қоржынына қосылған күй.

Күйдің негізгі ладтық тірегі: d^1-g^1 болып табылады. Күй бастан аяқ пунктирлі ырғақта жүреді. Күй салтанатты, мерекелік көңіл-күй сыйлайды. Күй бірқалыпта 2/4 метрлік өлшемімен жүреді. Күйшінің өзі бұл туындыны мерекелік көңіл-күйде шығарған.

Күйлердің композициялық құрылымы

(№ 1,2,3 ноталық мысалдарды қараңыз):

«Мереке»



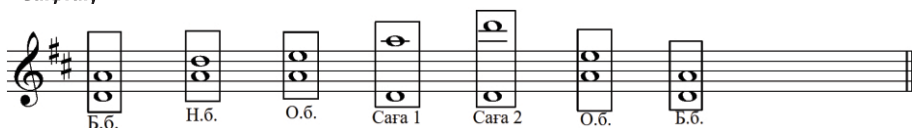
«Саңлақ» атты күйі 2009 жылы дүниеге келген. «Біздің халқымыз өнердің қайсы бір саласынан болмасын, кенделік, кемдік көрмеген, осының бір айғағы ғылым, өнер саласында қаншама дарабоз мықты саңлақтар өз мәресінен көрініп, барша жұртты терең әсерге бөледі. Жылқы жануарының да адам мінездес қылығына қайран қалам. Дәм тартып, ауылда болған кезім, бір жолғы аламан шабыста алдыңғы қатарда келе жатқан бірнеше аттың жұрттың айқайымен соңғы мәреге жанталасып кіргені мені ерекше тебірентті, осы бір әсерлі жағдайдан «Саңлақ» күйі туындады». Күйдің негізгі ладтық тірегі: d^1-a^1 болып келетінік көреміз.

«Қанат қақты» күйшінің ұлына арналған күй. Қытай елінде балалар тоғызыншы сынып бітірген соң, үлкен емтихан тапсырып, оның нәтижесіне қарай әр деңгейдегі мектептерге бөлінеді. «Қанат қақты» Ұранның ұлы Ұшқын осы емтиханнан жақсы нәтиже көрсетіп, бірінші деңгейлі мектеп бөлінген сәтіндегі қуанышы және осы деңгейлі мектепке жіберілген қазақтың қаракөздерін көргендегі үлкен қуаныштың әсерінен туған күй. 2015 жылы бұл күй толық өмірге келді деуге болады. Күйдің негізгі ладтық тірегі: d^1-g^1 болып табылады ² (Бекенов 1998, 99-100).

² Зерттеу жұмыс авторының Ұ.Ақатайұлымен сұхбаты 27.01.2024ж.

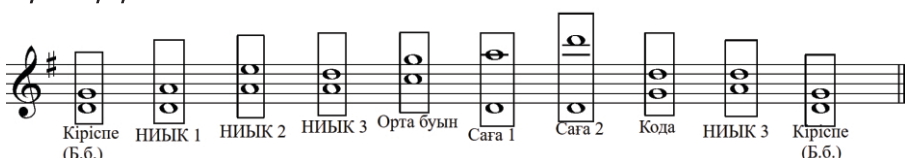
№ 1 ноталық мысал

«Саңлақ»



№ 2 ноталық мысал

«Қанат қақты»



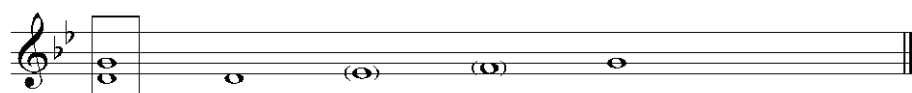
№ 3 ноталық мысал

Ладты-интонациялық ерекшеліктері

«Мереке»

Жұмысымызда күйлерді халық ладтар жүйесіне ұқсастырып дыбыс қатарын анықтаймыз.

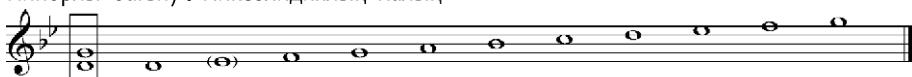
Кіріспе буынның дыбыс қатары. Негізгі ладтық тірек $d^{\sharp}-g^{\sharp}$.



№ 4 ноталық мысал

НИЫК 1³: Ладтық тірек $d^{\sharp}-g^{\sharp}$. Негізгі $d^{\sharp}$ фригиялық халық ладынан (дамытылған, минорлы бағыт) $f^{\sharp}$ -миксолидиялық халық

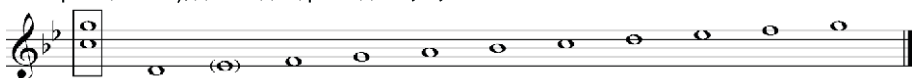
ладына ауысқанын көрсеміз (дамытылған, мажорлы бағыт).



№ 5 ноталық мысал

НИЫК 2: Ладтық тірек $c^{\sharp}-g^{\sharp}$. c -эолиялық халық ладына жақын (қысқартылған, минорлық бағыт), дайындық ретінде $d^{\sharp}, f^{\sharp}$,

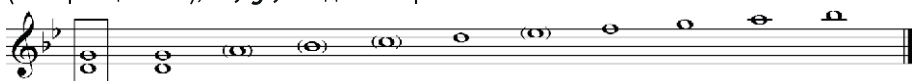
$g^{\sharp}, a^{\sharp}, b^{\sharp}$ дыбыстары (минорлы пентатоникаға жақын) көрсетілген.



№ 6 ноталық мысал

НИЫК 3: Ладтық тірек $d^{\sharp}-g^{\sharp}$: октава кеңістігінде жаңа бөлімге пентатоникалық халық ладына жақын (минорлық бағыт), $d^{\sharp}, g^{\sharp}, d^{\sharp}$ дыбыстары

октава кеңістігінде жаңа бөлімге пентатоникалық халық ладына жақын дайындық ретінде көрсетіліп отыр.



№ 7 ноталық мысал

³ Негізгі интонациялық-ырғақтық кешен – *C.b.* Өтеғалиева.

Саға⁴: Ладтық тірек d^1-g^1 : октава кеңістігінде жаңа саға бөліміне пентатоникалық халық ладына жақын (қысқаша) дайындық ретінде көрсетіліп (минорлық бағыт), d^1, g^1, d^2 дыбыстары отыр.



№ 8 ноталық мысал

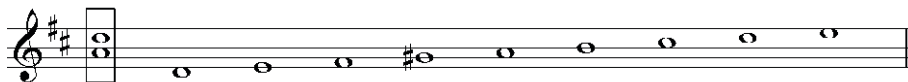
«Саңлақ»

Бас буын: Негізгі ладтық тірек d^1-a^1 . d -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт).



№ 9 ноталық мысал

Негізгі буын: Ладтық тірек a^1-d^1 . a -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт). Төменгі тетрахорд d^1, e^1, fis^1, gis^1 дыбыстары арқылы көтеріліп негізгі буынды нақтылай түседі.



№ 10 ноталық мысал

Орта буын: Ладтық тірек a^1-e^2 . a -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт). Орта буынның пайда болуына негізгі ладтық тірегіне төмен орналасқан gis^1 дыбысының әсері бар. Жоғарыда айтып өткеніміздей ол лидиялық халық ладынан дайындалған үлгі. Кейін негізгі орта буын төңірегінде иониялық халық лад түзелгенде gis^1 дыбысы g^2 дыбысына ауысады, сол себепті бұл бөлімді иониялық халық ладтың қысқартылған үлгісі деуге толық негіз бар.



№ 11 ноталық мысал

Саға 1 (Орта буынның вариаттық үлгісі e^2 . a -иониялық халық ладына жақын деп қарастыруға болады): Ладтық тірек a^1 - (толық емес, мажорлық бағыт).



⁴ Б.б-бас буын., о.б.-орта буын, саға- Б. Аманов терминдері.

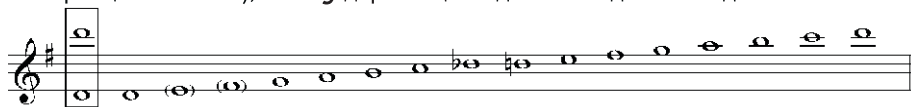
№ 12 ноталық мысал

Саға 2: Ладтық тірек d^1-d^2 . d -дориялық дыбыстары екінші саға бөліміне халық ладына жақын (дамытылған, дайындық ретінде қарастырылады. минорлық бағыт). Төменгі d^1 , c^2



№ 19 ноталық мысал

Саға 2: Ладтық тірек d^1-d^2 . Бұл (дамытылған, минорлық бағыт), a^1 бөлімнің дамуына бірнеше ладтардың лидиялық (дамытылған, мажорлық бағыт). ықпалы тиген деп жорамалдасақ болады. Диапазоны өте кең, жоғарыда аты аталған Олар d^1 -миксолидиялық (дамытылған, «Саңлақ» күйіндегідей үшінші октаваның мажорлық бағыт), g^1 -дориялық d^1 дыбысына дейін жетеді.



№ 20 ноталық мысал

Кода: Ладтық тірек g^1-d^1 . g^1 -иониялық дыбысы fis^1 дыбысымен жалғанып, кодаға халық лады (толық емес, мажорлық дайындық ретін көрсетеді. бағыт), төмендегі негізгі тіректің d^1



№ 21 ноталық мысал

Өлшем және ырғақ

«Мереке» күйінің бас буыны 4 такт арқылы мерекелік көңіл-күйді береді (№ кіріспемен басталып қайталану арқылы 22 ноталық мысалды қараңыз): орындалады. Өлшем $2/4$, пунктирлі ырғақ



№ 22 ноталық мысал

5-24 тактілер арасында күйдің негізгі байқалады. Кейін қайта бас буынға буыны бой көтереді. Ырғақ пунктирлі оралып 4 такт кіріспені ойнап, ашық ішек үлгісінде, $2/4$ өлшем де пен жалғасын арқылы *НИЫК 2-ге* ауысады (27-46 т.). табады. Негізгі буында ашық ішектен *НИЫК 2* секвенция түрінде жүреді (№ 23 екінші октаваның g^2 дыбысына секіріс ноталық мысалды қараңыз):



№ 23 ноталық мысал

27-31 такт арасы қайталанып, соңы ашық ішектен екінші октаваның g^2 өзгеріп екінші бөлімге секіреді. Осыдан дыбысына секірісті байқаймыз, бөлім кейін кіріспе бөлімнің 4 тактісі тағы аяқталған соң ашық ішек арқылы сағаға қайталанып, ашық ішек арқылы *НИЫК 3* өтеді. *Саға* (63-70 т.) қысқа әрі стереотипті ке (53-60 т.) келеді. Бұдан күйшінің үлгіде емес екендігін байқауға болады. Сағаны да аяқтап, ашық ішек арқылы бөлімдердің ауысуы арасында ашық *НИЫК 2-ні* қайталап, *НИЫК 1* мен ішекті жиі пайдаланатынын көруге жалғасын тауып, кіріспе буынға қайта болады. Көрсетіліп отырған бөлімде де

оралып күй аяқталады. Күй бастан аяғына дейін пунктирлі ырғақты ұстап тұрып, тұрақты $2/4$ өлшемімен орындалады.

«Саңлақ» күйі $2/4$ өлшемінде жүреді. Сегіздік нота нүктемен және триоль қосылып орындалады, пунктрилі ырғақпен жүреді. Арасында екі триоль қатар келетін бөліктері көп кездеседі. Күй



№ 24 ноталық мысал

Әрі қарай күй бірінші сағамен жалғасады. Сағалардан (1,2) кейін де секвенция пайдаланғанын көре аламыз (№ 25 ноталық мысалды қараңыз):



№ 25 ноталық мысал

Күйде саға 2 де бар, екінші сағасы да стереотипті (үстіңгі ішек ашық тұрмай, онда белгілі әуеннің орындалуы) үлгіде көрсетілген. Күй кең ауқымда жақсы дамыған. Саға аяқталған соң орта буынды бір қайталап, бас буынға келіп күй аяқталады.

«Қанат қақты» күйінің басы алты тактіге созылған кіріспемен басталады. Ладтық тірегі: d^1-g^1 . Өлшемі күрделі $6/8$ және $9/8$ араласып келеді. 7-12 такт арасында *НИЫК 1* орындалады. Негізгі буында бірыңғай оналтылық нотамен ойын кездеседі. Әр буын сайын кіріспе 2 такт ойналып отырады. *НИЫК 2* (15-22 т.) негізгі буын кішкене дамып әрі қарай *НИЫК 3* ке (25-34 т.) жалғасады. Одан кейін орта буынға (37-52 т.) үстіңгі ішек арқылы барады. Орта буын ұзақ дамып, әры қарай кіріспе ойналу арқылы бірінші сағамен жалғасады. Бірінші саға (56-67 т.) қысқа аяқталып, жалғысы саға екі мен (68-88 т.) жүргізіледі. Сағаның екінші түрі стереотипті түрде дамиды, соңы секвенция арқылы төмен түседі. Сағадан

1-14 такт аралығында күрделі бас буынмен (*дамытылған*) басталып, 14-26 аралығында негізгі буын орындалады. 32-57 такт арасында орта буын орындалады. Орта буынды аяқтау үшін секвенция қолданылғанын байқауға болады (№ 24 ноталық мысалды қараңыз):

шыққан соң кода (91-96 т.) бөлім ойналады. Жалпы автордың күйлеріне назар аударатын болсақ, кода бөлігін өте сирек қолданатынын байқауға болады. Күй жалғасын бастапқы бөлігінде орындалған *НИЫК 3* қайталап, кіріспеге келіп күй тұрақталады.

Зерттеуімізді *қорытындылай келе*, мақала жұмысының авторы Құлжа қаласына (ҚХР) жасаған фольклорлы-этнографиялық экспедиция нәтижесінде жиналған Ұ. Ақатайұлы (Тарбағатай-ҚХР) күйлеріне талдау жасап, келесі нәтижелерге келді:

1) Күйлері буындық құрылымда көрсетілген, ортақ d^1-g^1 («Мереке», «Қанат қақты») d^1-a^1 («Саңлақ», «Ақын толғауы») ладтық тірегіне негізделетін күйлері бар (төкпе күй дәстүріне сай).

2) Талданған күйлердің Бас буы, Орта буын, Саға бөлімдерінің ладтық тірегі бір-біріне ұқсамайды.

3) Негізгі интонациялық-ырғақтық кешеннің (НИЫК) варианттық үлгілері жиі кездеседі. Әсіресе «Мереке» және «Қанат

қақты» күйлерінде НИЫК үш вариатты үлгілерін көруімізге болады.

4) Қарастырылған күйлерден «Мереке» күйінде бір саға ал «Саңлақ» және «Қанат қақты» күйлерінде екі саға бар екендігін байқаймыз (стереотипсіз-

астыңғы ішекте ғана тақырып ойналып, үстіңгі ішек ашық болуы).

5) Күйші бөлімдердің ауысуы арасында ашық ішекті жиі пайдаланады.

6) Күй бөлімдерінде халық ладттары жиі ауысып отыратынын байқауымызға болады.

Пайдаланған дереккөздер тізімі:

1. Бекенов, Д. 1998. *Іле қазақтарының күйлері*. Алматы: Өнер баспасы.
2. Бекхожина, Т. 1972. *Қазақтың 200 әні*. Алматы.
3. Ерзакович, Б. Г., 3. Қоспақов. 1986. *Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы*. Алматы: Ғылым.
4. Затаевич, А. 1963. *Қазақ халқының 1000 әні*. Москва: Музгиз.
5. Елеманова, С. А. 2000. *Казахское традиционное песенное искусство*. Алматы: Дайк-Пресс.
6. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фольклорлық зертханасы. 2019. Алматы: Құрманғазы атындағы ҚҰК.
7. Сарыбаев, Б. 1978. *Казахские народные музыкальные инструменты*. Алма-Ата: Жалын.
8. Утегалиева, С. И. 2013. *Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика*. Москва: Композитор.
9. Утегалиева, С. 2006. «Күй Курмангазы “Сары-Арка”: опыт тембро-регистрового анализа». В *Хордофоны Центральной Азии*, 100–107. Алматы: Казакпарат.
10. Утегалиева, С. 2022. «Народная инструментальная музыка казахов на современном этапе: аспекты изучения». В *XXI ғасырдағы дәстүрлі музыка: зерттеу мәселелері*, под ред. Сахарбаева К.С., Джумагалиева А.М., 11–15. Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы.
11. Утегалиева, С. *Лекция 1. Анализ домбровых кюйев*. Рукопись.
12. Мациевский, И. 1983. «Формирование системно-этнофонического метода в органологии». В *Методы изучения фольклора*, Ленинград.
13. Liu, L., H. Liang. 2025. “Analysis of the Style Characteristics of Regional Folk Songs and Music Classification Algorithms.” *Journal of Advanced Computational Intelligence and Intelligent Informatics* 29 (1): 33–40. <https://doi.org/10.20965/jaciii.2025.p0033>.
14. Jones, Benjamin. 2025. “The Sounds of Decolonization: Folk Music and Arab Nationalism in North Africa.” *The Journal of North African Studies*. January 27.
15. Koval, Tamara, Liubov Kaniuka, Olesia Neboha, Lidiia Kovtiukh, and Nataliia Kalinichenko. 2025. “The Role of Music Education in the Formation of Cultural Identity

- in the Modern World.” *Journal of Curriculum and Teaching* 14 (1): 349–359.
<https://doi.org/10.5430/jct.v14n1p349>.
16. Tatkenova, S., M. Amze. 2024. “Traditional Music of Kazakhstan in the Second Half of the 20th Century: Using the Example of Folk Song Art in the Northern Region of Kazakhstan.” *Asian-European Music Research Journal* 13: 65–78.
<https://doi.org/10.30819/aemr.13-6>.
17. Yelemanova, Saida. 2024. “Kazakh Traditional Song and Musical Heritage of Abay.” *Música Hodie* 24 (December). <https://doi.org/10.5216/mh.v24.78936>.
18. Saitova Gulnara, Gulnara Jumasseitova, Aigul Kulbekova, Alima Moldakhmetova, and Toigan Izim. 2023. “Creativity of Kazakh People in the Context of Kara Jorga Dance: Preservation and Development Prospects of Kazakh Cultural Heritage.” *Creativity Studies* 16 (2): 726–739. <https://doi.org/10.3846/cs.2023.16695>.
19. Kislova Oksana N., Olga A. Sizova. 2022. “Folklore Expeditions in University Music Education as an Effective Form of Preserving the Cultural Traditions of the Nizhny Novgorod Region.” *Musical Art and Education* 10 (2): 164–177.
20. «Тарихтағы тұлғаның рөлі» атты халықаралық ғылыми конференция. 2024. Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы. С. 95–96.
21. *Қазақ өнерінің тарихы*. 2007. Алматы: Өнер. С. 15–17.
22. Ғылыми жұмыс авторының Құлжа қаласына (ҚХР) жасаған экспедиция материалдары (сұхбат Ұ. Ақатайұлымен, видео, аудио), 27.01.2024.

References:

1. Bekenov, D. *Ile qazaqtarynyń kúileri*. Almaty: Óner baspasy, 1998. (In Qazaq.).
2. Bekhozhina, T. *Qazaqtyń 200 áni*. Almaty, 1972. (In Qazaq.).
3. Erzakovich, B. G., Qospaqov, Z. *Qazaq muzyka folklorynyń tarihnaması*. Almaty: Ǵylym, 1986. (In Qazaq.).
4. Zataevich, A. *Qazaq halqynyń 1000 áni*. Moskva: Muzgiz, 1963. (In Russian.).
5. Elemanova, S. A. *Qazaqsha dástúrli ánder óneri*. Almaty: Daik-Press, 2000. (In Qazaq.).
6. Qúrmanǵazy atyndaǵy Qazaq últtyq konservatoriıasy, folklorlyq zertkhana. Almaty: Qúrmanǵazy atyndaǵy QÚK, 2019. (In Qazaq.).
7. Sarybaev, B. *Qazaq xalqynyń halyqtyq muzykalıq aspaptary*. Almaty: Zhalyń, 1978. (In Qazaq.).
8. Úteǵalıeva, S. I. *Túrki halyqtarynyń muzyka dúniyesi: teoriıa, tarih, praktika*. Moskva: Kompozitor, 2013. (In Qazaq.).
9. Úteǵalıeva, S. "Kúı Qúrmanǵazy 'Sary-Arqa': oýt tembroy-registrlik taldaı." In *Khordofondar Ortalyq Aziıasy*, 100–107. Almaty: Qazaqparat, 2006. (In Qazaq.).
10. Úteǵalıeva, S. "Halyqtyq dombyra kúilerin taldaı." *Leksııa 1*. Manuskript. (In Russian.).

11. Úteǵalıeva, S. "Qazaqtyń halyqtyq aspaptardyq muzykasy qazirgi kezde: zertteý aspektileri." In *XXI ǵasyrdaǵy dástúrli muzyka: zertteý máseleleri*, red. Sakharbaeva K. S., Zhúmagalıeva A. M., 11–15. Almaty: Qúrmanǵazy atyndaǵy QÚK, 2022. (In Russian.).
12. Matsievskii, I. "Formirovaniye sistemno-ethofonicheskogo metoda v organologii." In *Metody izucheniia folklor*, Leningrad, 1983. (In Russian.).
13. Liu, L., H. Liang. 2025. "Analysis of the Style Characteristics of Regional Folk Songs and Music Classification Algorithms." *Journal of Advanced Computational Intelligence and Intelligent Informatics* 29 (1): 33–40. <https://doi.org/10.20965/jaciii.2025.p0033>. (In Engl.).
14. Jones, Benjamin. 2025. "The Sounds of Decolonization: Folk Music and Arab Nationalism in North Africa." *The Journal of North African Studies* January 27. (In Engl.).
15. Koval, T., Kaniuka, L., Neboha, O., Kovtiukh, L., Kalinichenko, N. 2025. "The Role of Music Education in the Formation of Cultural Identity in the Modern World." *Journal of Curriculum and Teaching* 14 (1): 349–359. <https://doi.org/10.5430/jct.v14n1p349>. (In Engl.)
16. Tatkenova, S., hám M. Amze. 2024. "Traditional Music of Kazakhstan in the Second Half of the 20th Century: Using the Example of Folk Song Art in the Northern Region of Kazakhstan." *Asian-European Music Research Journal* 13: 65–78. <https://doi.org/10.30819/aemr.13-6>. (In Engl.)
17. Yelemanova, Saida. 2024. "Kazakh Traditional Song and Musical Heritage of Abay." *Música Hodie* 24 (December). <https://doi.org/10.5216/mh.v24.78936>. (In Engl.)
18. Saitova, G., Jumasseitova, G., Kulbekova, A., Moldakhmetova, A., Izim, T. 2023. "Creativity of Kazakh People in the Context of Kara Jorga Dance." *Creativity Studies* 16 (2): 726–739. <https://doi.org/10.3846/cs.2023.16695>. (In Engl.)
19. Kislova, Oksana N., hám Olga A. Sizova. 2022. "Folklore Expeditions in University Music Education as an Effective Form of Preserving the Cultural Traditions of the Nizhny Novgorod Region." *Musical Art and Education* 10 (2): 164–177. (In Engl.)
20. *Tarikhtagy túlǵanyń róli* atty halyqaralyq ǵylymi konferentsıasy. 2024. Almaty: Qúrmanǵazy atyndaǵy Qazaq últtyq konservatoriıasy. 95–96 b. (In Qazaq.)
21. *Qazaq óneriniń tarihy*. 2007. Almaty: Óner. 15–17 b. (In Qazaq.)
22. Ǵylymi jumys avtorynyń Qulzha qalasyna (QHR) jasaǵan ekspeditsıa materialdary (súkhbat Ú. Aqatayyulymen, video, audio), 27.01.2024. (In Qazaq.)

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Ақихат Ләзат

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығы бойынша 2-ші курс магистранты, Алматы, Қазақстан.

Ғылыми жетекшісі – **Елеманова Саида Әбдраһімқызы** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, өнертану докторы, Алматы, Қазақстан.

E-mail: lazka.music@mail.ru

Тел: +77051647935

Brief Information about the Author:

Lazat Akikhat

2nd-year Master's student in the program "Traditional Musical Art" Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan

Scientific Advisor – **Saida Yelemanova** – Professor at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Doctor of Art Studies, Almaty, Kazakhstan

E-mail: lazka.music@mail.ru

Phone: +77051647935

Краткая информация об авторе:

Ләзат Ақихат

Магистрант 2 курса по специальности «Традиционное музыкальное искусство» Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматы, Казахстан

Научный руководитель – **Саида Елеманова** – профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, доктор искусствоведения, Алматы, Казахстан

E-mail: lazka.music@mail.ru

Телефон: +77051647935

IRSTI 18.45.01
UDC 78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.34

O. Karpova¹

Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova

ORCID ID 0009-0000-7849-255X

E-mail: slastyona97@inbox.ru

(Astana, Kazakhstan)

THE SYMBOLISM OF NIKOLAI MEDTNER'S «FAIRY TALES» ON THE EXAMPLE OF «FAIRY TALES» OP.8 NO.1

Annotation

«Fairy Tales» as a unique genre of piano music, which received a vivid implementation in the work of the pianist and composer of the first half of the twentieth century Nikolai Medtner, deserve special attention. In this study, we propose to consider the symbolic content of the composer's piano «Fairy Tales», created in the heyday of the ideas of symbolism of the «Silver Age» and revealing some parallels with the work of Alexander Scriabin. The focus of our article is «Fairy Tale» op. 8 No. 1 as a source of motifs in the composer's subsequent tales.

The artistic images and philosophical aspects of Fairy Tales, features of texture and harmony, performing manner, as well as some issues of their influence on performing practice are analyzed. Particular attention is paid to the method of shaping, the use of harmonic solutions and expressiveness of means. The work emphasizes the importance of «Fairy Tales» as a musical and cultural phenomenon that combines the traditions of Russian music and Medtner's individual worldview.

Such an analysis in a comprehensive consideration of the compositional, intonation, textural and harmonic features of «Fairy Tales» and the identification of theme symbols is carried out for the first time. On the basis of the analysis, characteristic intonation complexes/moves are identified that repeat motifs and other features in different opuses that allow us to talk about the presence of certain theme symbols. This study not only provides new insights into Medtner's compositional language, but also opens up promising avenues for future musicological research, particularly in the area of symbolic analysis and the study of thematic motifs in the works of other composers of the Silver Age.

Key words

Nikolay Medtner, symbolism, «Fairy Tales», piano music, musical analysis, theme-symbol.

Cite

Karpova, O. 2025. The symbolism of Nikolai Medtner's «Fairy tales» on the example of «Fairy tales» op.8 no.1. Arts Academy Scientific Journal, no. 1(13): 34–45.

ФТАХР 18.45.01
ӘОЖ 78.01)

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.34

О. Карпова¹

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ORCID ID 0009-0000-7849-255X

E-mail: slastyona97@inbox.ru

(Астана, Қазақстан)

НИКОЛАЙ МЕТНЕРДІҢ ОР.8 №1 «ЕРТЕГІЛЕР» МЫСАЛЫНДАҒЫ «ЕРТЕГІЛЕР» СИМВОЛИКАСЫ

Аннотация

«Ертегілер» фортепиано музыкасының бірегей жанры ретінде ХХ ғасырдың бірінші жартысындағы пианист және композитор Николай Метнердің шығармашылығында жарқын көрініс тапқан. Аталған зерттеуде «күміс дәуірінің» символизм идеясының гүлдену дәуірінде жасалған және Александр Скрябиннің шығармашылығымен кейбір параллельдерді анықтайтын композитордың фортепиано «Ертегілерінің» символикалық мазмұнын қарастыруды ұсынамыз. Мақаламыздың назарында «Ертегілер» бар. Біздің мақаланың т ақырыбы «Ертегі» оп. 8 №1 композитордың кейінгі ертегілеріндегі мотив-рәміздердің қайнар көзі ретінде.

Ертегілердің көркемдік бейнелері мен философиялық аспектілері, фактура мен үйлесімділіктің, орындаушылық әдептің ерекшеліктері, сондайақ олардың орындаушылық практикаға әсерінің кейбір мәселелері талданады. Пішін жасау әдісіне, үйлесімді шешімдерді пайдалануға және құралдардың мәнерлілігіне ерекше назар аударылады. Жұмыста орыс музыкасы дәстүрі мен Метнердің жеке дүниетанымын біріктіретін музыкалық және мәдени құбылыс ретінде «Ертегілердің» маңыздылығы атап өтіледі.

«Ертегілердің» композициялық, интонациялық, фактуралық және гармоникалық ерекшеліктерін кешенді қарауда осындай талдау және нышандарды анықтау алғаш рет жүргізіледі. Талдау негізінде әртүрлі опустарда белгілі бір нышандардың болуы туралы айтуға мүмкіндік беретін уәждер мен басқа да ерекшеліктерді қайталайтын тән интонациялық кешендер/жүрістер анықталады. Бұл зерттеу тек Метнердің композициялық тілін жаңа тұрғыдан ашып қана қоймай, сонымен қатар, болашақ музыка зерттеушілеріне, әсіресе символистік талдау және Серебряный ғасырдың басқа композиторларының шығармаларындағы тақырыптық мотивтерді зерттеу саласында жаңа мүмкіндіктер ұсынады.

Түйінді сөздер

Николай Метнер, символизм, «Ертегілер», фортепиано музыкасы, музыкалық талдау, тақырып-символ.

Дәйексөз үшін

Карпова, О. 2025. Николай Метнердің ор.8 №1 «Ертегілер» мысалындағы «Ертегілер» символикасы. Arts Academy ғылыми журналы №1(13): 34–45.

МРНТИ 18.45.01
УДК 78.01

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.34

О. Карпова¹

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой

ORCID ID 0009-0000-7849-255X

E-mail: slastyona97@inbox.ru

(Астана, Казахстан)

СИМВОЛИКА «СКАЗОК» НИКОЛАЯ МЕТНЕРА НА ПРИМЕРЕ «СКАЗКИ» ОР.8 №1

Аннотация

«Сказки» как уникальный жанр фортепианной музыки, получивший яркое претворение в творчестве пианиста и композитора первой половины XX века Николая Метнера, заслуживают особого внимания. В данном исследовании предлагаем рассмотреть символическое содержание фортепианных «Сказок» композитора, созданных в эпоху расцвета идей символизма «серебряного века» и обнаруживающих некоторые параллели с творчеством Александра Скрябина. В поле зрения нашей статьи находится «Сказка» ор. 8 № 1 как источник мотивов-символов в последующих сказках композитора.

Анализируются художественные образы и философские аспекты «Сказок», особенности фактуры и гармонии, исполнительской манеры, а также некоторые вопросы их влияния на исполнительскую практику. Особое внимание уделяется методу формообразования, использованию гармонических решений и выразительности средств. В работе подчеркивается значимость «Сказок» как музыкального и культурного явления, которое объединяет традиции русской музыки и индивидуальное мировоззрение Метнера.

Подобный анализ в комплексном рассмотрении композиционных, интонационных, фактурных и гармонических особенностей «Сказок» и выявление тем-символов производится впервые. На основе анализа выявляются характерные интонационные комплексы/ходы, повторяющиеся в разных опусах мотивы и другие особенности, позволяющие говорить о наличии определенных тем-символов. Это исследование не только дает новые идеи о композиционном языке Метнера, но и открывает перспективы для будущих музыковедческих исследований, особенно в области символистского анализа и изучения тематических мотивов в произведениях других композиторов Серебряного века.

Ключевые слова

Николай Метнер, символизм, «Сказки», фортепианная музыка, музыкальный анализ, тема-символ.

Для цитирования

Карпова, О. 2025. Символика «Сказок» Николая Метнера на примере «Сказки» ор.8 №1. Научный журнал "Arts Academy", № 1(13): 34–45.

Introduction. The creative work of Nikolai Medtner occupies a unique place in the history of Russian music. "An original composer and gifted pianist, he represented a rare type of harmonious creative personality, combining the roles of the artist-creator and the artist-interpreter" (Danilova 2018, 135). Despite the composer's significant contribution, his works, particularly the "Fairy Tales" genre, remain insufficiently studied and rarely performed on the modern concert stage. Unlike the large-scale symphonic works of Rachmaninoff or the mystical experiments of Scriabin, Medtner's "Fairy Tales" are chamber music miniatures with profound philosophical and figurative content. "The genre of the fairy tale became for the composer a creative laboratory, in which he experimented with form, texture, musical images, and characters" (Danilova 2018, 114). Their study allows not only an in-depth understanding of the composer's musical language but also a better understanding of his aesthetic views and the cultural context of the era. "Music critics generally agreed that all the best specific features of Medtner's compositional talent are fully revealed in his poetic fairy tales" (Dolinskaya 2013, 133; 2023).

However, the study of Medtner's "Fairy Tales" encounters several challenges. Firstly, there is a lack of analytical and interpretive works dedicated to this genre. Secondly, the symbolic and philosophical aspects of

these works remain insufficiently explored, hindering their full understanding. Thirdly, the limited performance tradition prevents their popularization and comprehension within the academic community.

The choice of Medtner's "Fairy Tales" as the subject of this research is justified by their unique place in the history of piano music. Inspired by Russian literature, philosophy, and poetic allusions, they differ from the programmatic works of other composers in that they are a kind of parables—subtle reflections on life, time, and human existence. Stasyuk and Vinyarska rightly note that "the piano pieces of N.K. Medtner are not only creatively autonomous, complete, and integral works, but also form a unique philosophical concept, where each piece is an important link in the development of the entire artistic series" (Gerasimova 2023, 121).

The title "Fairy Tales" itself evokes strong cultural associations and emphasizes their connection with the traditions of Russian and European culture. The study of Medtner's "Fairy Tales" holds not only historical and theoretical value but also practical significance. It will help expand our understanding of Russian musical heritage at the beginning of the 20th century, reveal new facets of the philosophical and symbolic content of Medtner's music, and provide pianists with new interpretative approaches. "In the works of N.K. Medtner, the

composer's annotation occupies a special place. The texts of his piano compositions are an example of the composer's desire to express his ideas as accurately as possible" (Gerasimova 2021, 81).

Research Methods. The study of Medtner's "Fairy Tales" requires the use of various research methods that allow for a deeper understanding of their artistic value and performance features. In this research, methods such as holistic analysis and structural analysis have been employed, providing a detailed examination of the pieces' structure, harmony, melody, rhythm, and other components. The stylistic and comparative methods helped to determine the place of the "Fairy Tales" in the context of Medtner's work and Russian music, revealing the uniqueness and innovation of the composer. The application of these methods in combination allowed for a comprehensive understanding of Medtner's "Fairy Tales," uncovering their depth and multifaceted nature.

Literature review. The works of researchers on Medtner's creativity are not as diverse, yet substantial fundamental studies have been written about him, particularly by the renowned pianist Isaac Zetzel (1981) and musicologist Elena Dolinskaya (2013), providing a detailed account of the composer's life and work. Significant insights into Medtner's value system and worldview can be drawn from his autobiographical opus (1978), as well as

from works by Western European researchers such as Rimm Robert (2002) and Martyn Barrie (2016), based on personal interactions and memories of Medtner's contemporaries.

In our study, we also refer to more recent works examining the "Fairy Tales" genre in Medtner's compositions, which present various approaches to analyzing the composer's works. For example, general information about the genre, its origins, characteristics, and distinguishing features is provided in articles by L. Bazhutina (2022), where particular attention is given to identifying the peculiarities of the composer's musical language. S. Gerasimova (2023) suggests classifying the "Fairy Tales" into groups based on their figurative-genre characteristics and analyzes two "Fairy Tales" (2022) (op. 14 No. 2, op. 34 No. 4), highlighting the themes of knightly imagery and their representation. Another work by the author (2021) is especially valuable in the context of performance interpretation, where Medtner's annotations in the "Fairy Tale" in C minor op. 8 No. 1 are analyzed and different performances are compared.

The semantics of artistic images and structural features of the four "Fairy Tales" op. 35 are explored in the research by K. Stasyuk and V. Vinyarska (2022). A separate body of works is dedicated to the composer's annotations in performance interpretations of Medtner's compositions (Danilova 2018,

Dolinskaya 2013, Gevorkyan 2020). These studies focus on the emotional aspects of performance, the use of rubato, vibrating pedal, sound palette, and so on.

Thus, the presented works complement each other. For instance, the performance studies by Zetel, Gerasimova, and Danilova, the semantic aspects explored by Stasyuk and Vinyarska, complement the theoretical works of Bazhutina and Dolinskaya, creating a comprehensive picture of the "Fairy Tale" genre in Medtner's works.

Medtner is often regarded as a representative of the Symbolist era, and the composer himself frequently highlighted the importance of symbols in his work. However, there are few studies dedicated to identifying and examining the characteristic intonations and symbolic themes in his compositions (similarly to the symbols in Scriabin's work, for instance). In this regard, to identify such themes, this study includes a panoramic review of Medtner's "Fairy Tales," with the analytical example focusing on the "Fairy Tale" in C minor op. 8 No. 1.

The results of the study. The unique genre of the "Fairy Tale" in music emerged in the 19th century under the influence of Romantic tendencies. This period was marked by composers' search for new expressive forms and an interest in folk art, folklore, and literature. The "Fairy Tale" genre reflected the desire to musically convey not only plot-based, but also fantastical

and poetic images, characteristic of literary fairy tales. Parallels can be drawn with genres that arose at the intersection of literature and music, such as ballads, poems, and rhapsodies.

Medtner was the first to apply the term "Fairy Tale" (or "Märchen" in German) to a musical composition. His piano "Fairy Tales" became vivid examples of the genre. Medtner introduced a new understanding of the "Fairy Tale"—as a philosophical and poetic form of musical expression, distinct from earlier works, which were narrative compositions based on fairy tale plots.

Key features of Medtner's "Fairy Tales" include typical traits of Romantic program music: fantastic imagery, improvisational qualities, and a lyric-dramatic character. Through these features, the composer was able to convey figurative content, demonstrate the free development of musical themes, and build an associative form. "The composer's tendency toward programmatic music is fully revealed in the genre of the fairy tale" (Gerasimova 2022, 28). In the "Fairy Tales," one can hear a combination of narrative and emotional elements, as well as a sense of mystery and magic.

It is important to note that Medtner composed during a time when musical art was undergoing significant changes. At the turn of the 19th and 20th centuries, there was a crisis in Romantic aesthetics, and composers were searching for new forms of

expressiveness (Ponomareva 2022). Against the backdrop of radical experiments, Medtner remained loyal to classical traditions, which made him stand out and even contrast with his contemporaries⁶. "Medtner cannot be called a bold innovator or, much less, a revolutionary in art, but the creative reinterpretation of classical traditions allowed him to say his word about life—not only the past, but in many ways the present" (Zetel' 1981, 61).

Another important figure of the 20th century was A. Scriabin, who was drawn to mysticism and created a "mystery of sounds." In his music, a clear departure from classical tonality and harmony can be traced. Medtner rejected Scriabin's mysticism and innovations, considering them a "delusion." Unlike Scriabin, who sought cosmic generalizations, Medtner looked for harmony in philosophical reflections on the human soul and nature. Despite significant differences in their musical languages and philosophies, interesting parallels can be found between these two outstanding composers. Both were

deeply thoughtful individuals, for whom music was a means of expressing not only emotions but also philosophical ideas. Medtner and Scriabin were both influenced by Symbolism as an important cultural phenomenon of their time. It is no coincidence that both composers had close ties with Symbolist circles, and each was influenced by A. Belyi in one way or another.

While Scriabin's music is based on mythopoetic ideas and serves as a unique expression of the Symbolist aspiration to transcend earthly existence, to search for absolute spiritual light and mystical ecstasy, Medtner's Symbolism is of a different kind—philosophical and moral rather than mystical. Thus, the works of Medtner and Scriabin represented two facets of Symbolist culture—ecstatic and contemplative.

The central genre embodying the idea of Symbolism in Medtner's work was the "Fairy Tale," as an allegorical musical composition, akin to philosophical parables. "All the fairy tales follow the same 'scenario.' They

⁶ Nikolai Medtner was surrounded by a musical environment from an early age and gradually developed a unique style based on a combination of deep philosophical reflection on music and adherence to classical traditions. His formation as a musician was influenced by his family, teachers, cultural movements, and the great composers of the past. Medtner deeply studied the works of classical and Romantic composers, which had a significant impact on his creative style (L.V. Beethoven, J. Brahms, F. Chopin, R. Schumann, F. Schubert). Medtner's brother, Emil Medtner, was a well-known music critic

and had a great influence on Nikolai's philosophical understanding of music—he instilled in him an interest in Symbolism and the philosophical aspects of art. At a time when Scriabin, Stravinsky, and Prokofiev were developing new musical forms, Medtner remained a supporter of classical tonality and strict form. Medtner developed his own unique style, rooted in the past but filled with a deep personal philosophy, which made him one of the most significant figures in Russian musical culture.

begin with an introduction based on independent thematic material, performing the function of a prologue, and end with a fading coda-epilogue" (Bazhutina 2022, 6). Let us turn to the composer's early works.

The "Fairy Tale" op. 8 No. 1 is a striking example of Medtner's early work, combining a rich harmonic language with an individual style. In this piece, Medtner demonstrates a tendency to use unusual cadences with alterations and deviations to distant keys. These harmonic solutions give the work a special expressiveness and

depth. The composer also frequently uses closely related harmonic arrangements and unique doublings, creating an effect of "density" in the sound. This gives the music the richness and intensity characteristic of his style.

Descending melodic lines in the right hand create a sense of immersion, which may symbolize a transition into a mythical or subconscious space. This is a typical element of Symbolism, associated with the image of descending into the depths of the inner world. This motif is reinforced in the "Fairy Tales" as a motif of immersion:



Figure 1. "Fairy Tale" op. 8 No. 1 "Motif of Immersion"

Repeating rhythmic motifs with a tendency towards slowing down may evoke the movement of time or the cyclic nature of events, which is an important concept in Symbolism. The

second characteristic motif—the swirling sixteenth notes—serves as a motif of cyclicity:



Figure 2. "Fairy Tale" op. 8 No. 1 "Motif of Cyclicity"

Motifs with a gradual ascent or descent of chromaticism can be found. In Medtner's Symbolist music, this can be interpreted as the growth of inner tension or a path towards

enlightenment. In Scriabin's works, such chromatic progressions often serve as a means to symbolize spiritual ascent or a transition to a higher reality.



Figure 3. "Fairy Tale" op. 8 No. 1 "Motif of Tension"

The indication of the emotional tone of the piece immediately draws attention to internal experiences and

melancholy – an important theme in Symbolist aesthetics.



Figure 4. "Fairy Tale" op. 8 No. 1 "Motif of Melancholy"

Sudden bursts of chords can be interpreted as symbols of unexpected or mystical interventions, which are characteristic of fairy tale and philosophical themes. Scriabin also

actively used powerful chords as a symbol of revelations and ecstatic states (for example, in his "Poem of Fire").



Figure 5. "Fairy Tale" op. 8 No. 1 "Motif of Mystical Intervention"

Medtner uses harmonies with added dissonances, which aligns him with the Symbolist harmonic experiments of Scriabin.

The analysis of Medtner's first "Fairy Tale" has revealed key symbolic images, hidden philosophical allusions, and distinctive features of the composer's musical language, characteristic of the "fairy tale" genre. The symbols in the "Fairy Tale" reflect Medtner's worldview and are closely intertwined with the ideas of Symbolism in his time. As Bazhutina notes, "Symbolism in Medtner's music is a way of conveying not direct, but metaphysical reality, hidden behind familiar musical structures," which emphasizes the philosophical depth of his works.

Particular attention is drawn to the discovery of intersections between Medtner's figurative and harmonic symbolism and Alexander Scriabin's mystical musical language. Despite differences in their philosophical approaches, their creative interaction is evident in the use of associative images, chromatics, and symbolic musical

progressions that express movement, spiritual search, and inner transformation.

Conclusion. The identified intonational complexes, harmonic features, and textural solutions form the basis for understanding Medtner's unique approach to musical expressiveness. This opens up opportunities for further study of Medtner's "Fairy Tales," including the identification of motifs and symbols used in various figurative contexts. This, in turn, may provide a solid foundation for exploring performance interpretations of his works and contribute to their popularization on the modern stage.

The results emphasize the significance of Medtner's "Fairy Tales" as a distinct genre of early 20th-century piano music. They help clarify the place of these works within the context of the composer's overall creative output and in the broader landscape of musical culture, creating new opportunities for the study and interpretation of their symbolic content.

References:

1. Bazhutina, L. V. 2022. *Zhanr «Skazki» v tvorchestve russkogo kompozitora N.K. Medtnera*. MKUDO Klenovskaya DShL. (In Russ.).
2. Danilova, O. S. 2018. "Izuchenie avtorskix interpretacij kak jedno iz napravlenij raboty v klasse fortepiano: na primere tvorcheskogo naslediya N.K. Medtnera." *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* 3 (23): 129–145. (In Russ.).
3. Danilova, O. S. 2023. "Oleg Konstantinovich Eiges: Stylistic Features of Piano Sonatas as a Subject of Mastering Future Performing Musicians." *Musical Art and Education* 11 (4): 102–118. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85189911608>. (In Engl.).
4. Dolinskaya, E. B. 2013. *Nikolaj Medtner*. Moscow: Muzyka; P. Yurgenson. (In Russ.).
5. Gevorkyan, A. V. 2020. "Valery Bryusov and the Musical World of Russia in the Late 19th – Early 20th Centuries (Introduction)." *Literary Fact* 15: 213–236. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-15-213-236>. (In Russ.).
6. Gerasimova, S. N. 2021. "Rol' avtorskoj remarki v interpretacii fortepiannyx proizvedenij N.K. Medtnera." In *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, 81–84. (In Russ.).
7. Gerasimova, S. N. 2022. "Obraz rycarya v fortepiannom tvorchestve N.K. Medtnera." *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* 4 (87). (In Russ.).
8. Gerasimova, S. N. 2023. "Programmnost' v skazkax dlya fortepiano N.K. Medtnera." *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* 3 (90): 108–115. (In Russ.).
9. Martyn, Barrie. 2016. *Nicolas Meitner*. London: Routledge Press. (In Engl.).
10. Medtner, N. K. 1978. *Muza i moda (zashhita osnov muzykal'nogo iskusstva)*. Paris: YMCA Press. (In Russ.).
11. Ponomareva, E. I. 2022. "Chronicles of Sviatoslav Richter as Accompanist: In the Duet with Galina Pisarenko." *Nauchnyy Vestnik Moskovskoy Konservatorii* 13 (2): 404–417. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138250730>. (In Russ.).
12. Rimm, Robert. 2002. *Hamelin and The Eight*. Portland, OR: Amadeus Press. (In Russ.).
13. Stasyuk, K. A., and V. A. Vinyarskaya. 2022. "«Skazki», op. 35 N.K. Medtnera: osobennosti semantiki." In *Materialy konferencii «Problemy e'stetcheskogo obrazovaniya»*, 121–124. (In Russ.).
14. Zetel', I. Z. 1981. *N.K. Medtner – pianist: Tvorchestvo. Ispolnitel'stvo. Pedagogika*. Moscow: Muzyka. (In Russ.).

Автор жайында қысқаша мағлұмат:

Карпова Ольга Викторовна

Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің магистратура
1-курс студенті

Ғылыми жетекшісі – **Харламова Татьяна Валерьевна** – өнертану кандидаты,
PhD, Астана, Қазақстан.

Email: slastyona97@inbox.ru

Тел: +7 707 255 8147

Brief Information about the Author:

Karpova Olga Viktorovna

1-year Master's student at the Kazakh National University of Arts named after
Kulyash Baiseitova

Scientific advisor – **Kharlamova Tatiana Valeryevna** – Candidate of Art History,
PhD, Astana, Kazakhstan.

Email: slastyona97@inbox.ru

Phone: +7 707 255 8147

Краткая информация об авторе:

Карпова Ольга Викторовна

магистрант 1 курса Казахского национального университета искусств имени
Күләш Байсейітовой

Научный руководитель – **Харламова Татьяна Валерьевна** - кандидат
искусствоведения, PhD, Астана, Казахстан.

Email: slastyona97@inbox.ru

Тел: +7 707 255 8147

МРНТИ 18.45.01
УДК 786.2

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.46

Р. Шайхутдинов¹

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

ORCID ID 0000-0002-3406-7620

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

(Москва, Россия)

А. Румянцев²

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

ORCID ID 0009-0006-5933-7726

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

(Москва, Россия)

МУЗЫКА БАЛЕТА НА ФОРТЕПИАНО: «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В АВТОРСКОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

Аннотация

Настоящая статья посвящена изучению и осмыслению транскрипторских особенностей авторской фортепианной версии балета «Ромео и Джульетта» Сергея Сергеевича Прокофьева (1891-1953 гг.). Сфера оркестровых переложений – особая область творчества пианистов – как исполнителей, так и авторов транскрипций.

Маска и живое человеческое лицо, «театр представления» и «театр переживания», бутафорский пафос и лирическая исповедь, сарказм и философская рефлексия – суть напряженной антитезы многих сочинений Прокофьева.

На основе анализа пьес цикла авторы приходят к выводу о том, что транскрипции балета «Ромео и Джульетта» являются приближенным к оригиналу переложением и демонстрируют традиционную технику фактурных преобразований, основанную на преобладающих приемах адаптации и редукции. Многообразие оркестровых тембров отражено в партии фортепиано в подробно выписанных штрихах, динамических нюансах, использовании характерных интонаций и приемов звукоизобразительности. Фактура транскрипций очень пианистична и дает яркое представление об индивидуальном стиле Прокофьева-пианиста.

Ключевые слова

фортепианная транскрипция, балет, оркестровая фактура, исполнительская практика, музыкальная драматургия, пианистическая техника.

Для цитирования

Шайхутдинов, Р., Румянцев, А. 2025. Музыка балета на фортепиано: «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева в авторской транскрипции. Научный журнал "Arts Academy", № 1(13): 46–63.

FTAXP 18.45.01
ӘЖ 786.2

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.46

Р. Шайхутдинов¹

А. Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институты

ORCID ID 0000-0002-3406-7620

E-mail: shaykhutdinovrr@schmittke.ru

(Мәскеу, Ресей)

А. Румянцев²

А. Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институты

ORCID ID 0009-0006-5933-7726

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

(Мәскеу, Ресей)

ФОРТЕПИАНОДАҒЫ БАЛЕТ МУЗЫКАСЫ: СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВТІҢ АВТОРЛЫҚ ТРАНСКРИПЦИЯСЫНДАҒЫ «РОМЕО МЕН ДЖУЛЬЕТТА»

Аннотация

Бұл мақала Сергей Сергеевич Прокофьевтің (1891-1953 жж.) «Ромео мен Джульетта» балетінің авторлық фортепианолық транскрипциясының ерекшеліктерін зерттеуге және түсінуге арналады. Оркестрлік транскрипциялар саласы – орындаушылар мен транскрипция авторлары үшін пианистердің шығармашылығында ерекше орын алады.

Маска мен тірі адамның беті, «көрініс театры» мен «уайым театры», бутафорлық пафос пен лирикалық тәубе, сарказм мен философиялық рефлексия – Прокофьевтің көптеген шығармаларының күрделі антипозициясының мәні.

Цикл шығармаларының талдауы негізінде авторлар «Ромео мен Джульетта» балетінің транскрипцияларының түпнұсқаға жақын трансформация екенін және бейімдеу мен қысқартудың басым әдістеріне негізделген дәстүрлі фактурлық өзгерістер техникасын көрсететінін қорытындылайды. Оркестрлік тембрлердің алуан түрлілігі фортепиано партиясында егжей-тегжейлі жазылған штрихтар, динамикалық нюанстар, өзіндік интонациялар мен дыбыстық бейнелеу әдістерін қолдану арқылы көрініс табады. Транскрипциялардың фактурасы өте пианистік болып табылады және Прокофьевтің пианист ретіндегі жеке стилін айқын көрсетеді.

Түйінді сөздер

фортепианолық транскрипция, балет, оркестрлік фактура, орындаушылық тәжірибе, музыкалық драматургия, пианистік техника.

Дәйексөз үшін

Шайхутдинов, Р., Румянцев, А. 2025. Фортепианодағы балет музыкасы: Сергей Прокофьевтің авторлық транскрипциясындағы «Ромео мен Джульетта». Arts Academy ғылыми журналы №1(13): 46–63.

RSTI 18.45.01
UDC 786.2

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.46

R. Shaikhutdinov¹

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke

ORCID ID: 0000-0002-3406-7620

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

(Moscow, Russia)

A. Rumyantsev²

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke

ORCID ID 0009-0006-5933-7726

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

(Moscow, Russia)

MUSIC OF THE BALLET ON PIANO: "ROMEO AND JULIET" BY SERGEY PROKOFIEV IN THE AUTHOR'S TRANSCRIPTION

Annotation

This article is dedicated to the study and reflection on the transcriptional features of the author's piano version of the ballet "Romeo and Juliet" by Sergey Sergeevich Prokofiev (1891-1953). The field of orchestral transcriptions is a special area of creativity for pianists – both performers and authors of transcriptions.

The mask and the living human face, the "theater of representation" and the "theater of experience", the theatrical pathos and lyrical confession, sarcasm and philosophical reflection – the essence of the intense antithesis of many of Prokofiev's compositions.

Based on the analysis of the cycle's pieces, the authors conclude that the transcriptions of the ballet "Romeo and Juliet" are a close approximation to the original arrangement and demonstrate a traditional technique of textural transformations based on prevailing methods of adaptation and reduction. The variety of orchestral timbres is reflected in the piano part through carefully written articulations, dynamic nuances, the use of characteristic intonations, and sound-imagery techniques. The texture of the transcriptions is very pianistic and provides a vivid representation of Prokofiev's individual style as a pianist.

Key words

piano transcription, ballet, orchestral texture, performance practice, musical dramaturgy, pianistic technique.

Cite

Shaikhutdinov R., Rumyantsev A. 2025. The symbolism of Nikolai Medtner's «Fairy tales» on the example of «Fairy tales» op.8 no.1. Arts Academy Scientific Journal, no. 1(13): 46–63.

Введение. Среди многообразия транскрипций, созданных пианистами в XX столетии, особой художественной ценностью обладают те, объектами которых послужили подлинные шедевры мирового музыкального искусства. К таким шедеврам несомненно относится триада поздних балетов Сергея Прокофьева – «Золушка»⁷ (1935 г.), «Ромео и Джульетта»⁸ (1938 г.), «Сказ о каменном цветке»⁹ (1954 г.).

Инструментальная транскрипция подразумевает воссоздание произведения в новой системе выразительных средств, в новом художественно-эстетическом контексте с сохранением некоего первоначального ядра и формальной структуры. «Задача транскрипции – по возможности сохраняя стиль произведения, передать характер звучности другими средствами» – пишет С.Е. Фейнберг (Фейнберг 1969, 41).

Наиболее обширную область концертных фортепианных транскрипций составляет сфера переложений оркестровых сочинений. Звуковой потенциал фортепиано раскрывается здесь во всем многообразии интонационных и

фактурных решений, создающих убедительные акустические иллюзии. «Эта артистичность инструмента базируется на развитом и тонко дифференцированном ассоциативно-тембровом мышлении» (Бородин 2006, 159).

Материалы и методы исследования. В ходе исследования использованы следующие материалы:

- оригинальные партитуры балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

- фортепианные транскрипции произведений Прокофьева.

- исследования в области фортепианной транскрипции, включая работы Фейнберга, Долинской, Бородина.

- исполнительская практика транскрипций Прокофьева.

Методы исследования включают анализ нотных текстов, сравнительный анализ различных транскрипционных приемов, а также изучение исполнительской практики и критической литературы. Особое внимание уделено фактурному анализу фортепианных переложений и их соответствию оригинальной партитуре.

⁷ Прокофьев, С. Десять пьес из балета «Золушка»: для фортепиано. Соч. 97. – СПб.: Композитор, 2002. 36 с.

⁸ Прокофьев, С. Десять пьес из балета «Ромео и Джульетта»: переложение для фортепиано автора. – СПб.: Композитор, 2016. 64 с.

⁹ Балет «Каменный цветок» («Сказ о каменном цветке») (ор. 118)// Общероссийская медиатека «Нотный архив Бориса Тараканова». Первое бесплатное нотно-музыкальное собрание в русском Интернете. // <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsij/balet-skaz-o-kamennom-tsvetke-op-118/>

Обзор литературы по теме. Тема фортепианных транскрипций балетных сочинений рассматривается в работах С.Е. Фейнберг, Е.Б. Долинской, Б.Б. Бородина, которые анализируют технику переложений, их художественную ценность и влияние на исполнительскую традицию.

Фейнберг подчеркивает, что «задача транскрипции – по возможности сохраняя стиль произведения, передать характер звучности другими средствами» (Фейнберг 1969, 14). Долинская рассматривает театр С.Прокофьева в контексте его ритмических и тембровых решений, а Б.Бородин предлагает комплексный подход к феномену фортепианной транскрипции, исследуя его как явление исполнительской культуры.

Исследователи отмечают, что балетная музыка Прокофьева обладает уникальной пластичностью, что позволяет эффективно адаптировать ее для исполнения на фортепиано без потери художественной выразительности. Оркестровые тембры передаются за счет точного выбора артикуляции, регистровых решений и педализации.

Опера и балет как синтетические музыкальные жанры предоставляют замечательные художественные возможности для переосмысления в рамках фортепианной транскрипции: целостные переложения в виде клавиров служат практическим целям распространения или разучивания во

время репетиционного процесса; отдельные наиболее яркие театральные номера становятся материалом для концертных обработок. Музыкально-сценическая драматургия и пластическая выразительность театрального действия претворяются в транскрипциях средствами фортепианной инструментовки, звукоизобразительности фактуры, в свободной компоновке фрагментов формы, новом расставлении образно-смысловых акцентов.

Поздние балеты Прокофьева относятся к наиболее ярким и зрелым сочинениям композитора в области музыкального театра. Каждый из балетов обладает собственной драматургией, жанровым своеобразием и звуковой поэтикой – балет-трагедия «Ромео и Джульетта», неоклассический балет-сказка «Золушка», эпический балет-поэма «Каменный цветок».

Основными номерами в поздних балетах композитора являются вариации (в качестве сольных или ансамблевых номеров), разнохарактерные танцы (танцы с участием второстепенных героев, привносящие национальный и жанровый колорит), сюиты танцев (в том числе старинных), номера активного внешнего действия и номера внутреннего психологического действия, номера – симфонические итоги. Прокофьев неоднократно подчеркивал главенствующую роль

музыки в балетном спектакле и требовал от хореографов-постановщиков неукоснительного выполнения комментариев и ремарок оркестровой партитуры. «Уже на фазе предслышания новых композиций синкретизм, свойственный музыкальному и драматическим театрам, а также кинематографу, способны были обострить врожденное композитору чувство сцены», – тонко подмечает Е.Б. Долинская (Долинская 2012, 312).

Музыка прокофьевских балетов осязаемо пластична, она выражает динамизм и упругость движения, передает «звуковую жестикуляцию» (И.В. Нестьев), при сквозной процессуальности развития словно иллюстрирует череду самостоятельных выразительных кадров, «передает в каждое новое мгновение остановившийся образ: не движение, но его результат», как указывает С.Е. Фейнберг (Фейнберг 1969, 137). Однако композитор стремится преодолеть возможную сценическую статику и насыщает живописные характеристики героев способностью к развитию и трансформации, заостряет ритмоинтонационные контрасты полярных образов. Поиск и нахождение выразительного музыкального эквивалента для пластического действия, органичное слияние музыки и танца – важнейшая задача, мастерски реализованная Прокофьевым.

Поток внутренней энергии, организующий музыкальный и пластический ряды, связан с особым мастерским владением временем, управлением метроритмом, ощущением пульса и дыхания музыкальной материи. В четкой ритмической организации балетной музыки проявляется волевая дирижерская натура Прокофьева. «В театре Прокофьева создание пластических образов задается не только метром и мелодической линией, но и ритмоинтонацией, прямо или косвенно связанной с первичными признаками жанра. Сам характер жеста, походки героя обычно predeterminedены ритмикой, типом метрики, характером акцентности, исторически сопутствующими конкретному танцу» – указывает Е.Б. Долинская (Долинская 2012, 248).

Обновление и индивидуальное переосмысление традиционных жанров, создание их различных модификаций стали неотъемлемой частью творческого метода Прокофьева. «Каждое произведение – это, по существу, новое музыкальное изобретение» – размышляет композитор (Прокофьев 2007, 96). Балет-сюита «Стальной скок», балет-притча «Блудный сын», балет-симфония «Ромео и Джульетта», балет-сказка «Золушка», балет-поэма «Каменный цветок» – всё это удивительные по цельности сплавы различных жанров и образов.

Калейдоскопичность, стремительная смена картин, карнавальность составляют важнейшую сторону дарования Прокофьева. Дух театральности в его творчестве, как уже было сказано выше, пронизывает многие нетеатральные музыкальные жанры, а принцип свободной монтажности чередующихся кадров-эпизодов способствует восприятию музыки как увлекательной киноленты. Чередование маски и живого человеческого лица, «театра представления» и «театра переживания», бутафорского пафоса и лирической исповеди, сарказма и философской рефлексии составляют напряженную антитезу многих сочинений композитора. В театре Прокофьева наряду с весельем и гротеском находят выражение подлинный трагизм и духовная сила личности. Герои Прокофьева подкупают своей искренностью и свежестью чувств, скульптурной отточенностью характеров, остротой и незаурядностью мироощущения. Проявление ярких и характерных образов-символов в различных сочинениях Прокофьева сходно с жизнью театрального персонажа. К такого рода «универсальным» героям следует отнести Меркуцио, предшественником которого можно считать Труффальдино из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Мощным выразителем театрального мышления композитора

является оркестр. Внимание к деталям, нюансам артикуляции и агогики подробно отражены в авторских ремарках в партитуре, клавир включает в себя многочисленные ссылки на оркестровый прототип и аппликатурные рекомендации, влияющие на воспроизведение инструментального прообраза.

Каждое симфоническое сочинение Прокофьева – это «индивидуальный тембровый проект» (Е.Б. Долинская) с индивидуальным составом исполнителей и драматургически обусловленными звуковыми решениями. Интересно, что при создании некоторых сочинений для драматического театра Прокофьев специально знакомился с акустикой зала и учитывал ее особенности при сочинении. Композитор также всегда учитывал возможности и состав конкретного театрального оркестра.

Результаты исследования.

Лирико-драматический балет «Ромео и Джульетта» – одно из мастерских музыкальных воплощений трагедии Шекспира. Балет в четырех действиях и девяти картинах был написан в 1935–1936 годах. Авторами либретто стали С. Радлов, А. Пиотровский, Л. Лавровский, С. Прокофьев; первым балетмейстером-постановщиком – Л. Лавровский. Последующие постановки осуществили Д. Кранко, К. Макмиллан, Р. Нуриев.

Широта и интенсивность симфонического развития балета во

многом сходны с драматическим симфонизмом Чайковского с его возвышенной трагедийностью, духовной чистотой и пронзительным лиризмом. Симфоническая насыщенность и мелодическое богатство были продиктованы глубиной и рельефностью образов, воплощенных в хореографической драме. В этом отношении нам особенно близко высказывание Т.Б. Сидневой: «В Прокофьеве есть нечто близкое художникам Возрождения – творческий универсализм и упоение жизнью с ее красочностью, многогранностью, с ее синтезом материального и духовного начал» (Сиднева 2024, 16).

Живописная ренессансная атмосфера Италии воплотилась в изысканной элегантной звуковой картине, сочетающей классическую ясность фактуры и современные выразительные средства. «В балете проявилась высокая степень кристаллизации стиля. Мелодические интонации, гармония, оркестровое письмо отмечены чертами новой простоты, которая наконец была обретаена композитором» – пишет И. Мартынов (Мартынов 1974, 341). Выразительность интонационной природы прокофьевского письма с его свободными тональными отклонениями, сменой метра, прихотливыми акцентами и «обманными» кадансами способствовала музыкальному воплощению определенного типа

движения. «Индивидуальность образа в понимании Прокофьева – это прежде всего особенность его движений – физических или, как говорил сам композитор, «движений души» (Прокофьев 2007, 73). Балет «Ромео и Джульетта» представляет богатую палитру «портретов-движений», а также звуковые характеристики движений групп персонажей или ситуаций. Движение мастерски выражается композитором как через характер мелодии (например, скачкообразная полетная тема Джульетты-девочки), так и через метроритм (например, мерный пульс четвертями в теме патера Лоренцо). Сочетание различных типов движения представляет сложный музыкально-сценический контрапункт, способствующий динамичному сквозному развитию балета. Прокофьев представляет собственное прочтение шекспировского текста, углубляя заложенные в литературной первооснове образные контрасты и во многом продолжая, тем самым, традиции театральной драматургии Мусоргского.

Десять фортепианных пьес-транскрипций «Ромео и Джульетта» ор. 75 были созданы в 1937 году на основе двух симфонических сюит из балета ор. 64 bis и ter (впоследствии была написана третья симфоническая сюита ор. 101). Успешно исполнявшиеся транскрипции (наряду с симфоническими сюитами) способствовали популяризации

музыки балета, тем самым, подготавливая его постановку, состоявшуюся в 1938 году в Праге и в 1940 году в Ленинграде.

Пьесы ор. 75 передают ключевые образы балета, его основную атмосферу, сюжетную линию и характерные ситуации, воплощая их в фортепианной транскрипции «композитор показал в фортепианной транскрипции почти всю сущность балета, его главные образы, определяющие ситуации, бытовой фон и даже, в известной степени, его сюжетную канву» (Савкина 2022, 103).

Пьесы были составлены композитором из фрагментов клавиров симфонических сюит и представляют собой отредактированный музыкальный материал, адаптированный к особенностям исполнения на фортепиано. Примечательно, что многие симфонические произведения Прокофьев сочинял сначала как двуручный клавир, затем продумывал и обозначал оркестровку, после чего создавал симфонические партитуры. В этом, наряду с блестящим пианистическим дарованием Прокофьева, видится причина пианистичности фактуры его оркестровых произведений (Шайхутдинов и Румянцев 2024а).

Из первой сюиты в фортепианный цикл вошли следующие номера: №1 «Народный танец» (2 д., 3 картина балета), №2 «Сцена» («Улица просыпается» из 1 д., 1 картины), №4

«Менуэт» («Съезд гостей» из 1 д., 2 картины), №5 «Маски» (1 д., 2 картина балета). Из второй сюиты были взяты: №2 «Джюльетта-девочка» (1 д., 2 картина балета), №1 «Монтекки и Капулетти» («Танец рыцарей» из 1 д., 2 картины), №3 «Патер Лоренцо» («Ромео у Патера Лоренцо» из 2 д., 4 картины), №6 «Танец антильских девушек» («Танец девушек с лилиями» из 3 д., 8 картины балета), №5 «Ромео и Джульетта перед разлукой» (четыре фрагмента балета: «Ромео в спальне Джульетты» из 3 д., 6 картины; «Прощание перед разлукой» из 3 д., 6 картины; «Интерлюдия» из 3 д., 6 картины и «Джюльетта одна» из 3 д., 8 картины). Образ Меркуцио, отраженный в симфонической сюите в сцене «Смерть Тибальда», также получил воплощение в пьесах ор. 75 – в фортепианной транскрипции сольного номера «Меркуцио» (из 1 д., 2 картины балета).

Прокофьев определил известную последовательность фортепианных пьес-транскрипций по принципу контраста. Порядок номеров в целом отражает драматургическую логику балета, однако каждая транскрипция представляет собой самостоятельную законченную картину и может исполняться отдельно или в сочетании с другими пьесами опуса.

Цикл открывает «Народный танец». Бодрое движение в духе тарантеллы рисует жанровую картину народного гуляния, которая была избрана композитором в качестве яркого и

жизнеутверждающего пролога к последующим пьесам. Фортепианная транскрипция полностью воплощает дух праздничности и веселья, наполняющий сценическое действие балета, и является концентрированным пересозданием красочной многослойной симфонической партитуры.

«Народный танец» следует структуре одноименного номера из первой симфонической сюиты, однако имеет расхождения с оригинальной партитурой балета. Транскрипция с большой точностью иллюстрирует оркестровую фактуру, что отчасти сближает ее с клавирным переложением. Используемые приемы адаптации и редукции¹⁰ связаны с достижением большей пианистичности и технического удобства. Адаптация находит выражение в преобразовании аккомпанеента, выборе удобного гармонического расположения разложенных аккордов в левой руке. Примером редукции может служить преобразование одновременных виртуозных пассажей у разных

инструментов в двухголосную фортепианную фактуру, отражающую основную идею противодвижения голосов (т. 81).

Фактура «Народного танца» отличается четкой дифференциацией пластов, прозрачностью, отточенностью линий. Редукция некоторых подголосков или длинных нот (у духовых инструментов) позволяет «компактно» распределить фактуру между руками. Лаконизм, ясность и графичность изложения соответствуют пианистическому стилю самого Прокофьева.

Одной из примечательных деталей переложения является мастерское воплощение на фортепиано ритма как центрального выразительного средства, организующего партитуру. Упругая пульсация, поддерживаемая в оркестре ударными инструментами, рельефные затакты, сопряжение сильных и слабых долей придают движению мерность и чеканность. В фортепианной версии ритмическая пульсация часто переходит в партию левой руки, выполняющей дирижерскую функцию. Здесь, в

¹⁰ При анализе транскрипций мы пользуемся терминологией, подробно разработанной в трудах Б.Б. Бородина: адаптация проявляется в практическом приспособлении к техническим и акустическим возможностям нового инструмента (в нашем случае – фортепиано); редукция заключается в изъятии отдельных фрагментов формы или элементов фактуры, что часто встречается при переложении симфонических партитур для фортепиано или при создании повторных облегченных редакций; амплификация проявляется в усложнении, разрастании фактуры

или формы оригинального сочинения (по мнению Г.М. Когана, в некоторых случаях амплификация необходима для «компенсации» утраченной инструментальной или вокальной природы оригинального сочинения); конверсия означает «передачу оркестровых звучаний при помощи фортепианной инструментовки», метод конверсии не просто приспособливает оркестровую звучность к возможностям фортепиано, а предполагает нахождение собственного звукового аналога, «фортепианного эквивалента» [2].

отличие от партитуры, композитор чередует октавный и унисонный басы, подчеркивая таким образом первую долю или затакт. Для заострения ритмической выразительности затактового мотива главной темы Прокофьев местами редуцирует триольный аккомпанемент, благодаря чему создается эффект танцевальных прыжков.

Сцена («Улица просыпается») продолжает жанрово-бытовую линию. Транскрипция точно воплощает форму и фактуру оригинала, отражает темповые изменения заключительного раздела (*poco più animato* и *poco più sostenuto*). Многообразие штриховых решений в фортепианной партии воссоздает оркестровый колорит, рисуя теплые краски итальянского утра: так уже в первой теме штрихи в левой руке отражают специфическую фаготовую атаку звука, а мягкое сопровождение струнных, близкое щипковому звучанию мандолины, воплощает лаконичная партия правой руки (тт. 1–11).

При проведении темы (в оркестре у гобоя и ксилофона) автор переносит ее в фортепианном изложении на октаву выше, сопровождая верхний голос ремаркой *staccatissimo*.

Интересно дополнение фортепианной версии авторской ремаркой *pochissimo calando* в конце пьесы, соответствующей постепенному затиханию темы в оркестре.

Менуэт, по форме следующий оркестровому прообразу симфонической сюиты, по отношению к оригинальной партитуре балета может служить образцом редукции фрагментов формы.

Массивная фактура, рисующая галантную церемонию съезда гостей на бал, в фортепианном изложении распределена между тремя рельефными звуковыми пластами. Многие фактурные решения пьесы соотносятся с требованиями пианистичности: например, партия правой руки изложена в пределах одной октавы (в партитуре перекличка флейты и тромбонов в разных октавах) при перекрестном движении левой руки (переложение партии арфы) (тт. 12–19).

В другом случае для пианистического удобства композитор переносит басы («соль») на восьмую раньше, перераспределяя следующий затем аккорд между двумя руками (тт. 55–57).

Благодаря подробно выписанным динамическим нюансам (проставленным в каждом двух-трех тактах), акцентам и характерным коротким «вилочкам» в фортепианной транскрипции воплощено богатство оркестровых тембров, противопоставления различных групп инструментов, выстроенность драматургического целого. Динамика как формообразующий фактор играет одну из первостепенных ролей как в

симфоническом, так и в фортепианном изложении номера.

«Джульетта-девочка» – одна из самых трогательных пьес цикла. Многогранность и подвижность образа героини раскрываются в музыкальном портрете, состоящем из трех контрастных, но взаимодополняющих друг друга тем. Звуковое пространство симфонической картины адекватно воплощается в фортепианных звучностях, сохраняя обаяние и сердечность образа Джульетты. Автор в точности пересоздает форму подлинника, снабжая каждый контрастный эпизод соответствующими партитуре темповыми и метрономическими обозначениями. Агогические указания и уточнения характера в фортепианной партии раскрывают тончайшие душевные движения героини, интенсивность и непосредственность переживаний.

В фортепианном переложении последовательно реализуются методы адаптации и редукции. Примером может служить преобразование фактуры аккомпанемента (частичная редукция партии альты) при повторном проведении второй темы *piu animato*. В целях пианистического удобства упрощен пассаж струнных, а тремоло струнных в эпизоде *Andante dolente* излагается в виде непрерывного движения тридцать вторых по звукам разложенного аккорда (тт. 80–81).

Интересными звуковыми решениями насыщена пьеса «Маски».

Причудливый гротескный марш, полный маскарадного кривляния (Ромео, Бенволио и Меркуцио в масках на балу у Капулетти) сменяется ироничной серенадой в средней части. Угловатые мелодии танца проходят на фоне остиной ритмической формулы, исполняемой барабаном и бубном. Ритмическое вступление ударных без определенной звуковысотности в фортепианной фактуре воплощено Прокофьевым через чередование аккордов с секундами и характерный короткий форшлаг (тт. 1–4).

Здесь нахождение собственно фортепианного аналога оркестровых звучностей является примером конверсии. Сходное решение представлено в заключительных тактах пьесы, где пульсирующее сопровождение переписано на октаву ниже и усложнено добавочными секундами. Это создает особый акустический эффект медленного затихания и мистическую атмосферу.

Интересным примером конверсии может служить также усложнение партии левой руки (сопровождение восьмыми в оркестре) в одном из проведений темы. Виртуозные интонации заостряют ритмический пульс и способствуют привнесению колорита звучания духового инструмента (т. 18).

Техника амплификации проявляется в пьесе во введении виртуозного гаммообразного пассажа (в оркестре в разных случаях

crescendo и *diminuendo* на последних звуках темы). В некоторых фрагментах транскрипции композитор выставляет отличные от партитуры динамические решения (к примеру, *crescendo* вместо *diminuendo* в т. 20; *ff* вместо *mf* в т. 30).

«Монтекки и Капулетти» – единственная открыто драматическая пьеса опуса, занимающая место «громкой» кульминации цикла («тихой» кульминацией позже станет финальный номер). В симфонической сюите собственно танцу предшествует вступление, нагнетающее мрачную враждебную атмосферу. По отношению к оригинальной партитуре балета фортепианная версия значительно редуцирована (изъят эпизод танца дам в первой части). Также укажем на отклонения от первоначальных метроритмических указаний – средняя часть *Moderato tranquillo* (танец Джульетты с Парисом) в фортепианной версии исполняется значительно подвижнее.

Прокофьев демонстрирует фактурную изобретательность, выстраивает логику развития образа, «расцвечивая» повторные фразы новыми элементами или украшениями. Так, при повторном проведении темы средней части *pp* новые интонации средних голосов (скрипки в оркестре) помещены в партию правой руки, а уже знакомая мелодия проводится в левой руке октавой ниже (тт. 63–70).

В последующем проведении сопровождение излагается в верхнем

регистре (челеста в оркестре) и украшено форшлагами. Композитор неоднократно использует форшлаг в басовом регистре в крайних частях пьесы. Они являются аналогом триольного ритма ударных инструментов в оркестре.

«Патер Лоренцо» Облик мудрого ученого-гуманиста и покровителя юных влюбленных вдохновил Прокофьева на создание строгого, но проникновенного музыкального образа. Звуковая картина словно напоена светом, мягкие тона и струящиеся линии напоминают шедевры эпохи Возрождения. Мерная текучесть декламационной выразительной мелодии сопровождается в фортепианном изложении длинными фразировочными лигами и ремаркой *espressivo e molto legato*. Мягкая кантилена струнных и глубокий тембр духовых явственно «читаются» в выразительном переплетении разветвленных мелодических линий и подголосков фортепианной фактуры. Вместе с тем, собственный тембр фортепиано придает изложению цельность и естественную простоту.

Пьеса почти дословно отображает форму и фактуру подлинника. В ней последовательно реализованы принципы адаптации и редукции (некоторые средние голоса и тянущиеся длинные ноты).

«Меркуцио» – один из наиболее захватывающих и увлекательных номеров цикла. Стремительность,

остроумие, молодой задор и бесстрашие Меркуцио сделали этого персонажа столь привлекательным для Прокофьева. Пьеса является фортепианной транскрипцией одноименного номера из второй картины балета. Темповые обозначения в фортепианной партии предполагают более подвижное исполнение по сравнению с оригиналом.

Выразителем основного характера становится штрих *staccatissimo* и ремарка *brusco*. И в оркестровой версии, и в фортепианном переложении композитор артикуляционно подчеркивает синкопированную вторую восьмую, создавая эффект пружинистых и шутливых прыжков (т. 17).

Благодаря дополнительным форшлагам в средней части повторяющаяся тема приобретает новый оттенок (тт. 11–13).

Яркость и виртуозность пьесы потребовала более концертного завершения по сравнению с симфоническим номером (тт. 97–98).

Фортепианная фактура номера в полной мере отражает особенности индивидуального прокофьевского пианизма: виртуозное владение *staccato*, техникой скачков, смелые броски, активная ритмическая энергия и прихотливые синкопированные акценты, четкое звонкое туше отличают Прокофьева-пианиста, благодаря чему «Меркуцио» предстает

своеобразным музыкальным автографом Мастера.

«Танец девушек с лилиями» – жанровая картина поздравления Джульетты с помолвкой. Атмосфера изысканного грациозного танца выражена ремаркой *Andante con eleganza*. Фортепианная ткань четко дифференцирована и разделена на два плана – мелодию и сопровождение. Композитор добивается мягкого и тянущегося звука благодаря отличной от партитуры ритмической записи и использованию педали, раскрывающей акустические возможности фортепиано. Примечательно, что это единственное авторское обозначение педали во всем цикле (тт. 1–3).

В главной теме танца Прокофьев выставляет более мягкие, «сглаженные» штрихи по сравнению с оригинальной партитурой. Представляется, что это необходимо для цельности фразировки и движения в достаточно небыстром темпе, так как копирование интенсивной артикуляции с частыми акцентами без учета специфики интонирования струнных инструментов и фортепиано может привести к ощущению статичности.

«Ромео у Джульетты перед разлукой» завершает цикл фортепианных транскрипций. Развернутая сцена представляет собой лирическую кульминацию и смысловой итог цикла. Составленная

из четырех фрагментов балета (в симфонической сюите объединенных в один номер), она является концентрированным отображением насыщенного музыкально-сценического действия. Как и в симфонической сюите, в транскрипции последовательно чередуются контрастные эпизоды, каждый из которых обладает собственным темпом и снабжен соответствующими метрономическими указаниями. Рельефное отграничение кадров-эпизодов графически отображено в партии фортепиано, соответствуя монтажной технике Прокофьева-«звукорежиссера».

Интенсивность сценического действия отражается в смысловой наполненности музыкальных интонаций, транскрипция позволяет ощутить глубокий «подтекст», эмоциональную нагруженность каждого элемента, определенность как звуковой, так и пластической идеи. В технике фактурных преобразований преобладающими остаются методы адаптации и редукции.

Сценическое действие происходит в комнате Джульетты. В первом эпизоде *Lento* звучит тема венчания. Первое проведение темы (в оркестре звучит флейта) автор сопровождает ремарками *dolcissimo* и *legato*. При повторном проведении (челеста) композитор излагает ее *staccato* на октаву выше. Шорох струнных, передающий поэтичную атмосферу

предрассветного часа, в фортепианной партии левой руки адаптирован в прозрачное аккордовое сопровождение. Разложенный аккорд у арфы в фортепианной партии изложен неторопливым *arpeggiato* и сопровождается педалью и ремаркой *lento* (т. 15).

В последующих эпизодах *Adagio*, *Poco piu animato*, *Adagio* (Ромео у Джульетты) в различных инструментальных вариантах звучат темы прощания и любви, рисуя выразительный лирический диалог героев. Оркестровая партитура значительно редуцирована (средние голоса и подголоски). В кульминационном проведении темы прощания автор оставляет без изменений партию фортепиано из симфонической партитуры, а главную тему (исполняемую в оркестре медными духовыми) удобно распределяет между руками. Акценты обозначают специфическую атаку звука, низкий регистр фортепиано способствует передаче глубокого насыщенного тембра.

Обсуждение результатов. В последнем эпизоде *Andante* (Джульетта одна) звучит затаенно-угрожающая тема смерти, пронизывающая всю драматургию финала. Мелодическая линия, полная трагической обреченности, словно пульсирует между отчаянием и неизбежностью, создавая ощущение сковывающей безысходности. В

транскрипции автор рельефно противопоставляет штрихи в разных голосах, что придает звучанию оркестральную масштабность и глубину. В верхнем регистре едва уловимые, но пронизывающие своим холодом звуки напоминают неживые отблески светлых воспоминаний, контрастирующие с мрачными, неумолимо нисходящими басами. Это звуковое противостояние словно иллюстрирует внутреннюю борьбу Джульетты между страхом и покорностью судьбе.

Фактура пьесы максимально точно передает выразительные особенности прокофьевского пианизма – лаконичность и предельную сжатость музыкального высказывания сочетаются с глубоким психологизмом. Композитор мастерски использует регистровые контрасты: высокие, почти стеклянные ноты в правой руке напоминают холодные отблески луны, тогда как низкие, насыщенные аккорды левой создают тревожное предчувствие скорой трагедии. Четкая дифференциация голосов и пластов делает музыку объемной, насыщенной внутренней напряженностью.

Особенно выразительны кульминационные речитативные мелодии – они словно предсмертные вздохи, срывающиеся в пустоту. Пластичность ритмической структуры и неожиданная смена акцентных точек создают эффект музыкального замедленного времени: будто само

пространство сжимается, запирая героиню в моменте прощания с жизнью. Прокофьев мастерски использует текстурные нюансы, добиваясь того, чтобы каждая деталь передавала не только состояние героини, но и беспощадную поступь судьбы, ведущей к трагической развязке (Шайхутдинов, Румянцев 2024).

Заключение. Таким образом, резюмируя, мы отмечаем, что цикл фортепианных транскрипций «Ромео и Джульетта» представляет палитру ярких, красочных, емких по содержанию пьес, отражающих основные образы и идеи балета, драматургическую логику сценического действия и уникальный звуковой мир симфонических сюит Прокофьева. Транскрипции являются приближенным к оригиналу переложением и демонстрируют традиционную технику фактурных преобразований, основанную на преобладающих приемах адаптации и редукции (Мельникова 2023). Многообразие оркестровых тембров отражено в партии фортепиано в подробно выписанных штрихах, динамических нюансах, использовании характерных интонаций и приемов звукоизобразительности. Фактура транскрипций очень пианистична и дает яркое представление об индивидуальном стиле Прокофьева-пианиста.

Список использованных источников:

1. Бородин, Б.Б. 2006. *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования*. Дисс. ... докт. иск. Москва.
2. Долинская, Е.Б. 2012. *Театр Прокофьева*. Москва: Композитор.
3. Мартынов, И.С. 1974. *Прокофьев*. Москва: Музыка.
4. Мельникова, А.А. 2023. "Can Orchestration Teaching Be Improved?" *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13(4): 600–620. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.401>.
5. Прокофьев, С. 2007. *Письма, воспоминания, статьи: к 110 -летию со дня рождения*. Под ред. М.П. Рахмановой. 2-е изд. Москва: Гос. центр. музей музык. культуры им. М.И. Глинки.
6. Савкина, Н.П. 2022. "Об американских гастроях С.С. Прокофьева в конце 1920 г." *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12(1): 33–49. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.102>.
7. Сиднева, Т.Б. 2024. "Личность и творчество композитора как предмет мифологизации и мистификации." *Научный вестник Московской консерватории* 15(3): 508–517.
8. Фейнберг, С.Е. 1969. *Пианизм как искусство*. Москва.
9. Шайхутдинов, Р.Р., и А.С. Румянцев. 2024. "Наследие А.Л. Иохелеса. Исполнительские рекомендации к Первому концерту для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева." *Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке* 3(29): 55–66.
10. Шайхутдинов, Р.Р., и А.С. Румянцев. 2024. "Наследие А.Л. Иохелеса. Исполнительские рекомендации к Третьему концерту для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева (I ч.)." *Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке* 4(30): 79–95.

References:

1. Borodin, B.B. 2006. *Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya*. Diss. ... dokt. isk. Moskva. (In Russ.).
2. Dolinskaya, E.B. 2012. *Teatr Prokof'eva*. Moskva: Kompozitor. (In Russ.).
3. Martynov, I.S. 1974. *Prokof'ev*. Moskva: Muzyka. (In Russ.).
4. Mel'nikova, A.A. 2023. "Can Orchestration Teaching Be Improved?" *Vestnik Sankt - Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* 13(4): 600–620. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.401>. (In Russ.).
5. Prokof'ev, S. 2007. *Pis'ma, vospominaniya, stat'i: k 110-letiyu so dnya rozhdeniya*. Pod red. M.P. Rakhmanovoy. 2-e izd. Moskva: Gos. tsentr. muzey muzykal. kul'tury im. M. I. Glinki. (In Russ.).
6. Savkina, N.P. 2022. "Ob amerikanskikh gastrolyakh S.S. Prokof'eva v kontse 1920 g." *Vestnik Sankt Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* 12(1): 33–49. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.102>. (In Russ.).

7. Sidneva, T.B. 2024. "Lichnost' i tvorchestvo kompozitora kak predmet mifologizatsii i mistifikatsii." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservato* 115(3): 508–517. (In Russ.).
8. Feynberg, S.E. 1969. *Pianizm kak iskusstvo*. Moskva. (In Russ.).
9. Shaikhutdinov, R.R., and A.S. Rummyantsev. 2024. "Nasledie A. L. Iokhelesa. Ispolnitel'skie rekomendatsii k Pervomu kontsertu dlya fortepiano s orkestrom S. S. Prokof'eva." *Vestnik MGIM im. A. G. Shnitke* 3(29): 55–66. (In Russ.).
10. Shaikhutdinov, R.R., and A.S. Rummyantsev. 2024. "Nasledie A.L. Iokhelesa. Ispolnitel'skie rekomendatsii k Tret'yemu kontsertu dlya fortepiano s orkestrom S. S. Prokof'eva (I ch.)." *Vestnik MGIM im. A. G. Shnitke* 4(30): 79–95. (In Russ.).

Краткая информация об авторах:

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия.

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Румянцев Александр Сергеевич

преподаватель кафедры фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия.

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

Авторлар туралы қысқаша мәлімет:

Шайхутдинов Рустам Раджапұлы

Өнертану кандидаты, профессор, А.Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институтының фортепиано өнері кафедрасының меңгерушісі, Мәскеу, Ресей.

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Румянцев Александр Сергеевич

А.Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институтының фортепиано өнері кафедрасының оқытушысы, Мәскеу, Ресей.

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

Brief Information about the Authors:

Rustam Radzhapovich Shaikhutdinov

Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Piano Art at the Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia.

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Alexander Sergeevich Rumyantsev

Lecturer at the Department of Piano Art at the Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia.

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

МАЗМҰНЫ / CONTENTS / СОДЕРЖАНИЕ

ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ ӨНЕР CHOREOGRAPHY ARTS ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

- | | | | | |
|--|--|--|---|---|
| 1. А. Сабит
A. Sabit | ҚАЗАҚ ҚҰЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ
ДАМУ МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН
ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ: ӘЛЕМДІК
ТЕАТР ҮДЕРІСІНДЕГІ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕР
КОНТЕКСІНДЕ | PROBLEMS AND PROSPECTS OF
THE DEVELOPMENT OF KAZAKH
PUPPET THEATER IN THE
CONTEXT OF ARTISTIC
EXPLORATIONS OF THE GLOBAL
THEATRICAL PROCESS | ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ
РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОГО
КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА В
КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКИХ
ПОИСКОВ МИРОВОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА | 5 |
| 2. Л. Ақихат
L. Akikhat | ҰРАН АҚАТАЙҰЛЫ КҮЙЛЕРІНІҢ
ҚҰРЫЛЫМДЫҚ-СТИЛЬДІК
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («МЕРЕКЕ»,
«САНЛАҚ» ЖӘНЕ «ҚАНАТ
ҚАҚТЫ» МЫСАЛЫНДА) | STRUCTURAL AND STYLISTIC
FEATURES OF URAN AKATAYULY'S
KUYS (EXAMPLES FROM
"MEREKE", "SANLAQ", AND
"QANAT QAQTI") | | |

	СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЕВ ҰРАН АҚАТАЙҰЛЫ (НА ПРИМЕРЕ «МЕРЕКЕ», «САҢЛАҚ» И «ҚАНАТ ҚАҚТЫ»)	18
3. О. Карпова О. Карпова	THE SYMBOLISM OF NIKOLAI MEDTNER'S «FAIRY TALES» ON THE EXAMPLE OF «FAIRY TALES» OP.8 NO.1	
	НИКОЛАЙ МЕТНЕРДІҢ ОР.8 №1 «ЕРТЕГІЛЕР» МЫСАЛЫНДАҒЫ «ЕРТЕГІЛЕР» СИМВОЛИКАСЫ	
	СИМВОЛИКА «СКАЗОК» НИКОЛАЯ МЕТНЕРА НА ПРИМЕРЕ «СКАЗКИ» ОР.8 №1	34
4. Р. Шайхутдинов А. Румянцев R. Shaikhutdinov A. Rumyantsev	МУЗЫКА БАЛЕТА НА ФОРТЕПИАНО: «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В АВТОРСКОЙ ТРАНСКРИПЦИИ	
	ФОРТЕПИАНОДАҒЫ БАЛЕТ МУЗЫКАСЫ: СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВТИҢ АВТОРЛЫҚ ТРАНСКРИПЦИЯСЫНДАҒЫ «РОМЕО МЕН ДЖУЛЬЕТТА»	
	MUSIC OF THE BALLET ON PIANO: "ROMEO AND JULIET" BY SERGEY PROKOFIEV IN THE AUTHOR'S TRANSCRIPTION	46
Мазмұны/Contents/ Содержание		65

«ARTS ACADEMY»

scientific journal
наурыз/ март/ march
2025

Пішім/ Format/ Формат 170x260.
Көлемі/ Scope/ Объем – 4,18 пл.

Қазақ ұлттық хореография академиясы
Kazakh National Academy of Choreography
Казахская национальная академия хореографии

Ғылым, жоғары оқу орнынан кейінгі білім беру және аккредиттеу бөлімі
The department of science, postgraduate education and accreditation
Отдел науки, послевузовского образования и аккредитации

010000, Астана/ Astana
Ұлы Дала/Uly Dala, 43/1, офис/ office/ офис – 470
8 (7172) 790-832
artsballet01@gmail.com
artsacademy.kz