



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

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КУЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

EURASIAN SCIENCE & ARTS

2018 жылдан шыға бастады

Published since 2018

Издается с 2018 года

V

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

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ КҮЛӘШ БАЙСЕЙІТОВОЙ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
KULYASH BAYSEYITOVA KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS



EURASIAN SCIENCE AND ARTS

2018 жылдан шыға бастады
Издается с 2018 года
Published since 2018

Өнер және гуманитарлық ғылымдар
Искусство и гуманитарные науки
Arts and Humanities

Print ISSN 2617-6823
Online ISSN 3080-3888

Том 5, № 20
Vol. V, no. 20

Астана

Astana

Астана

2026

РЕДАКЦИЯЛЫҚ АЛҚАСЫ

- Нұртаза Р.С.** – бас редактор, өнертану кандидаты, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, ғылыми-шығармашылық қызмет және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректор.
- Аязбекова С.Ш.** – философия ғылымдарының докторы, өнертану кандидаты, профессор, М. В. Ломоносов атындағы Мәскеу мемлекеттік университеті, Қазақстан филиалы.
- Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Джумакова У.Р.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Елеманова С.А.** – өнертану кандидаты, профессор, дәстүрлі музыка жөніндегі Халықаралық кеңестің мүшесі (ICTMD).
- Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Зенкин К.В.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, профессор, Лемменс институты (консерватория), Лувен қ., Бельгия.
- Маклыгин А.Л.** – өнертану ғылымдарының докторы, профессор, П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы, РФ.
- Мамаджанова Э.У.** – өнертану кандидаты, доцент, Өзбекстан Мемлекеттік консерваториясы, Ташкент қ., Өзбекстан Республикасы.
- Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Омарова Г. Н.** – өнертану докторы, профессор, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық академиясы.
- Соколова А.Н.** – өнертану докторы, профессор, Адыгей мемлекеттік университетінің өнер институты.
- Харламова Т.В.** – өнертану кандидаты, PhD, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Хусаинова Г. А.** - педагогика ғылымдарының кандидаты, PhD, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.
- Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, профессор, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті.

РЕДАКЦИЯ

Габдрашитова К. А. – өнертану магистрі, ғылым бөлімінің аға ғылыми қызметкері.

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50, оф. 236.
Телефон: +7 775 857 1569

Баспагер: РММ «Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті».

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет.

Журнал сайты: <https://kaznui-journal.kz/>

EDITORIAL BOARD

- Nurtaza R.S.** – Editor-in-Chief, Candidate of Art Studies, Professor at Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts, Vice-Rector for Scientific and Creative Activities and International Cooperation.
- Ayazbekova S.Sh.** – Doctor of Philosophy, Candidate of Art Studies, Professor, Lomonosov Moscow State University, Kazakhstan Branch.
- Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Elemanova S.A.** – Candidate of Art Studies, Professor, Member of the International Council of Traditional Music (ICTM).
- Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Zenkin K.V.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Maytesyants T.** – Candidate of Art Studies, Professor, Lemmens Institute (Conservatory), Leuven, Belgium.
- Maklygin A.L.** – Doctor of Art Studies, Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russian Federation.
- Mamadzhanova E.U.** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Republic of Uzbekistan.
- Mukysheva N.R.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Omarova G.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.
- Sokolova A.N.** – Doctor of Art Studies, Professor, Institute of Arts, Adyghe State University.
- Kharlamova T.V.** – Candidate of Art Studies, PhD, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogical Sciences, PhD, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.
- Yusupova A.K.** – Candidate of Art Studies, Professor, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts.

EDITORIAL OFFICE

Gabdrashitova K.A. – Master of Art Studies (MA), Senior Researcher at the Science Department.

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdik Av., 50, office 236.

Phone: +7 775 857 1569

Publisher: RSE “Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts”

Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.04. 2018.

Periodicity: 4 times a year.

Journal Website: <https://kaznui-journal.kz/>

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Нұртаза Р.С. – главный редактор, кандидат искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой, проректор по научно-творческой деятельности и международному сотрудничеству.

Аязбекова С.Ш. – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Казахстанский филиал.

Альпеисова Г.Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Джумакова У.Р. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Елеманова С.А. – кандидат искусствоведения, профессор, член Международного Совета по традиционной музыке (ICTM).

Жумабекова Д.Ж. – доктор искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Зенкин К.В. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Майтесян Т. – кандидат искусствоведения, профессор, Лемменс институт (консерватория), г.Лювен, Бельгия.

Маклыгин А.Л. – доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского, РФ.

Мамаджанова Э.У. – кандидат искусствоведения, доцент, Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан.

Мұқышева Н.Р. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Омарова Г.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Казахская национальная академия имени Т. Жургенова.

Соколова А.Н. – доктор искусствоведения, профессор, Институт искусств Адыгейского государственного университета.

Харламова Т.В. – кандидат искусствоведения, PhD, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Хусаинова Г.А. – кандидат педагогических наук, PhD, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

Юсупова А.К. – кандидат искусствоведения, профессор, Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой.

РЕДАКЦИЯ

Габдрашитова К.А. – магистр искусствоведения, старший научный сотрудник отдела науки.

Адрес редакции: 010000, Казахстан, город Астана, проспект Тауелсыздык, 50, офис 236.

Телефон: +7 775 857 1569

Издатель: РГУ «Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой».

Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.04.2018 года.

Периодичность: 4 раза в год.

Сайт журнала: <https://kaznui-journal.kz/>

2026
Том 5, № 20

2026
Vol. V, No. 20

2026
Том 5, № 20

Мазмұны

Contents

Содержание

МАҚАЛА

СТАТЬИ

ARTICLES

**Алла Соколова
Наталья Говар**
ФОРТЕПИАНОЛЫҚ
МИНИАТЮРА
ФЕНОМЕНОЛОГИЯЛЫҚ ТАЛДАУ
НЫСАНЫ РЕТІНДЕ: ҒЫЛЫМИ
ЗЕРТТЕУ ТӘЖІРИБЕСІНЕН
6–25 бет

**Alla Sokolkva
Natalia Govar**
THE PIANO MINIATURE AS AN
OBJECT OF
PHENOMENOLOGICAL
ANALYSIS: INSIGHTS FROM
RESEARCH PRACTICE
pp. 6–25

**Алла Соколова
Наталья Говар**
ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА
КАК ПРЕДМЕТ
ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА: ИЗ ОПЫТА НАУЧНОЙ
РАБОТЫ
С. 6–25

Үмітжан Джумакова
МУЗЫКАТАНУ
ДИСКУРСЫНДАҒЫ НҰРҒИСА
ТЛЕНДИЕВТИҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ:
САКРАЛИЗАЦИЯДАН ҒЫЛЫМИ
ТАНЫМҒА
26–39 бет

Umitzhan Dzhumakova
THE WORKS OF NURGISA
TLENDIEV IN MUSICOLOGICAL
DISCOURSE: FROM
SACRALIZATION TO SCIENTIFIC
UNDERSTANDING
pp. 26–39

Умитжан Джумакова
ТВОРЧЕСТВО НУРГИСЫ
ТЛЕНДИЕВА В
МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ
ДИСКУРСЕ: ОТ САКРАЛИЗАЦИИ
К НАУЧНОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ
С. 26–39

**Анар Ешмұратова
Нартай Ескенди́ров**
АСТАНА ҚАЛАСЫНЫҢ
ҚҰЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ
РЕПЕРТУАРЫНДАҒЫ ӘЛЕМДІК
КЛАССИКАНЫ БЕЙІМДЕУ:
БАЛАЛАР АУДИТОРИЯСЫНА
АРНАЛҒАН ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ТӘЖІРИБЕСІ
40-55 бет.

**Anar Yeshmuratova
Nartai Eskendirov**
ADAPTATION OF WORLD
CLASSICS IN THE REPERTOIRE OF
THE PUPPET THEATRE OF
ASTANA: EXPERIENCE OF
INTERPRETATION FOR THE
CHILDREN'S AUDIENCE
pp. 40-55

**Анар Ешмұратова
Нартай Ескенди́ров**
АДАПТАЦИЯ МИРОВОЙ
КЛАССИКИ В РЕПЕРТУАРЕ
ТЕАТРА КУКОЛ ГОРОДА
АСТАНЫ: ОПЫТ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЛЯ ДЕТСКОЙ
АУДИТОРИИ
С. 40-55

ҚОСЫМША
56–59 бет

APPENDIX
pp. 56–59

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 56–59

FTAXP 18.41.07

ӘОЖ 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1

Алла Соколова¹, Наталья Говар²¹ Адыге мемлекеттік университетінің өнер институты (Ресей, Майкоп – Краснодар)² Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы (Ресей, Мәскеу)

ФОРТЕПИАНОЛЫҚ МИНИАТЮРА ФЕНОМЕНОЛОГИЯЛЫҚ ТАЛДАУ НЫСАНЫ РЕТІНДЕ: ҒЫЛЫМИ ЗЕРТТЕУ ТӘЖІРИБЕСІНЕН

Аңдатпа

Мақаламыздың бірінші бөлімінде (Соколова) музыкатану ғылымында салыстырмалы түрде жуырда қолданыла бастаған феноменологиялық әдістің мазмұны қарастырылған болатын. Осы мақалада аталған әдістің мүмкіндіктерін фортепианолық миниатюра мысалында ашуға талпыныс жасаймыз. Бұл ретте феноменологиялық әдіс жүргізілген талдаудың жалғыз әдісі емес екенін атап өткен жөн. Сонымен қатар, оны қолдану музыкатану ғылымында дәстүрлі қолданылатын әдістер арқылы анықталмайтын қырларды ашуға мүмкіндік береді.

Эдмунд Гуссерльдің «заттардың өзіне қайта оралу» қағидатына және оның философиясының негізгі ұғымдарына – редукция, эпохэ, көкжиектілік (горизонттылық), интерсубъективтілікке сүйенетін феноменологиялық көзқарас фортепианолық миниатюраны жанрлық-стильдік, орындаушылық немесе педагогикалық мәселелер шеңберінен тыс қарастыруға мүмкіндік береді. Соның нәтижесінде оның тұтас көркемдік болмысының бұрын байқалмаған қырлары айқындалады.

Эдмунд Гуссерльдің идеяларына сәйкес феноменологиялық әдістің мәні зерттелетін нысанды (біздің жағдайда – фортепианолық миниатюраны) тек нақты дыбыстық көрініс ретінде ғана емес, уақыт пен жағдайға байланысты әртүрлі мағыналарды бойына жинақтайтын құбылыс ретінде қарастырылады. Бұл жағдайда зерттеуші мүмкіндігінше өзінің оқу тәжірибесінде қалыптасқан стереотиптерден бас тартып, ең алдымен шығарманы жеке қабылдау және сезіну тәжірибесіне сүйенуі тиіс. Сонымен қатар, феноменологиялық талдау барысында шығарманы жасаушының тәжірибесімен бірге, оны қабылдайтын ұжымдық тыңдарманның тәжірибесі де ескеріледі. Қойылған міндеттің күрделілігін түсіне отырып, музыкалық шығармаларды зерттеуде осы әдісті қолдану мәселесі бойынша ғылыми пікірталасқа ашық екенімізді білдіреміз.

Кілт сөздер: фортепианолық миниатюра,
феноменологиялық әдіс,
музыкалық мағына,
жанр.

Дәйексөз үшін:

Соколова, Алла, және Наталья Говар. «Фортепианолық миниатюра феноменологиялық талдау нысаны ретінде: ғылыми зерттеу тәжірибесінен». *Eurasian Science and Arts*, т. V, No 20, 2026, 6-25 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1. (Орысша)

IRSTI 18.41.07

UDK 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1

Alla Sokolova¹, Natalia Govar²

¹ Institute of Arts of the Adyghe State University
(Russia, Maykop - Krasnodar)

² Gnessin Russian Academy of Music
(Russia, Moscow)

THE PIANO MINIATURE AS AN OBJECT OF PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS: INSIGHTS FROM RESEARCH PRACTICE

Abstract

In the first part of our study (Sokolova), we examined the content of the phenomenological method, which has only recently begun to be applied in musicology. In the present article, we seek to demonstrate its analytical potential through the example of the piano miniature, while emphasizing that phenomenology is not the only methodological approach employed in this study. Nevertheless, its application is essential, as it enables the identification of aspects that remain inaccessible through conventional musicological methods.

A phenomenological perspective, grounded in Edmund Husserl's principle of "back to the things themselves" and informed by key concepts of his philosophy—reduction, *epoché*, horizontality, and intersubjectivity—extends beyond previous studies of the piano miniature focused primarily on genre, style, performance or pedagogy. This approach makes it possible to reveal previously unnoticed dimensions of the genre's integral artistic identity.

According to Husserl's phenomenological theory, the essence of the phenomenological method lies in considering the object of study (in this case, the piano miniature) not merely as a sounding musical work, but also as a phenomenon capable of accumulating different meanings depending on historical, cultural and experiential contexts. Accordingly, the researcher should, as far as possible, suspend preconceived assumptions and interpretative stereotypes formed through prior educational experience, relying instead on direct experience with the musical work. At the same time, the phenomenological procedure takes into account not only the lived experience of the composer, but also that of the collective listeners as a collective. Recognizing the complexity of this task, we hope that the present study will stimulate further scholarly discussion concerning the application of the phenomenological method to the analysis of musical works.

Keywords: piano miniature,
phenomenological method,
musical sense,
genre.

Cite: Sokolova, Alla, and Natalia Govar. "The piano miniature as an object of phenomenological analysis: insights from research practice". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 20, 2026, pp. 6-25. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.07

УДК 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1

Алла Соколова¹, Наталья Говар²

¹ Институт искусств Адыгейского
государственного университета
(Россия, Майкоп – Краснодар)

² Российская академия музыки имени Гнесиных
(Россия, Москва)

ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА КАК ПРЕДМЕТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА: ИЗ ОПЫТА НАУЧНОЙ РАБОТЫ

Аннотация

В первой части нашей статьи (Соколова) мы говорили о содержании феноменологического метода, который стал использоваться в музыкальной науке сравнительно недавно. В настоящем материале мы попытаемся раскрыть его возможности на примере фортепианной миниатюры, оговариваясь, что изучаемый метод является не единственным для проведенного анализа. Вместе с тем, его применение представляется необходимым, позволяя обнаружить то, что остается скрытым при использовании традиционных для музыковедения методов. Именно феноменологический «взгляд» в опоре на принцип Эдмунда Гуссерля «назад к вещам» и ключевые концепты его философии – редукцию, эпохэ, горизонтность, интерсубъективность, выходящий за рамки предшествующих исследований фортепианной миниатюры в фокусе жанрово-стилевой, исполнительской или педагогической проблематики, способствует обнаружению скрытых граней ее целостного облика.

Суть феноменологического метода, согласно идеям Эдмунда Гуссерля, сводится к тому, что изучаемый предмет (в нашем случае – фортепианная миниатюра) рассматривается не только в своем реальном звуковом воплощении, но и как объект (вещество), имеющий свойство вбирать в себя разные смыслы в зависимости от времени и обстоятельств. При этом исследователь должен, насколько это возможно, «отречься» от стереотипов, сложившихся в личном учебном опыте, учитывая лишь опыт личного переживания сочинения. Одновременно в феноменологической процедуре учитывается и опыт переживания создателя, и опыт переживания коллективного слушателя. Понимая сложность поставленной цели, мы готовы открыть дискуссию о применении этого метода в исследовании музыкальных произведений.

Ключевые слова:

фортепианная миниатюра,
феноменологический метод,
музыкальный смысл,
жанр

Для цитирования:

Соколова, Алла, и Наталья Говар. «Фортепианная миниатюра как предмет феноменологического анализа: из опыта научной работы». *Eurasian Science and Arts*, т. V, No 20, 2026, с. 6-25. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1. (На русском)

Введение

Феноменологический метод, вошедший в мировую гуманитаристику сравнительно недавно, стал использоваться и в музыковедении. Подробно исследуя содержание этого метода в статье, опубликованной в журнале за прошлый год (Соколова), в настоящем материале кратко остановимся на его маркирующих характеристиках в приложении к предмету нашего исследования – фортепианной миниатюре:

- Являясь принадлежностью высшего философского знания, феноменологический метод в анализе музыки не может быть единственным. Он используется в дополнении к традиционным методам, позволяя находить такие особенности изучаемого объекта, которые невозможно было обнаружить другими методами.

- Феноменологический метод нацелен прежде всего на изменение оптики самого исследователя, задача которого заключается в том, чтобы «вынести за скобки» стереотипы, сложившиеся в процессе профессионального обучения, рассматривая изучаемый объект как феномен личного и коллективного сознания. В данном случае уместно говорить о своеобразном раздвоении исследовательского взгляда, не лишённого внутренних и внешних противоречий.

- В соответствие с музыкально-феноменологическими представлениями информация о сочинении заложена в самом сочинении и в биографии композитора, поэтому «вслушивание» в произведение раскрывает его смысл точнее, чем высказывания о нем критиков или самого автора.

Для нас «исходной точкой» феноменологического метода в импликации к фортепианной миниатюре становится представление о ней как явлении «большого в малом». Принцип «большое в малом» распространяется на содержание музыки, функцию сочинений в контексте истории жанра и творчества конкретного композитора.

Фортепианная миниатюра как универсальный художественный феномен. Фортепианная миниатюра представляет собой одно из самых распространенных явлений музыкальной культуры, широко бытующих в различных ее сферах – от концертно-исполнительской и педагогической практики до любительского музицирования. Несмотря на множественные стилевые новации, лирический жанр, зародившийся в романтическом искусстве, сохраняет свое смысловое ядро в искусстве XX–XXI веков, прирастая целым корпусом сочинений не только известных авторов, но и тех, кто оставался в их тени.

Особое внимание к миниатюре в настоящий период определяется рядом обстоятельств. Одно из них связано с *тенденцией ускорения времени*, лишь усиливающейся с наступлением четвертой промышленной революции. Этот фактор способствует актуализации малых художественных форм, в лаконичном виде отражающих черты стиля того или иного композитора. Данное свойство, присущее фортепианной миниатюре, становится особенно важным в контексте истории русской и советской музыки XX века, где долгое время преобладал интерес к творчеству крупнейших композиторов эпохи. При этом продукция авторов так называемого второго ряда оставалась за рамками официального канона, что приводило к нарушению логики исторического процесса. Вместе с тем, исследование малоизвестных сочинений не только заполняет лакуны музыкальной истории, но дает интересный и многообразный материал для понимания процессов, происходящих в культуре в целом.

Научное осмысление миниатюры заметно отстает от сочинений крупных жанров. Это связано, на наш взгляд, с ее малой формой, обуславливающей сразу несколько парадоксов в восприятии миниатюры – *парадокс статуса и парадокс мнимой непритязательности*¹. Так, в

профессиональном сообществе издавна существует «табель о рангах», когда масштабность сочинения становится одним из главных критериев его весомости в творчестве композитора. И в этом смысле скромный и непритязательный жанр миниатюры заведомо проигрывает более крупным опусам в интересе со стороны исследователей. Сочинения малых форм достается намного меньше внимания еще и потому, что этот материал нередко «распылен» по архивам и частным собраниям нот. В статьях из музыкально-энциклопедических словарей можно почерпнуть лишь самые общие сведения о фортепианных пьесах того или иного автора без указаний названий и времени их создания². Именно эти обстоятельства приводят к сложностям на пути исторической реконструкции жанра, необходимой и для понимания значения миниатюры в истории музыкальной культуры, и для оценки ее роли в творчестве конкретного композитора. Одновременно в восприятии миниатюры существенен также парадокс «мнимой непритязательности». Он проявляется в том, что «маскируясь под “мелочи жизни”, бытовой жанр подчас способен возвыситься до значительного явления искусства, культуры, духовной жизни» (Селицкий).

Кроме того, важнейшим для нас становится умение рассмотреть в миниатюре то «большое», которое и «видится на расстоянии», и содержит в себе некий культурный код этноса или эпохи. Как в молекуле воды заключены свойства этой воды, так и в миниатюре генерируются характеристики стиля композитора и эпохи. Все эти причины, обуславливающие изучение скрытых граней интересующего нас феномена, и определяют содержание статьи, где феноменологический взгляд на миниатюру выходит за рамки привычной музыковедческой оптики.

Материалы и методы. В данном исследовании применяется комплекс методов, позволяющий рассмотреть

фортепианную миниатюру в целостности присущих ей свойств. Среди них:

феноменологический метод как один из качественных методов, легитимизирующий субъективный опыт, нацеленный на поиск глубинных смысловых оснований исследуемого явления;

метод аналогий, создающий систему параллелей в различных сферах искусства и науки;

междисциплинарный метод, базирующийся на взаимодействии философского, культурологического, психологического и социологического знания для достижения полноты представлений об изучаемом явлении;

сравнительно-исторический метод, основанный на изучении жанра фортепианной миниатюры в различные периоды российской, советской и постсоветской истории;

жанрово-стилевой метод, позволяющий рассмотреть миниатюру во взаимосвязи ее жанровых особенностей и стилового многообразия искусства XX–XXI веков.

Обсуждение и результаты. Взгляд на миниатюру в междисциплинарной парадигме обуславливает использование широкого спектра трудов музыковедческой, философской и культурологической направленности.

Жанр как феномен романтического искусства получает фундаментальную разработку в книге К. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма», рассматривающего его во взаимосвязи историко-эстетического и теоретико-аналитического подходов (Зенкин). В его монографии впервые были обоснованы поэтика фортепианной миниатюры, ее жанровая природа, многообразие разновидностей, особенности формы, преломление в ней «интонационного словаря эпохи».

Разносторонний анализ жанра содержится в статье Е. Назайкинского «Поэтика музыкальной миниатюры»,

рассматривающего его общность и отличия в пространственных и временных искусствах (Назайкинский).

Что касается фортепианной миниатюры XX–XXI веков, то ракурсы ее изучения ограничиваются, как правило, творчеством отдельных композиторов или исполнительскими и педагогическими аспектами³. Кроме того, исследование жанра в музыковедческой парадигме сопряжено с рядом дискуссионных вопросов, поскольку термин «миниатюра» – не аутентичный, и его определение отсутствует в западноевропейских словарях, где упоминаются лишь характеристические пьесы.

В отличие от западноевропейской традиции, в советском музыковедении такой термин закреплён. Согласно статье из Музыкального энциклопедического словаря, под миниатюрой понимается «небольшая музыкальная пьеса для различных исполнительских составов...обычно отточенная по форме, афористичная, преимущественно лирического содержания, пейзажная, или изобразительно-характеристическая, часто на народной жанровой основе» (Музыкальный энциклопедический 345). Хотя в этом определении отсутствует слово «жанр», оно, несомненно, подразумевается, если понимать под жанром в самом общем смысле «тип художественного произведения, отмеченный устойчивыми, повторяющимися композиционно-структурными и/или содержательными признаками» (Большая российская).

Но можно ли назвать миниатюру жанром в XX веке с его многообразными стилевыми новациями, подчас размывающими жанровые критерии? Так, с точки зрения К. Зенкина, с окончанием классико-романтического периода под миниатюрой второй половины XX века следует понимать скорее жанровую сферу, объединяющую многочисленные разновидности фортепианных пьес⁴. Соглашаясь с тем, что стилевой аспект

становится преобладающим в искусстве этого периода, нельзя вместе с тем не учитывать многолетнюю традицию использования данного термина в российской композиторской, концертно-исполнительской и фортепианно-педагогической практике, продолжающуюся и по сей день. Не становится ли сохранность слова в таком случае свидетельством сохранности заключенной в нем идеи⁵?

В продолжение аргументации сошлемся также на принцип разделения форм, обоснованный литературоведом Ю. Тыняновым. Он пишет о том, что такое, казалось бы, «второстепенное» понятие, как величина формы, способно стать отличительной чертой того или иного жанра: «Понятие величины есть вначале понятие энергетическое. Роман отличен от новеллы тем, что он – большая форма» (Тынянов 256).

И вот эта малая форма как композиционно-структурная особенность миниатюры становится принципиальным моментом в доказательстве ее универсальных свойств. Мобильность жанра, пронизывающего все сферы культуры и объединяющего различные виды музыкальной деятельности, позволяет не только отразить многочисленные стилевые новации в искусстве XX–XXI веков. Она способствует отражению самой жизни – в борьбе идей в различные периоды истории, во взаимопереплетении художественных процессов, в синтезе проблем композиторского и исполнительского творчества. И оптическим прибором, позволяющим разглядеть скрытые грани жанра, становится феноменологический подход, с его ориентацией на смысл вещи, скрытый в толще предрассудков; горизонтность (в ее многоуровневой интерпретации); intersubъективность как выраженную связь композиторского, исполнительского и слушательского сознания. Этот феноменологический аспект в исследовании миниатюры не исключает

возможности обращения к различным пластам гуманитарного знания в области философии и культурологии; а также к «слову композитора» (Н. Гуляницкая) – автокомментариям, статьям, видеоматериалам, интервью, позволяющим выявить интересующие нас аспекты жизни жанра, представленные «от первого лица». При этом непредвзятость оценки сочинения заложена в самом сочинении, времени и обстоятельствах его появления.

Таким образом, целью настоящей статьи, созданной по результатам защиты докторской диссертации (Говар), становится представление фортепианной миниатюры как комплексного явления художественной и социокультурной практики.

Портрет жанра

В чем уникальность фортепианной миниатюры и как проявляется «новый взгляд» на нее? Е. Назайкинский отмечал, что «невозможно понять ни сути, ни достижений, ни всего богатства музыкальной миниатюры без знания ее прототипов, аналогов, предшественников и спутников».

Доминантное свойство миниатюры – соблюдение принципа «большое в малом», представляющего собой «поэтический, эстетический и художественный критерий жанра» (Назайкинский). Отражаясь в живописи, литературе и музыке в соответствии с особенностями каждого искусства, он становится «визитной карточкой» миниатюры, представленной целой россыпью малых форм. Мастерство ее воплощения проявляется в особой тонкости художественного замысла, в его содержательной емкости, во внимании к деталям композиции, в богатстве подтекстов.

Обращаясь к имени жанра как к его сущности, в этимологии термина «миниатюра» можно обнаружить множество смыслов. Так, по мнению авторитетного ученого Л. Шидлофа, семантика слова восходит к латинскому

«*minus*» – наименьший (Schidlof). Другие исследователи обнаруживают его связь с названием красной краски (лат. «*minium*» – сурик или киноварь), при помощи которой расцвечивались заставки, инициалы и орнаменты в старинных книгах. Следует отметить также сходство названия со словом «минута», подчеркивающее масштаб времени (итал. *minuto* – мелкий, *minuteria* – мелочь, ювелирное изделие). Именно временная природа музыки обуславливает специфические отличия музыкальной миниатюры от миниатюры изобразительной, где сжатие формы подчинено законам музыкального синтаксиса, то есть интонационным принципам. Несмотря на очевидную общность литературной и музыкальной миниатюры (масштаб формы, принадлежность к временному и звуковому искусству), и между ними существуют различия, заключающиеся в способах преодоления «несжимаемости, упругости художественного времени» (Назайкинский). В литературе это происходит благодаря механизму семантики слова, в музыке – через отражение полярных эмоциональных состояний, а также с помощью принципов обобщения через жанр, стиль, тональность (Назайкинский).

Музыкальная миниатюра – жанр программный в своей основе, что во многом обусловлено разнообразием его связей с внешней средой, бытом и родственными искусствами. Среди характерных ее особенностей – ярко выраженное импровизационное начало (пьеса иногда появляется внезапно, под влиянием поэтического вдохновения), символичность и метафоричность образной сферы, двойственность и амбивалентность (автономность в сочетании с тенденцией к циклизации, противоборство художественной и прикладной функций как проявление присущей ей дихотомии). Особый интерес представляет ее способность к объединению в циклы, где на первом месте оказывается идентичность

жанра и модуса (собрания прелюдий, этюдов, вальсов, багателлей и т.д.).

Хотя предыстория фортепианной миниатюры берет свое начало в период клавесинного искусства, становление и расцвет жанра приходится на романтическую эпоху. По мнению К. Зенкина, миниатюра, теснейшим образом связанная с инструментом фортепиано, представляет собой специфический жанр, где характерные черты поэтики романтизма – стремление к «лирическому самовыражению и игре стихии» (Зенкин 7) – находят воплощение в концентрированном виде. Если первое качество проявляется в пении на клавиатуре, то игровые моменты находят воплощение в культивировании фигурационного изложения (прелюдирование и исполнение этюдов), в танцевальной сфере, в обращении к модусу детства, то есть в тех традиционных областях миниатюры, которые формируют ее образно-интонационный материал.

Изучение данного жанра предполагает также уточнения понятий миниатюры и малой формы. Разъясняя отличие, обусловленное первоначальным синкретизмом категорий жанра и музыкальной композиции, Е. Назайкинский пишет о том, что «в термине малые формы акцентируется одна из сторон – форма, тогда как слово миниатюра обозначает произведение в целом, причем основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере» (Назайкинский).

Согласно идеям К. Зенкина, наряду с сочинениями, представляющими жанр романтической фортепианной миниатюры в чистом виде (однотемные и неконтрастные произведения), существует тип развернутой миниатюры, состоящей из сопоставлений двух контрастных состояний (Зенкин 18).

Жанровая система романтической миниатюры обладает многообразием и разветвленностью: обилие пьес, созданных

авторами, трудно поддается структуризации. В самом общем плане исследователи выделяют три разновидности жанра – *лирическую* (мелодии, песни без слов, ноктюрны, элегии и т.д.), *танцевальную* (вальсы, мазурки, полонезы и ряд др.) и *фигуративную* (прелюдии, экспромты, этюды) (Шабшаевич). Еще одно классификационное разграничение может быть связано с делением жанра по типу фортепианной фактуры – на *концертную* и *камерную* его разновидности.

Все сказанное относится к прошлому фортепианной миниатюры, развивавшейся в условиях гомогенной романтической эстетики XIX века. Стилевое многоязычие XX–XXI веков во многом изменило существующую в романтическом искусстве картину. Но задачей нашей работы стало не только определение вектора художественно-стилевых новаций (подчас радикальных), с неизбежностью затронувших жизнь малого жанра. Ее целью стало исследование миниатюры в гораздо более широкой плоскости: как универсального явления культуры, рассматриваемого в многообразии присущих ему свойств.

Концепция макро и микрокосмоса в импликации к миниатюре

Принцип «большое в малом» как генеральная идея миниатюры предполагает многогранную трактовку своих значений. Его можно рассмотреть и с точки зрения универсальной философской концепции «макро и микрокосмоса». Проецируя философские понятия на область композиторского творчества, зададимся вопросом: каким образом отражаются особенности авторского стиля в сочинениях малой формы? Как малое отражает большое? И почему один из крупнейших композиторов современности В. Сильвестров называет миниатюру «ядром творческого процесса»?

В поиске ответа на эти вопросы обратимся к практике научных исследований по изучению взаимосвязей

макро- и микромоделей. Так, по мнению А. Умова, аналогии между ними обнаруживаются на морфологическом, функциональном, телеологическом уровнях, проявляясь в общности структурных элементов и их математическом соответствии. Вместе с тем, как указывает исследователь, «общность между сравниваемыми аналогиями значительно глубже – она заключается в том, что в обоих случаях делается вывод от сходства функций, сходства отношений в окружающей среде к сходству строения» (Умов 77–78). Несмотря на свойственные им масштабные отличия, в их взаимодействии наблюдается сходство структурных характеристик, основанное на глубинном соответствии систем. Используя принцип аналогий, можно выдвинуть гипотезу о том, что в жанре миниатюры происходит отражение сущностных стилевых характеристик, присущих почерку того или иного композитора. Соответственно, миниатюризацию возможно определить как процесс кристаллизации смысла художественного текста, представленный в свернутом виде.

Но что такое музыкальный смысл?

В соответствие с теорией Яворского-Асафьева музыка представляет собой особую разновидность речи, где «наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление двух различных по тяготению звуков» (Яворский 4), составляющих ее интонационное ядро. Таким образом, данное понятие напрямую связано с «выразительностью речи, передачей ее смысла и характера» (Яворский 4), составляющих ее интонационное ядро. И с этой точки зрения миниатюру можно рассматривать как концентрат музыкального смыслообразования, поскольку дуализм формы и содержания во многом определяет ее композиционные особенности, благодаря которым музыкальная идея получает сжатое выражение.

Значит, миниатюра открывает наикратчайший путь к музыке? Но музыка, по мысли Б. Асафьева, трактуемого ее как «искусство интонируемого смысла», представляет собой нечто большее: получая интонационное воплощение и обретая внешний облик, она вновь превращается в слушательском восприятии в явление внутреннее, сущностное, духовное. Соединяя различные пласты бытия, личное, сокровенное, индивидуальное, с внешним, социальным, она выходит за рамки непосредственно искусства: «Что такое музыка после всего этого? Думается, что не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство» (Глебов 19).

Таким образом, интонационная теория Яворского-Асафьева становится одним из методологических ориентиров в изучении миниатюры как интерсубъективного явления, проводника в мире музыки, феномена, в краткой форме воплощающего в себе саму идею музыкального⁶.

Примечательно, что эту мысль подтверждает один из крупнейших композиторов современности В. Сильвестров: именно с фортепианной миниатюрой как с жанром импровизационным, рождающимся в порыве лирического вдохновения, он связывает поиски путей выхода академической музыки из кризиса, вызванного увлечением сугубо технологическими приемами ее создания. Новые горизонты открываются, по мысли В. Сильвестрова, в привнесении в творчество «багательной» интонации как некоего обобщенного образа музыкальной идеи, олицетворяющего собой «возвышенную незначительность» (Сильвестров). Именно с этой точки зрения миниатюра становится «ядром творческого процесса». Вместе с тем, высказывание В. Сильвестрова имеет иные смыслы, актуализируя экспериментальный потенциал миниатюры XX века, развивавшейся и продолжающей

развиваться в условиях музыкального многоязычия, поскольку малая форма особенно располагает к экспериментам. В данном случае становится особенно интересным увидеть, как воплощаются в миниатюре не только сознательные усилия композитора, но и то, в чем он вряд ли отдавал себе отчет, т.е. проявление некоего мистического начала, относящегося к интуитивной сфере творчества⁷.

Возвращаясь к толкованиям концепции «макрокосм – микрокосм», заметим, что ее можно интерпретировать и в отношении других смысловых линий, связанных с интересующим нас жанром. Так, перспективны корреляции между инструментом фортепиано и миниатюрой в контексте синтеза их уникальных и универсальных свойств. Известно, что феномен фортепиано, о котором С. Фейнберг писал, что он представляет собой «своего рода микрокосм по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной» (Фейнберг 9), во многом обуславливает его дуалистическая природа. Это свойство инструмента отмечает, в частности, А. Малинковская, подчеркивая его единство в «двух лицах»: «в разных ситуациях – в исполнении музыки, обучении, композиторском творческом процессе, любительском музицировании и т.п. – оно используется то преимущественно в своей универсальной функции, как инструмент музыки, то в уникальной, как музыкальный инструмент» (Малинковская 42). Применяя эту мысль в отношении интересующего нас жанра, можно сказать, что универсум фортепианной миниатюры, включающей в себя концертную и камерную ее разновидности, становится отражением универсума самого инструмента с заложенными в его природе множественными смыслами.

Перейдем далее к описанию предложенной нами феноменологической модели жанра, расширяющей традиционные представления о

фортепианной миниатюре как явлении локальном и «незначительном».

«Большое в малом»: горизонты значений

В созданной нами концепции миниатюра рассматривается как самостоятельный жанр, обладающий специфическими особенностями малой формы в ее разнообразных модификациях (от периода до простых двух и трехчастных форм, а также индивидуальных композиций с относительно малым объемом) и содержания (соблюдение принципа «большое в малом»).

Одновременно следует уточнить интерпретацию в данной модели доминантного принципа миниатюры, поскольку он рассматривается некоторыми музыковедами как слишком общий, лишенный конкретики. И его использование по отношению к легким фортепианным пьесам, составляющим значительный ее пласт, не может быть достоверным: где там «большое в малом»?

Действительно, узкая музыковедческая оптика не позволяет выявить все глубины смысла, заложенные в определении Е. Назайкинского. Но культурологический взгляд, расширяющий горизонты и наполняющий новым пониманием неявные, скрытые значения, представляется в данном случае гораздо более продуктивным. Приведем лишь несколько примеров, иллюстрирующих сказанное.

Каждую ли маленькую пьесу можно назвать миниатюрой? Иными словами, в каждой ли маленькой пьесе проявляется принцип «большое в малом»? Этот вопрос – одна из узловых точек исследования. Для ответа на него обратимся к творчеству адыгского композитора Аслана Нехая, который переложил несколько очень известных нартских адыгских эпических песен для фортепиано⁸. Фактически ничего не изменяя, он создал однострочные пьесы для начального обучения, распределяя мелодию между партиями двух рук. Но эти крошечные пьесы воспроизводят основные

мотивы нартских песен. Каждая восьмитактовая пьеска называется именем героя нартского эпоса, отражающегося в живописных образах, которые современные адыгские художники воплощают в виде мозаик на стенах жилых домов, книжных заставках или в виде монументального панно, украшающего интерьер государственной филармонии. Распределение мелодии в партии двух рук ассоциативно связано с сольно-бурдонной фактурой адыгского традиционного песнопения. Через названия пьес юный пианист ассоциирует себя и своих сверстников с нартскими героями, ибо его самого или его одноклассников зовут Нарт или Ащэмэз. Вполне вероятно, что понимание большого содержания обусловлено не только нотным текстом, но и многими внемузыкальными факторами, создающими этнокультурную среду региона. И для маленького ребенка, и для взрослых (педагогов, родителей, просто слушателей) «Нартские песенки» А. Нехая – это путь в прошлое и одновременно пребывание этого прошлого в настоящем. Это путь к пониманию древнейшего эпоса и одновременно вхождение в академическое искусство.

Другой характерный пример, отражающий современные тенденции фортепианного образования, среди которых – «обучение с увлечением», – сборник однострочных музыкальных зарисовок Т. Зебряк с названиями в виде русских пословиц. На наш взгляд, это яркий образец целостного подхода в детском фортепианном обучении: пропевая мелодии, маленький музыкант не только учится искусству интонации в синтезе теоретического и практического подходов (например, пьеску «Хлеб – всему голова» нужно исполнить торжественно, а пословицу «Повинную голову и меч не сечет» – убежденно), но в этих маленьких пословицах ему открывается золотой фонд национальной культуры, обобщающий мудрость многих поколений.

В продолжение данной аргументации сошлемся на целый пласт любительской фортепианной миниатюры Серебряного века. Благодаря этим сочинениям, зачастую очень скромных художественных достоинств, мы получаем представление о времени, когда фортепианная миниатюра выполняла роль публичного издания, сообщая о важных событиях в жизни общества. Ярким образцом подобного рода становится вальс «На развалинах Мессины» композитора Ф. Слепцова (1908–1909), посвященный подвигу русских моряков-героев, оказавшим жителям Сицилии, где произошло разрушительное землетрясение, самоотверженную и бескорыстную помощь.

Исследуя горизонты значений генерального принципа «большое в малом», представляется перспективным обратиться и к сочинениям национальных авторов, использующих потенциал фортепиано в передаче специфических тембров народных музыкальных инструментов. Эту линию миниатюры, широко востребованную в советском музыкальном искусстве всех периодов, отражают такие сочинения, как «Танец» (1926) и «Поэма» (1927) А. Хачатуряна, «Звуки дутара» Н. Халмамедова (1962), «Поэма-легенда о домбре» Н. Мендыгалиева (изд. в 1969), «Подражание грузинским национальным инструментам» О. Тактакишвили (1973) и ряд других. Прежде всего отметим возникающую в данном случае идею диалога, имеющего различные измерения, – от диалога культур, западноевропейской и восточной (их эмблемой становятся музыкальные инструменты), до диалога, развертывающегося между композитором и слушателем.

Разнообразие семантических подтекстов обнаруживается в концертных миниатюрах Н. Халмамедова «Звуки дутара» и Н. Мендыгалиева «Поэма-легенда о домбре» – своего рода «визитных карточек» авторов, олицетворяющих их

вершинные творческие достижения. Весьма примечательно, что название первой пьесы, посвященной памяти выдающегося дутариста М. Тачмурадова, стало отправной точкой для создания одноименного Международного Фестиваля искусств, объединяющего многие национальные культуры (еще один ракурс претворения принципа «большое в малом»). На композиционном уровне в ее пространстве обнаруживаются пересечения между туркменской и русской культурой: искусная имитация звучания национального инструмента с ярким восточным колоритом сочетается здесь с гармоническими оборотами, явственно свидетельствующими о принадлежности к русской музыкальной традиции. Интересен и сам диалог инструментов, в котором особенности нетемперированного звучания дутара отражаются в быстрой смене ладовых наклонений, в хроматизации фортепианно-интонационной сферы, как бы преодолевающей постоянство своего строя, в прихотливом метроритме.

Подобной смысловой плотностью обладает и пьеса Н. Мендыгалиева, ставшая на мировых сценических площадках одним из репрезентантов казахской музыкальной культуры, органично соединяя черты национального и европейского, «своего» и «чужого». Этот синтез ярко проявляется в жанровой полифонии пьесы, объединяющей в своем многослойном семантическом поле черты поэмы, легенды (заявленные в программном названии) и токкаты (реализующиеся в ее фактурном облике). Жанровое разнообразие продуцирует глубину подтекстных смыслов, возникающих в пространстве миниатюры, где отражаются не только национальные образы и сюжеты, воплощенные в тембре домбры, но и другие важные маркеры, связанные с богатейшим культурным наследием, которое включает в себе история фортепиано, его память. Так, рассматривая влияние токкатного жанра в данном сочинении (мастерское использование репетиционной техники как

доминантного приема, имитирующего звучание национального инструмента), нельзя не отметить тесной связи с предыдущей фортепианной традицией – музыкой М. Балакирева и И. Альбениса, представивших вдохновенные образцы этого жанра в своем творчестве⁹.

Фортепианные пьесы Н. Халмамедова и Н. Мендыгалиева, созданные во второй половине XX века, остаются востребованными и в наше время, о чем свидетельствует не только фортепианно-исполнительская и педагогическая практика, но и опыт переложений этих музыкальных текстов для различных инструментов – одно из свидетельств их подлинной художественной ценности, подтверждающее универсальную музыкальную значимость, а в более широком понимании – и смысловую емкость жанра, который они представляют.

В целом, использование феноменологической трактовки принципа «большое в малом» дает возможность более широкого взгляда на миниатюру, существенно раздвигая спектр исследовательских стратегий в отношении этого жанра.

От единичных образцов перейдем далее к рассмотрению большого корпуса сочинений, исследуя развитие жанра в исторической перспективе, позволяющей выявить в этом многообразии некие общие линии.

На пути исторической реконструкции жанра

Охват более чем 120-летнего периода существования миниатюры в российской, советской и постсоветской истории позволил рассмотреть жанр как органическую целостность на различных ее этапах – от Серебряного века, вобравшего многие коды современной культуры, до наших дней, где происходит интенсивный диалог с прошлым.

Созданный нами выборочный каталог пьес, основанный на использованной в работе периодизации

(Серебряный век, первое послереволюционное десятилетие, 1930–1940-е, 1950–1960-е, 1970–1980-е, 1990–2020-е), стал эмпирической базой исследования. Естественно, что он не мог быть полным – сбор материала (в сущности, необозримого) и его хронологическое структурирование представляет собой крайне трудоемкий процесс.

В результате сделанного отбора в каталог был помещен корпус репрезентативных сочинений, ярко отражающих дух времени с точки зрения своей тематики, а также соответствия или парадоксального несоответствия художественно-стилевой картине различных периодов истории. Достоверность материала, представленного в каталоге, определяется не только числом сочинений (почти 2000 образцов), но и числом композиторов (940 авторов), фигурирующих в исследовании.

Так как фортепианная миниатюра представляет собой множественное и неомогенное явление, наиболее приемлемым становится использование *фасетного* классификационного метода, предполагающее структурирование данных на основе одного какого-либо атрибутирующего признака. Такой признак, позволяющий разделить объемный корпус фортепианных миниатюр, определяется программностью или непрограммностью сочинений¹⁰. Помимо этого, в работе используется также принцип *хронологического структурирования* материала, позволяющий обнаружить четкую корреляцию между историческими событиями, фактами, содержанием пьес и выбором доминантных групп фортепианной миниатюры.

Магистральные линии исследования объединяют несколько основных блоков: разновидности жанра в различные периоды отечественной истории; актуальные для советского и постсоветского периодов фольклорные тенденции; разнообразные эксперименты, затронувшие область миниатюры; сферу детской музыки как одну

из самых многочисленных в количественном отношении областей отечественной фортепианной миниатюры. Именно эти блоки как наиболее репрезентативные сегменты жанра образуют, по нашему мнению, магистральные пути его развития в XX–XXI веках. Своеобразие этого пути во многом обусловлено сложными перипетиями российской истории, ее стремительным и противоречивым течением, придающим специфические особенности каждому отрезку времени.

Так, в период Серебряного века отмечается многообразие разновидностей жанра, связанное с динамикой исторических процессов и особенностями духовных устремлений эпохи. Помимо естественной для миниатюры способности к мгновенной фиксации широкого спектра лирических переживаний, одна из важнейших особенностей, наметившихся в данный период времени, связана с актуализацией ее экспериментальных свойств (четвертитоновые пьесы И. Вышнеградского, «Формы в воздухе» А. Лурье, «Шесть психологических картин» Н. Обухова, «Танцы» В. Ребикова, «Три сочинения» Н. Рославца, «Эскизы» А. Станчинского). Динамика развития фортепианной миниатюры Серебряного века подчеркивает, в общей сложности, одну из доминантных черт, свойственных русской культуре в целом, – ее антиномичность, стремление к многообразию стилей, казалось бы, совершенно исключаящих друг друга. В художественной практике времени обнаруживаются экспрессионистские, импрессионистские, неоклассические и неоромантические образцы, заметно расширяющие традиционные средства пианистического изложения. Отдельную линию миниатюры Серебряного века составляют многочисленные пьесы композиторов-дилетантов, предназначенные для любительского музицирования.

Советская эпоха, каждый из периодов которой обладает значительным своеобразием, вносит свои коррективы в жизнь миниатюры. Так, первое послереволюционное десятилетие стимулирует дальнейшее развитие ее экспериментального потенциала. Представляя собой самобытный пласт раннесоветского фортепианного искусства, миниатюра 1920-х гг. демонстрирует оригинальные образцы смелых поисков в жанровой, образно-художественной и конструктивной сферах композиторского творчества («Рельсы» В. Дешеева, «Тетрадь миниатюр» В. Задерацкого, «Происшествия» Л. Половинкина, «Две пьесы» Г. Попова, «Эксцентриада» И. Шиллингера). Среди явлений, наблюдающихся в панораме периода, – изменение жанровых и тематических предпочтений миниатюры, обусловленное социокультурными причинами; формирование ее фольклорной модели, актуальной для всех последующих периодов советской истории (Поэма А. Хачатуряна, Танцевальная сюита А. Крейна, «Туркменские ночи» А. Мосолова); распространение в пьесах отечественных авторов джазового влияния («Джон Грей» М. Блантера, «American» К. Корчмарева, «Грустное настроение» А. Цфасмана).

1930-е гг. – новый этап в развитии советского искусства, отмеченный рядом негативных процессов – от репрессий, которым подверглись представители русского авангарда (Н. Рославец, А. Мосолов, В. Задерацкий и др.), до запрета на свободу творчества, повлекшего за собой известную унификацию художественно-стилевых тенденций. Данные изменения наглядно проявляются в сфере фортепианной миниатюры, отражаясь не только в общем снижении интереса к области камерной музыки, но и в существенной модификации ее жанрового «портрета». Этот факт выявляет каталог сочинений 1930-х гг., фиксирующий преобладание обработок фольклорных

мелодий, заметно потеснивших в данный период времени иные ее виды.

Схожие тенденции наблюдаются в советском искусстве и в 1940-е годы. Продолжается развитие фольклорной ветви жанра, представленной пьесами композиторов национальных республик («Бессарабка» Ш. Няги, «Караван» В. Мухатова, «Таджикские танцы» А. Жубанова). Вместе с тем, в военный период появляется ряд сочинений, насыщающих эмоциональную сферу фортепианной миниатюры трагедийной военной образностью («Ленинградский блокнот» О. Евлахова; «Фронт» В. Задерацкого). В панораме времени присутствуют также образцы, мало согласующиеся с общими тенденциями периода («Интермеццо» Ю. Кочурова, выдержанное в неоромантическом стиле). Эта особенность миниатюры, открывающая скрытые грани советской фортепианной музыки, представляется особенно ценной в контексте представлений о нелинейных путях развития советского искусства.

Период 1950–1960-х гг. отличается значительной неоднородностью художественных процессов. Если в начале 1950-х гг. продолжается курс на демократизацию музыкального языка в рамках доктрины социалистического реализма, то в период оттепели становятся заметны тенденции, связанные с освоением техник XX века – расширенной тональности, серийности, свободной атональности, неомодальности, сонористики, алеаторики, пуантилизма («Музыкальные игрушки» С. Губайдулиной, «Саввушкина флейта» Н. Сидельникова, «Маленький триптих» Дм. Смирнова). Широкое распространение получает в этот период времени неофольклорное течение, соединяющее интерес к народному творчеству с приемами новейших композиционных техник («Шесть картин» А. Бабаджаняна, прелюдии М. Кажлаева, «Тройка» Р. Щедрина, «Наигрыши» И. Якушенко).

В 1960-е гг. заметно обогащается содержательный потенциал жанра,

прирастающего сочинениями драматической и трагедийной направленности, а также пьесами сатирического, иронического и гротескового характера (А. Кнайфель). Расширение содержательной сферы миниатюры происходит, в том числе, под влиянием символической программности как специфической образности музыкального искусства второй половины XX века (Поповская). В этот период существенно усиливается экспериментальный потенциал жанра, что проявляется в поиске аналогий с точными науками и созданием пьес конструктивного характера («Ритмы» В. Загорцева, «Разрывы плоскостей» В. Годзяцкого, «Гомеоморфии» Л. Грабовского). Многообразное развитие получает идея игры как важная составляющая часть генетического кода миниатюры («Силлогизмы» Г. Банщикова).

1970–1980-е гг. характеризуются рядом новых тенденций. Именно в этот период заметно усиливается чувство исторической, социальной и культурной памяти как символической передачи опыта прошлых поколений, что отражается в появлении сочинений углубленно-философского и медитативного характера. Одним из влиятельных течений времени становится неоромантизм, в котором диалог эпох обретает новое измерение («Pardon, Fryderyk!» Л. Сумеры, «Элегия памяти Сибелиуса» С. Слонимского; «Посвящение Д. Скарлатти» Т. Смирновой). В эти же годы продолжает активно развиваться неофольклорное направление, характеризующееся вниманием к архаическим пластам народной музыки (пьесы В. Гаврилина, «Деревенская плакальщица» Р. Щедрина).

Происходящий в 1970-е ранний метамодернистский поворот, обусловленный кризисом авангардистских идей, способствует созданию пьес в духе «новой простоты» (В. Арзуманов, «Китч-музыка» В. Сильвестрова, «Новогодняя музыка Г. Пелециса, «Для Алины» А. Пярта). Характерные для данного периода поиски

«новой интонационности» путем обращения к сфере джазовой стилистики и киномузыки влекут за собой попытки объединения академического и массового искусства, формируя тем самым «третье направление» в советской музыкальной культуре (джазовые пьесы Н. Капустина, «24 настроения» М. Таривердиева).

Заключительный период (1990–2020-е гг.), охватывает более чем тридцатилетний отрезок времени, сопровождающийся радикальными социальными трансформациями. Его водоразделом становятся 2010-е годы, отмеченные началом четвертой промышленной революции. Сопутствующие ей глобальные перемены (появление «больших данных», тотального высокоскоростного интернета, роботизации и т.д.) затрагивают не только социокультурную сферу жизни, но и сознание индивида, сталкивающегося с нарастающим информационным потоком и одновременным снижением способности к его восприятию. Для современной культуры, развивающейся в условиях метамодерна (Хрущева), характерен целый спектр тенденций, получающий отражение в жанре фортепианной миниатюры. Одна из них связана со сжатием формы, как будто стремящейся к своему пределу (минилудии Г. Корчмара, «Письма из WhatsApp'a» С. Лошакова). С другой стороны, намечается противоположная тенденция, сопряженная с разрастанием конструкции миниатюры (серии импровизации и элегий М. Аркадьева). В современной панораме жанра обнаруживается также изменение векторов художественного поиска: от радикальных авангардистских экспериментов он смещается в сторону «консонантной» и «незначительной» музыки («Картинка с выставки» А. Вустина, «Тихие и незначительные вальсы» С. Сибилева, «Янго» С. Загния), минимализма («Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова, «Русские тупики» Н. Хрущевой), постнеоклассики, а также ряда новых тенденций, еще не получивших

своего названия. Иные изменения связаны с активным влиянием цифровых технологий, о чем свидетельствует появление мультимедийных опусов («Ирис Ансельма» С. Зяткова, «Ave, багатель» О. Пайбердина, этюды «Игра в нарды» и «Суфий и Будда» Т. Шахиди).

Как жанр третьего направления миниатюра привлекает внимание не только профессиональных композиторов, но и любителей музыки, сочиняющих фортепианные пьесы самой различной стиливой ориентации. Одновременно становится очевидным растущий интерес профессиональных авторов к созданию несложных опусов, предназначенных для домашнего музицирования («Простая музыка» Г. Канчели, «Уличные мелодии в смокингах» А. Петрова, «Дамы филармонического общества» О. Пайбердина). Это ярко выраженная тенденция становится одной из арок, соединяющих наше время с периодом Серебряного века.

Продолжающийся в современных условиях «диалог с классикой» отличается особой многогранностью: преломляясь в различных художественно-стилевых интерпретациях, традиционные разновидности миниатюры получают в XXI веке новую жизнь. Немалую роль в этом процессе продолжает играть символическая программность, обогащающая содержательный спектр жанра многообразными семантическими подтекстами.

Заключение. Наше исследование позволило выявить следующие феноменологические характеристики фортепианной миниатюры, среди которых:

- способность к концентрации музыкального смысла, обусловленная сжатостью формы;
- универсальный статус, объединяющий различные сферы творческой практики – композиторской, концертно-исполнительской, фортепианно-педагогической, любительской; культурологическая интерпретация

доминантного принципа «большое в малом» открывает новые перспективы его понимания;

- способность к отражению доминирующих в обществе социокультурных и идеологических установок (в этом смысле миниатюра становится подчас «документом эпохи»);

- экспериментальная роль в творческом процессе композитора как своеобразной «лаборатории», в которой вырабатывается почерк композитора, его стиль; найденные в пространстве малой формы художественные нормы впоследствии используются в более масштабных сочинениях;

- способность к отражению музыкального многоязычия эпохи; иллюстрируя многообразие художественных миров, миниатюра вводит исполнителей и слушателей в мир новой музыки.

Совершенно особое положение занимает жанр миниатюры в XXI веке. Поражает его встроенность в современный контекст, в условия информационной эпохи. Созвучность сегодняшним реалиям позволяет назвать миниатюру «жанром современности», рассматривая ее как «эпистемологическую метафору» (У. Эко), сквозь призму которой «культура той или иной эпохи воспринимает реальность» (Эко 89–90). Существовая в искусстве на протяжении более 200-х лет, она остается музыкальной формой, преодолевающей любые исторические, социальные и технологические изменения, сохраняющей в себе способность к передаче главного принципа – «большое в малом», выражая музыкальную мысль афористично, конкретно, недвусмысленно, а иногда, наоборот, – очень тонко и опосредованно. Возникающий при этом двойной или даже тройной мимезис в цепочке «композитор-исполнитель-слушатель» позволяет этому жанру существовать вне времени. Представляется существенным понимание миниатюры не просто как маленькой пьесы – неизменного атрибута педагогической

или концертной практики, а как явления, способного включить в себя очень емкий образ, в малом формате сообщая о том, что потом находит проявление в других музыкальных формах; как феномена, не только вбирающего в себя актуальные тенденции времени, но способного к их опережению.

Подчеркнем, что фортепианная миниатюра обладает поистине феноменологическими качествами в силу привязанности к породившему ее универсальному инструменту, способному передавать самые разные тембры и образы – от колокольного звона до туркменского дутара или любого другого национального музыкального инструмента. Феномен фортепиано, «помноженный» на феноменологические качества интонируемого нотного текста и малую форму, и создает ту насыщенную смысловую ауру, которая способствует поддержанию интереса к музыкальному искусству, соединяя прошлое с настоящим, забытое с новым. И на этом пути – пути наращивания смыслов – у малого жанра, остающегося актуальным для все новых поколений композиторов, исполнителей и слушателей, обнаруживаются большие перспективы.

Примечания

¹ Об этих явлениях применительно к бытовой музыке размышляет, в частности, А. Я. Селицкий, обращая внимание на ее низовое положение в иерархии культуры (Селицкий).

² Парадокс статуса сказывается также в том, что еще в недавнем прошлом и сами композиторы далеко не всегда фиксировали дату появления своих миниатюр.

³ См. например, такие работы, как Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва: Музыка, 1966. 206 с.; Ройтерштейн М. 24 Прелюдии Кара Караева // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. Москва: Советский

композитор, 1978. С. 247–266; Лукьянович О. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 288 с.; Юрова Т. Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. Москва: Музыка, 2010. 144 с.; Козловская Е., Меркулов, А. Нечаянная радость. О цикле фортепианных пьес «Музыкальные игрушки» Софии Губайдулиной. Музыкант. 2012. № 11–12. С. 9–17.; Дробышева-Разумовская Л., Бородин Б. О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества». Художественное образование и наука. 2017. № 3. С. 29–37 и ряд др.

⁴ Эту мысль К. В. Зенкин высказал в беседе с автором диссертационного исследования (Говар), проходившей в МГК 11.05.2023 г.

⁵ Ведь, как писал еще Б. Асафьев, «каждый термин в искусстве, если он живой, непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры “вечных истин”» (Асафьев 196).

⁶ И в этом смысле обнаруживаются интересные аналогии между фортепианной миниатюрой и песней. Так, исследователь песни Ю. Дружкин называет ее «квинтэссенцией музыкального». См. об этом: Дружкин Ю. Песня как социокультурный феномен. Обсерватория культуры». 2010. № 3. С. 63–67.

⁷ О появлении музыкальной идеи как некоем феномене творческого озарения пишут многие композиторы. Так, акцентируя интуитивный момент творчества, А. Шнитке говорит о том, что главное в деятельности композитора – «это не составление технических инструкций и их реализация, а как бы вслушивание в то, что уже есть». См. об этом: (Беседы 120).

⁸ Пример очень показательный, поскольку обработки народных мелодий, созданные в дидактических целях,

представляют собой одну из важных сфер фортепианной миниатюры во все периоды отечественной истории.

⁹ Интересно, что репрезентация национальной музыкальной культуры посредством фортепиано не всегда находит отклик у слушателей, которых можно назвать носителями этой культуры. Вероятно, одно из объяснений такого парадокса связано с обезличенным тембром инструмента, с его универсальным «голосом», лишенным чувственных характеристик, присущих другим инструментам с ярко выраженной тембральной окраской звука.

¹⁰ При этом грань между программной и непрограммной миниатюры может быть достаточно подвижна, что объясняется природой жанра и его содержательными особенностями. Условность этого разделения заключается в том, что почти все т. н. «непрограммные» сочинения, несмотря на отсутствие программного заголовка, имеют, тем не менее, жанровое определение, обладающее сформированной исторической образно-эмоциональной программой.

Список источников

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. DOI: 10.58860/ijsh.v3i9.238.

Lochhead, Judy. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Music Theory Society of New York State*, 1986, pp. 9–13.

Schidlof, Leo. *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th Centuries*. Vol. 1, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964.

Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Москва, Музыка, 1971, 376 с.

Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и предисл. А. Ивашкина. Москва, Классика-XXI, 2005. 320 с.

Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/> (дата обращения: 01.10.2025).

Глебов, Игорь. Ценность музыки. De Musica. Петроград, Петроградская государственная академическая филармония, 1923.

Говар, Наталья. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов XX – первой четверти XXI веков как историко-культурный и художественный феномен: дис. ... д-ра искусствоведения. Краснодар, 2024, 634 с.

Дружкин, Юрий. Песня как социокультурный феномен. *Обсерватория культуры*, № 3, 2010, с. 63–67.

Зенкин, Константин. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, МГК, 1997.

Малинковская, Августа. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. Москва, Владос, 2005.

Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва, Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

Назайкинский, Евгений. Поэтика музыкальной миниатюры. URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=193#top> (дата обращения: 15.01.2024).

Поповская, Ольга. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1990, 17 с.

Селицкий, Александр. Парадоксы бытовой музыки. URL: <https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksybytovoj-muzyki/> (дата обращения: 15.09.2025).

Сильвестров, Валентин. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Киев, ДУХ І ЛІТЕРА, 2010.

Соколова, Алла, и Наталья Говар. «Феноменологический метод в музыкальной науке». *Eurasian Science and*

Arts, т. 1, вып. 16, октябрь 2025 г., сс. 18-33, doi:10.65199/2617-6823-2025-1-2.

Тынянов, Юрий. Литературный факт. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, Наука, 1977, с. 255–269.

Уемов, Авенир. Аналогия в практике научного исследования. Москва, Наука, 1970, 264 с.

Фейнберг, Самуил. Пианизм как искусство. Москва, Классика-XXI, 2001.

Хрущева, Настасья. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. Москва, Группа компаний «РИПОЛ классик», 2020, 303 с.

Шабшаевич, Елена. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. Москва, МГК, 2014, 648 с.

Эко, Умберто. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. Санкт-Петербург, Symposium, 2006.

Яворский, Болеслав. Строение музыкальной речи. Москва, Типография Г. Аралова, 1908.

References

Asaf'yev, Boris. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as Process]. Moscow, Muzyka, 1971. (in Russian).

Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Compiled and introduced by A. Ivashkin. Moscow, Klassika-XXI, 2005. (in Russian).

Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]. <https://old.bigenc.ru/>. Accessed 1 Oct. 2025. (in Russian).

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. <https://doi.org/10.58860/ijsh.v3i9.238>.

Druzhkin, Yury. "Pesnya kak sotsiokul'turnyi fenomen" ["Song as a Sociocultural Phenomenon"]. *Observatoria kul'tury*, no. 3, 2010, pp. 63–67. (in Russian).

Eco, Umberto. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoi*

poetike [The Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics]. Translated by A. Shurbelev. Saint Petersburg, Symposium, 2006. (in Russian).

Feinberg, Samuil. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow, Klassika-XXI, 2001. (in Russian).

Glebov, Igor'. *Tsennost' muzyki. De Musica* [The Value of Music. De Musica]. Petrograd, Petrograd State Academic Philharmonic, 1923. (in Russian).

Govar, Natal'ya. *Fortepiannaya miniatyura otechestvennykh kompozitorov XX – pervoi chetverti XXI vekov kak istoriko-kul'turnyi i khudozhestvennyi fenomen* [The Piano Miniature by Russian Composers of the Twentieth and First Quarter of the Twenty-First Centuries as a Historical, Cultural, and Artistic Phenomenon]. Diss. Krasnodar, 2024. (in Russian).

Khrushcheva, Nastas'ya. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in Music and Around It]. Moscow, RIPOL Klassik, 2020. (in Russian).

Lochhead, Judy. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Music Theory Society of New York State*, 1986, pp. 9–13.

Malinkovskaya, Avgusta. *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskustvo fortepiannogo intonirovaniya* [The Major Instrument Class: The Art of Piano Intonation]. Moscow, Vlado, 2005. (in Russian).

Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar' [Encyclopedic Dictionary of Music]. Edited by G. V. Keldysh. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1990. (in Russian).

Nazaikinskii, Evgeny. *Poetika muzykal'noi miniatyury* [Poetics of the Musical Miniature]. http://harmony.musigidunya.az/rus/archivere_ader.asp?s=1&xtid=193#top. Accessed 15 Jan. 2024. (in Russian).

Popovskaya, Ol'ga. *Simvolicheskaya programmnost' v sovetskoi muzyke 70–80-kh godov* [Symbolic Programmaticity in Soviet Music of the 1970s–1980s]. Abstract of PhD diss. Leningrad, 1990. (in Russian).

Schidlof, Leo. *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th Centuries*. Vol. 1, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964.

Selitskii, Aleksandr. *Paradoksy bytovoi muzyki* [Paradoxes of Everyday Music]. <https://opentextnn.ru/music/interpretaciya-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksybytovoi-muzyki/>. Accessed 15 Sept. 2025. (in Russian).

Shabshaevich, Yelena. *Fortepiannaya muzyka v kontsertnoi zhizni Moskvy XIX stoletiya* [Piano Music in Moscow's Concert Life of the Nineteenth Century]. Moscow, MGK, 2014. (in Russian).

Sil'vestrov, Valentin. *Dozhdat'sya muzyki. Lektsii-besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh S. Pilyutikovym* [Waiting for Music: Lectures and Conversations. Based on Meetings Organized by S. Pilyutikov]. Kyiv, DUKh I LITERA, 2010. (in Russian).

Sokolova, Alla, and Natal'ya Govar. "Fenomenologicheskii metod v muzykal'noi nauke" ["The Phenomenological Method in Musicology"]. *Eurasian Science and Arts*, vol. 1, no. 16, 2025, pp. 18–33. <https://doi.org/10.65199/2617-6823-2025-1-2>. (in Russian).

Tynyanov, Yury. "Literaturnyi fakt" ["The Literary Fact"]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, pp. 255–269. (in Russian).

Uyemov, Avenir. *Analogiya v praktike nauchnogo issledovaniya* [Analogy in the Practice of Scientific Research]. Moscow, Nauka, 1970. (in Russian).

Yavorskii, Boleslav. *Stroenie muzykal'noi rechi* [The Structure of Musical Speech]. Moscow, Tipografiya G. Aralova, 1908. (in Russian).

Zenkin, Konstantin. *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [The Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Moscow, MGK, 1997. (in Russian).

Автор туралы мәліметтер

Соколова Алла Николаевна – өнертану ғылымының докторы, Адыгей мемлекеттік университетінің өнер институтының профессоры; Лихачев атындағы мәдени және табиғи мұра ғылыми-зерттеу институтының Оңтүстік филиалының жетекші ғылыми қызметкері (Ресей, Майкоп – Краснодар)
professor-sokolova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7992-3902

Говар Наталья Алексеевна – өнертану ғылымының докторы, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясының профессоры (Ресей, Мәскеу)
nataliagovar@mail.ru
ORCID: 0000-0009-7459-0465

Сведения об авторах

Соколова Алла Николаевна – доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета; ведущий научный сотрудник Южный филиал научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева (Россия, Майкоп – Краснодар)
professor-sokolova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7992-3902

Говар Наталья Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия, Москва)
nataliagovar@mail.ru
ORCID: 0000-0009-7459-0465

Authors information

Sokolova Alla Nikolayevna – Dr. Sci. (Art History), Professor at the Institute of Arts of the Adyghe State University, Leading Researcher at the Southern Branch of the Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after. D.S.Likhacheva (Russia, Maykop – Krasnodar)
professor-sokolova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7992-3902

Govar Natalia Alekseevna – Dr. Sci. (Art History), Professor of the Gnessin Russian Academy of Music (Russia, Moscow)
nataliagovar@mail.ru
ORCID: 0000-0009-7459-0465

FTAXP 18.41.91

ЭОЖ 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-2

Үмітжан Джумакова¹¹ Күләш Байсейітова атындағы Қазақ
ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)**МУЗЫКАТАНУ ДИСКУРСЫНДАҒЫ НҰРҒИСА ТЛЕНДИЕВТІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ:
САКРАЛИЗАЦИЯДАН ҒЫЛЫМИ ТАНЫМҒА****Аңдатпа**

Мақалада Нұрғиса Тілендиев музыкасын пайымдаудың жаңа дискурсы ұсынылады. Зерттеуде ұлттық болмыстың сакрализациясына негізделген көзқарастың орнына оның шынайы жаңашылдығын ғылыми тұрғыдан қайта қарастыру басымды орын алады. Композитордың дара қолтаңбасы оның әртүрлі музыкалық дәстүрлерге деген шығармашылық көзқарасының нәтижесі ретінде қарастырылады. Бұл дәстүрлер XX ғасырдағы қазақ мәдениетінің өзекті сын-қатерлері жағдайында оның шығармашылық дарынын нәрлендірген бастау көздері болды. Зерттеудің міндеттері композитор шығармашылығының негізгі бағытын айқындау, оркестрлік шығармалары мен домбыра күйлерінің жанрлық-стильдік ерекшеліктері мен формалық құрырлымын анықтау.

Нұрғиса Тілендиевтің өмірбаянындағы негізгі кезеңдер оның ұлттық мәдениет құндылықтарына деген түбегейлі қызығушылығын қалай қалыптасқанын көрсетеді. Күйлерді домбырамен орындаудан бастап, халық аспаптар оркестрімен жұмыс істеуге дейінгі шығармашылық жолында ол композитор ретінде өзіндік кеңістігін табады. Бұл кеңістік типологиялық тұрғыдан қазақ халық аспаптарының заманауи қолданылуымен және олардың жаңа көркемдік мүмкіндіктерінің игерілуімен сабақтас. Нұрғиса Тілендиевтің осы өзіндік бағыты кейінгі буын композиторларының еңбектерінде жалғасын тапты.

Нұрғиса Тілендиев өзінің жанрлық-стильдік стратегиясында ұлттық мәдениеттің тұтастығы идеясын орнықтырды. «Махамбет» поэмасының интонациялық талдауы Нұрғиса Тілендиевтің музыкалық шығармаларды симфониялық ауқымда өрбитін дара көркемдік идея ретінде қабылдағанын байқатады. Ол дәстүрлі, танымал және академиялық өнердің өзара ықпалдасуының болашақтағы даму үрдісін интуитивті түрде болжай білді. Оның оркестрлік музыка жөніндегі тұжырымдамасы «композитор және фольклор» өзара байланысы туралы қалыптасқан түсінік шеңберінен шығып, XX ғасырдың екінші жартысындағы Қазақстан композиторларына тән емес көркемдік ұстанымды танытады.

Құрылымдық талдау әдісі формалық қалыптасудағы интегративтік үрдістерді анықтады. Композитор домбырашы ретінде өз тәжірибесіне сүйенді. «Әлқисса» күйі аспаптық және оркестрлік нұсқаларының көп функционалды құрылымы синтетикалық және гибридік қасиеттерін көрсетеді. Концерттік принцип негізінде композитор ұлттық және жалпыадамзаттық текті музыкалық формалардың принциптерін біріктіреді. Бұл төл туындыны аспаптық күй үлгісімен де, оркестрлік концерт түрімен де теңестіруге болмайды. Нұрғиса Тілендиевтің соло мен тутти арасындағы жарыс сайысы идеясы нәтижелі болып, қазақ халық аспаптарының көркемдік-техникалық мүмкіндіктерін меңгерудің қазіргі тәжірибесінде жаңа дәстүрдің қалыптасуына негіз болды.

Кілт сөздер: қазақ халық аспаптар оркестрі, симфонизм, домбраға арналған күй, соло, тутти, ән структурасы, контраст-құрастырулы құрылым

Дәйексөз үшін: Джумакова, Үмітжан. “Музыкатану дискурсындағы Нұрғиса Тілендиевтің шығармашылығы: сакрализациядан ғылыми танымға”. *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 20, 2026, 26-39 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-2. (Ағылшынша)

IRSTI 18.41.91

UDK 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-2

Umitzhan Dzhumakova¹¹ Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts
(Astana, Kazakhstan)THE WORKS OF NURGISA TLENDIEV IN MUSICOLOGICAL DISCOURSE: FROM SACRALIZATION
TO SCIENTIFIC UNDERSTANDING**Annotation**

This article proposes a new discourse on the reception of Nurgisa Tlendiev's music. Rather than of the established sacralization of national identity, it offers a scholarly understanding of genuine innovation. The composer's distinctive artistic style is interpreted as the result of his creative engagement with diverse musical traditions. These traditions serve as the sources that nurtured his talent amid the cultural challenges facing Kazakhstan in the 20th century. The objectives of the study were to establish the direction of his work, to define genre and stylistic properties and to identify form in orchestral works and dombra kuis.

In his genre and stylistic strategy, Nurgisa Tlendiev asserts the idea of the unity of national culture. An intonational analysis of the symphonic poem "Makhambet" reveals Nurgisa Tlendiev's approach to musical works as individually unfolding artistic ideas developing on a symphonic scale. He intuitively sensed the emerging trend toward the integration of traditional, popular, and academic art. His concept of orchestral music goes beyond the generally accepted notion of a composer's interaction with folklore, and is uncharacteristic of Kazakh composers of the second half of the 20th century.

Structural analysis revealed integrative principles of musical form. The composer drew on his own experience playing the dombra. The instrumental and orchestral versions of the kyui "Alkissa" exhibit a multifunctional structure with synthetic and hybrid properties. Based on the concerto principle, the composer combines the patterns of musical forms of national and universal origin. This original creation is incomparable to either the instrumental kui model or the orchestral concerto style. Nurgisa Tlendiev's idea of playful competition between solo and tutti proved productive and established a new tradition in the contemporary practice of mastering the artistic and technical potential of Kazakh folk instruments.

Keywords: Kazakh folk instrument orchestra,
symphonic,
dombra kuyi,
solo, tutti,
song structure,
contrasting composite form.

Cite:

Dzhumakova, Umitzhan. "The works of Nurgisa Tlendiev in musicological discourse: from sacralization to scientific understanding". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 20, 2026, pp. 26-39. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-2. (in English)

ГРНТИ 18.41.91

УДК 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-2

Умитжан Джумакова¹¹ *Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейитовой (Астана, Казахстан)***ТВОРЧЕСТВО НУРГИСЫ ТЛЕНДИЕВА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ОТ САКРАЛИЗАЦИИ К НАУЧНОМУ ОСМЫСЛЕНИЮ****Аннотация**

В статье предлагается новый дискурс в рецепции музыки Нургисы Тлендиева. Вместо сложившейся сакрализации национальной идентичности предлагается научное осмысление подлинного новаторства. Индивидуально-авторский «почерк» рассматривается как результат отношения композитора к разным традициям. Они как истоки «питали» его талант в условиях актуальных вызовов казахской культуры в XX веке. Задачи исследования состояли в установлении направления творчества, в определении жанрово-стилевых свойств и формообразования в оркестровых произведениях и в домбровых кюях.

По ключевым событиям биографии у Нургисы Тлендиева формируется магистральный интерес к ценностям национальной культуры. От исполнения кюев на домбре к работе с оркестром народных инструментов он как композитор приходит к своему художественному пространству. Оно типологически связано с современным бытованием и освоением новых возможностей казахских народных инструментов. Это специфическое направление творчества получило продолжение у последующего поколения.

В жанрово-стилевой стратегии Нургиса Тлендиев утверждает идею единства национальной культуры. Интонационный анализ поэмы «Махамбет» показал подход Нургисы Тлендиева к произведениям как к индивидуально разворачивающейся художественной идее с симфоническим масштабом развития. Он интуитивно ощутил будущий тренд на взаимодействие традиционного, массового и академического искусства. Его концепция оркестровой музыки выходит за рамки общепринятого представления о взаимодействии композитора с фольклором, и для композиторов Казахстана второй половины XX века она не характерна.

Структурный метод анализа выявил интегративные процессы в формотворчестве. Композитор исходил из собственного опыта игры на домбре. В инструментальных и оркестровом вариантах кюя «Әлқисса» наблюдается многофункциональная структура с синтетическими и гибридными свойствами. На основе принципа концертности композитор объединяет закономерности музыкальных форм национального и универсального происхождения. Это оригинальное творение не сравнимо ни с моделью инструментального кюя, ни с оркестровым типом концертности. Разработанная Нургисой Тлендиевым идея игровой соревновательности между соло и tutti оказалась продуктивной и образовала новую традицию в современной практике освоения художественного и технического потенциала казахских народных инструментов.

Ключевые слова: оркестр казахских народных инструментов, симфонизм, домбровый күй, соло, tutti, песенная структура, контрастно-составная форма

Для цитирования:

Джумакова, Умитжан. "Творчество Нургисы Тлендиева в музыковедческом дискурсе: от сакрализации к научному осмыслению". *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 20, 2026, с. 26-39. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-2. (На английском)

Introduction

In the twentieth century, previously unknown directions of musical art came to the forefront of Kazakh culture. In its artistic essence, the creative work of Nurgisa Tlendiyev was a product of this era. His music continues to captivate performers and audiences alike through its sincerity, inner expressive power, and originality. As an object of scholarly inquiry, the multifaceted art of Nurgisa Tlendiyev has consistently retained its academic relevance. Memoirs by cultural figures, essays and portraits published in periodicals, as well as analytical studies in academic journals and collected volumes have all been devoted to his legacy.

Until recently (throughout the Soviet and early post-Soviet periods), the predominant explanatory model of interpretation was based on the canonization of tradition. As one of the most vivid bearers of the traditions of Kazakh songs and kuy, Nurgisa Tlendiyev became firmly established as a symbol of national identity (nagyz kazak muzykasy, "genuinely Kazakh music"). In contrast to the dominant trajectory of "Europeanization," he was perceived as "a unique social phenomenon representing <...> the constants of traditional thinking" (Aituarova, Narodnye traditsii 13–14). Interpreting his music primarily through the lens of preserving and reviving tradition made it possible to characterize Nurgisa Tlendiyev's works as genuine and "authentic" (Aituarova, Muzyka kydiretin 207–218). The statement "The study of Nurgisa means the study of traditional music" reflects the recognition of an artistic equivalence between the composer's legacy and the values of traditional culture (Shakerim 29).

Methodologically, however, this mode of interpretation results from a substitution: tradition itself is employed as the principal argument in scholarly discourse, carrying an axiological connotation that is presumed to require no detailed analytical examination. Such a reduction of the artistic process leads to the "sacralization" of the composer. A multilayered and stylistically complex

phenomenon is reduced to a single dominant feature, the composer's affiliation with one, namely the national, tradition. The innovative elements in Nurgisa Tlendiyev's music are therefore interpreted primarily as modifications of the national tradition rather than as manifestations of a qualitatively different artistic phenomenon. Consequently, scholarly reflection becomes secondary, yielding to generalized evaluative judgments that symbolically elevate the composer's creative personality: "It opened the way for the renewed flourishing and development of our instrumental musical art" (Tungyshuly 25).

This article proposes a new discourse of reception. Nurgisa Tlendiyev's music embodies the artistic and aesthetic values of Kazakhstan's new musical culture. The central hypothesis argues that the genuinely innovative artistic strategy of his творчество and his distinctive individual compositional style are closely connected with the diversity of his engagement with different traditions, including those beyond the national sphere, as well as with the artist's natural response to the challenges of his own time.

As the twentieth century and the composer's lifetime (1925–1998) recede further into history, the question of his modernity becomes increasingly significant. Chronological distance together with new methodological perspectives creates favorable conditions for revising the established interpretative discourse. It is evident that reducing Nurgisa Tlendiyev's legacy solely to the continuation of tradition cannot adequately reveal the full scale of his artistic achievement as a twentieth-century composer. His work as a composer, performer, conductor, and organizer was directed not only toward preserving the national heritage but also toward creating new music. Accordingly, this study argues for the necessity of moving from a sacralized perception of the master toward a scholarly understanding of his creative legacy.

The aim of this article is to transform the musicological perspective by characterizing the composer's innovation and

his individual contribution to the heritage of twentieth-century Kazakh music. Understanding what makes Nurgisa Tlendiyev's music genuinely modern and identifying the mechanisms through which he acquired new artistic experience is far more complex than interpreting his work solely within the readily apparent sociocultural demand for nationally oriented art. His songs and dombra kuyis are highly receptive to this dominant expectation and are therefore easily perceived as an organic continuation of tradition. Within such an approach, the national mode becomes a universal explanation of artistic significance.

The simplification of the problem of the composer's individual artistic choices was also reinforced by the broader sociocultural conditions in which he worked. The ideological tendency toward the institutionalization of authoritative cultural figures directly affected Nurgisa Tlendiyev. He came to be perceived primarily as an exceptional personality, a symbol of an era, and this perception itself relegated questions of individual artistic originality to secondary importance. The incomparable charisma of his personality, the scale of his public influence, and the nationwide popularity of his works all contributed to his symbolic elevation.

Alongside the natural narrative that opposes "one" to "many," the dominant figure of Nurgisa Tlendiyev became a convenient instrument for generalization. In reality, however, music for the orchestra of Kazakh folk instruments as a genre cannot be reduced to a single developmental trajectory. Like Nurgisa Tlendiyev, the prominent composers of the second half of the twentieth century, Kenzhebek Kumysbekov and Sydyk Mukhamedzhanov, each possessed a distinctive artistic vision. Kumysbekov's music is notable for its refined lyrical melodicism and subtle treatment of timbre, while Mukhamedzhanov demonstrated an earlier interest in the melodization of texture and in incorporating elements of polyphonic thinking. Yet under the dominance of a uniform interpretative framework, this diversity

remained insufficiently understood. Within such a conception of musical art, the analytical potential of musicology remained largely unrealized.

In this article, the innovative aspects of Nurgisa Tlendiyev's work as a composer are examined through three principal dimensions: the originality of his creative orientation (1), his genre and stylistic strategy (2), and his approach to musical form (3).

Materials and Methods

The analytical material selected for this study comprises only orchestral works (full scores) and dombra kuys in musical transcriptions of the author's own performance versions (see References). Tlendiyev's songs are not examined here, as they constitute the subject of a separate study.

The typology of the composer's creative orientation was established using the biographical method. Significant features of Nurgisa Tlendiyev's compositional output are interpreted in relation to the facts and events of his life and artistic career. To investigate his works as an individually unfolding artistic conception, the symphonic poem "Makhambet" was selected. It is one of the outstanding creations of twentieth-century Kazakh music. Applying the method of intonational analysis, the study identifies semantic origins in its thematic material that can be traced to the intonational "lexicon" of the song "Elim-ai". Its continuous intonational development also reveals a dynamic profile characteristic of symphonic compositions.

To identify the principles underlying Tlendiyev's approach to musical form, the method of structural analysis was employed. Using the kuyi "Alkissa" in both its instrumental and orchestral versions as a case study, the analysis demonstrates compositional techniques of segmentation and integration that are characteristic of Nurgisa Tlendiyev. Their underlying logic derives not only from the compositional model of the kuy itself but also from other principles of musical form rooted in both national and universal traditions.

Discussion and Results

1. The Distinctive Character of Tlendiyev's Creative Orientation

A number of key factors in Nurgisa Tlendiyev's biography may be regarded as system-forming elements that shaped the distinctive direction of his creative work. His connection with the dombra and the kuy as the foundation of his artistic identity was established in early childhood. Its origins lie in the deep memory of his family lineage. His spiritual ties to the musical legacy of his father, the kuyishi Tilendi Atabaiuly, are reflected in such kuyis as "Arman", "Akku", and others. His early mastery of the dombra introduced Tlendiyev to the rich performance tradition of the shertpe style. During his adolescence and the initial years of his musical education (1935–1939), under the influence of Akhmet Zhubanov and Latif Khamidi, he developed an interest in conducting and in the orchestra of Kazakh folk instruments. Tlendiyev's auditory experience expanded through his acquaintance with musical traditions of nationwide significance (regional and local traditions), as well as through his study of the earliest arrangements of Western European and Russian classical music.

During his studies, first at the Almaty Conservatory (1948–1950), and subsequently at the Conducting Faculty of the Moscow Conservatory, followed by an internship at the Bolshoi Theatre (1950–1952) under the supervision of Nikolai Anosov, Tlendiyev deepened his understanding of the broader European musical tradition and acquired practical experience in the performance of operatic and symphonic repertoire. As he matured as a conductor and worked with symphony orchestras, the genre and stylistic conventions of orchestral writing became increasingly integral to Tlendiyev's development as a composer.

His professional education in conducting is confirmed by Tlendiyev's own words: "The first and most important guidance that opened my path to admission to the Conducting Faculty of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory came from my

senior colleague Mukhan Tulebayev" (Tlendiyev, Zhenis Saltanaty 4).

It should be noted that, within the framework of the sacralized discourse of national identity, these biographical facts were largely overlooked. Instead, it was emphasized that Tlendiyev had "bypassed the system of conservatory education" (Amanzholov 16). His period of study in Moscow may indeed have been relatively brief; nevertheless, autobiographical evidence requires further clarification in order to present a balanced and critical account of his education at one of the most prestigious conservatories of the time. Archival sources and documentary evidence could shed light on the objective difficulties encountered by representatives of the national republics in obtaining professional musical education during those years. At the same time, the composer's works themselves demonstrate a thoroughly professional approach to orchestral music. Given the novelty and complexity of this artistic practice at the time, its mastery would have been impossible outside the framework of modern professional education, understood as an essential value of national culture.

Tlendiyev's mature years (the 1960s–1970s) coincided with an extraordinary period of flourishing in the arts of Kazakhstan. He actively participated in the administration of cultural institutions, while his work at the Kazakhfilm studio proved especially fruitful for his artistic development. Through collaboration with film directors, visual artists, and actors, as well as through his own experience of composing for cinema, both his dombra and orchestral music acquired new qualities associated with the expressive possibilities of cinematic time. The dramaturgical principles of film enriched the knowledge he had gained from the traditions of classical opera and other musical genres.

At the opposite end of his lifelong connection with the dombra and the shertpe kuyi tradition stands Tlendiyev's work as founder, artistic director, and conductor of the "Otyrar Sazy" Orchestra. This ensemble, Tlendiyev's own artistic creation, emerged

during the revival of Kazakh folk instruments initiated by the distinguished scholar Bolat Sarybayev. Functioning as a true "laboratory of art," the orchestra united two inseparable dimensions of Tlendiyev's artistic activity – performance and composition. Consequently, the orchestra may be regarded as the principal system-forming element that integrated the various aspects of his creative biography.

Initially, "Otyrar Sazy" was officially presented as a folklore and ethnographic orchestra. In practice, however, this ensemble with its unique instrumental composition became a new creative center for many composers, particularly those of the younger generation. Whereas Shamgon Kazhgaliyev, as conductor of the Kurmangazy Orchestra, had established an academic style at the level of performance practice, Tlendiyev, together with other composers, actively promoted the creation of original works and advanced the idea of academic art within the sphere of music for Kazakh folk instruments.

These biographical "keys" demonstrate that the combination of instrumental performance, conducting, orchestral leadership, and composition in Tlendiyev's career cannot be explained through the concept of the syncretism of traditional culture. The evolution of his professional interests resulted in a modern structure of artistic activity. The creation of new musical works became the central trajectory of Tlendiyev's career as a composer. It was precisely through his work with the "Otyrar Sazy" Orchestra that the distinctive direction of his творчество acquired its final defining feature.

For most composers of his generation, work in such genres as the symphony, opera, instrumental concerto, and sonata was both characteristic and professionally significant, and they generally sought to master them in their full diversity. Among the leading figures of Kazakh music, Mukhan Tulebayev may be regarded as an exception. His deliberate selectivity was expressed in his primary focus on vocal music, albeit within the framework of classical academic genres opera, romance,

song, and cantata (Dzhumakova 17). Tlendiyev, by contrast, developed a different kind of limitation in his generic orientation. Having mastered genres associated with the classical academic tradition (opera, ballet, cantata, overture, and others), from the late 1970s onward he increasingly asserted a creative direction connected with the contemporary development of Kazakh folk instruments and the exploration of their new artistic possibilities. He himself defined the principal task of modern national art in the following words: "Longing for the peaceful life we enjoy today, celebrating our present prosperity and flourishing through broad and expansive kuyis," and "once again enriching and developing these traditions by creating magnificent kuys devoted to contemporary themes" (Tlendiyev, Zhenis Saltanaty 5).

2. Genre–Stylistic Synthesis of Traditions and Symphonism in Music for the Orchestra of Kazakh Folk Instruments

As a twentieth-century composer, Tlendiyev demonstrates a distinctly new artistic perspective. From the standpoint of the kuyshi tradition, his creative profile does not fit within the stylistic classifications established before the twentieth century. It should also be noted that his song output likewise falls outside the traditional änshe (folk singer) tradition. His characteristic combination of the independent practices of the kuy and the song was, within the framework of the folk-professional culture, more an exception than a defining norm. As a performer, Tlendiyev represents a new type of musician, one of those who advanced the idea of the unity of Kazakh national culture. For him, the art of the kuy constituted an integral phenomenon, with only conditional and functionally fragmented boundaries separating the norms of regional traditions. The style of his kuys is distinctly individual and cannot be classified strictly as either shertpe or tökpe. It is therefore no coincidence that they are generally assigned to the category of contemporary kuys rather than incorporated into the conventional classification system (Toktagan 180–183). Some works may be

associated with the *shertpe* tradition (e.g., “Konildi Bikesh”), while others are closer to *tökpe* (e.g., “Jekpe-jek”). A synthesis of *tokpe* and *shertpe* (a kind of stylistic hybrid) is particularly evident in “Alkissa” and in the various versions of “Arman”. Tlendiyev's extensive mastery of *dombra* performance and virtuoso technique also gave rise to remarkable interpretative originality, as exemplified in “Ata Tolgauy”. Likewise, in his interpretations of *kuyis* by other composers, he engages with the original musical text with exceptional subtlety and refinement, as though performing his own work (for example, “Saryzhailau”). In several *kuyis*, the composer's stylistic openness to the intonational experience of other musical cultures (“Balamishka”, “Balapandaryma”) and to free thematic allusions drawn from the heritage of Kazakh music (“Kosh Keruen”, “Nur Tana”) is also evident. Similar parallels can be heard in his other orchestral compositions as well as in his songs.

Tlendiyev's genre strategy, fundamentally different from that of traditional culture, is most convincingly demonstrated in his works for the orchestra of Kazakh folk instruments. These compositions constitute a substantial portion of his creative legacy. As a new sphere of twentieth-century musical practice, Tlendiyev's achievements can scarcely be interpreted as a simple continuation of national traditions. The very formulation of his artistic task, the creation of large-scale orchestral forms projected onto the artistic experience of the *kuy*, already presupposes a composer's reinterpretation of tradition rather than its reproduction.

The generic designations of his orchestral works are particularly revealing. In the editions published during the composer's lifetime (Tlendiyev 1980; 2005), these genre labels should be regarded as authorial and therefore testify to the importance that Tlendiyev attached to genre as a means of artistic expression. His scores identify not only the principal genre (poem, overture, *kuyi*), but in some cases also include more specific designations, such as “*Kuyi Tolgau*”, “*Kuyi*

Poem”, “*Kuyi Dastan*”, and “*Improvisational Poem*”.

His profound connection with *dombra* performance manifests itself in different ways. At times this underlying foundation remains hidden within the composer's creative workshop. Yet his legacy includes numerous works in which solo and orchestral versions are thematically interconnected. These paired compositions reveal his creative process, in which the *kuyi* serves as the primary compositional model shaping his conception of the artistic possibilities of the orchestra. At the same time, Tlendiyev achieved such a high degree of genre adaptation that he effectively rejected the practice of mere orchestration or arrangement, instead proposing the concept of an autonomous orchestral composition. Compared with symphonic music, this represents a fundamentally different mode of assimilating the *kuyi* tradition (cf. Rakhmadiyev's “*Dairabai*” and “*Kudasha Duman*”).

An exemplary illustration of Tlendiyev's orchestral writing is the orchestral *kuyi* “*Akku*”. Unlike its *dombra* version, the orchestral work differs not merely in instrumentation. It is distinguished by the multiplicity of its thematic elements, including sonoristic textures. The result is a multidimensional musical image rich in semantic associations. In terms of the fullness of sonic space, the diversity of timbres, and the register-based logic of formal development, the orchestral version unfolds as a dynamically evolving form, from solo to tutti, from homophony to heterophony and polyphony, and from a single melodic line to a multilayered musical texture.

In works for the orchestra of Kazakh folk instruments, Kazakh composers did not all succeed in mastering the art of figurative and intonational development or the spatial and temporal conception of musical form. Tlendiyev, however, achieved a level of dramatic depth, developmental intensity, and artistic scale that endows his works with the qualities of a symphonic conception. The originality of his orchestral scores lies not simply in the simultaneous use of folk

instruments, nor in their polyphonic texture or timbral diversity. Rather, it stems from his profound understanding of the structural and semantic potential of a new mode of orchestral writing.

A compelling example of this process of symphonization is the symphonic poem "Makhambet" (Tlendiyev, Zhenis Saltanaty 116–166). The music captivates the listener from its very first sounds. Particularly striking is the sudden dissonant second in the syrнай part that pierces the melodic line (see mm. 4–5 and 18–19). Tlendiyev designated this work as an improvisational poem. By the term improvisation, he apparently sought to emphasize the spirit of freedom permeating the intonational and thematic profile of the composition. This lends exceptional expressive force to the image of Makhambet. The composer created a remarkably unified and emotionally charged musical portrayal of a popular movement and the dramatic struggle for one's homeland, for independence, and for overcoming the hardships of life. This sonic fresco depicts the gradual growth of heroic spirit, from a dark and anxious atmosphere of restrained tension to open militancy, the energy of battle, and collective uplift. Vivid orchestral gestures evoke the gallop of horses, forward momentum, the roar of steeds, cries of anguish, and impassioned calls and exclamations.

Many scholars have emphasized the natural national character of Tlendiyev's musical language (Asiya Mukhambetova, Lyutetsiya Izmailova, Bakhtiyar Amanzholov, Azhar Aituarova, Zharkyn Shakarim, among others). Indeed, he was exceptionally receptive to the intonational richness of folk melody while remaining entirely free in his relationship to folkloric sources of inspiration. To understand the uniqueness of his music, "analysis at the level of 'quotations' loses all meaning" (Zemtsovskii 33). Consequently, it is more appropriate to speak of intonational origins. In "Makhambet", these origins illuminate the dramaturgical logic of the composition. The vibrant, organically breathing musical texture is woven from

variant motifs that, to varying degrees, are associated with the semantic sphere of the vocal intonations of the zhoqtau (lament). Even more distinctly, the ear perceives an internal connection without any external indication of quotation with the song "Elim-ai". To the best of the author's knowledge, this relationship has not previously been discussed in the scholarly literature.

Within the poem's line of intonational development, we identified a chain of thematically interconnected variant elements. At least six modifications of the original thematic model display semantic affinity with "Elim-ai". The symbolic role of these elements in the composer's musical language and in the dramaturgical conception of the work becomes evident through the analogies presented in the musical examples between the melodic figures of "Elim-ai" (see Musical Example 1) and the thematic development of the poem. A stepwise motion built from broken thirds within the span of an ascending fifth constitutes the initial invariant (see Musical Example 2). This element (1) recurs repeatedly throughout the composition, functioning as a characteristic contrapuntal background while conveying heroism as an enduring symbol of the people's worldview.

From the very beginning, the composition establishes an atmosphere of intense dramatic tension. The central conflict underlying its dramatic symphonism is introduced through a compressed second sounding vertically (see Musical Example 3). Although this element (2) is the briefest thematic unit in the work, it is also among the most striking, capturing the listener through its sudden and electrifying unexpectedness.

Within the melodic lines of the polyphonic texture, descending contours emerge, characterized by ornamental neighboring tones (3) and trochaic second-interval figures (4). These elements further intensify the momentum of development through increasing textural density, contrasts of timbre, dynamics, and tempo, as well as the opposition between orchestral groups and

individual instrumental parts (see Musical Examples 4 and 5).

As in the song "Elim-ai", Tlendiyev employs modal instability through the juxtaposition of the tonic and subdominant when repeating the principal motive. Here, however, the energy of the musical material conveys a meaning entirely different from that of the song. This passage represents one of the principal climactic moments of the composition. The thematic invariant undergoes transformation: the dotted rhythm and iambic metrical organization become predominant, while the motive based on ascending stepwise motion is repeated ostinato (5). Unlike its original presentation, the invariant is now truncated by a melodic "arrest" on the upper third scale degree. The ostinato repetition heightens the emotional intensity of the melodic climax (see Musical Example 6).

The highest point of the poem's intonational development is reached in the thematic element that presents a mirror reflection of the third-based ornamental figure contained in the invariant (6). From the perspective of pitch organization, this passage attains the composition's most unstable and tension-filled sonority through the tritone relationship (D–A $\flat$) with the principal tonal center (see Musical Example 7).

The intonational analysis presented here focuses only on the most significant thematic elements. The score also contains numerous other melodic and textural variants that enrich the heroic image with a wide range of expressive nuances. As a result, the listener experiences an almost tangible unfolding of the dramatic narrative: at one moment, an ominous and threatening tread conveyed by broken ascending thirds in the lower register; at another, the emotionally charged, gently circling motion of third-based ornamental figures; elsewhere, the persistent affirmation of the third scale degree through a march-like dotted rhythm, as though accumulated energy finally breaks free in an irresistible surge of movement and liberation. Such vividly pictorial qualities of Tlendiyev's musical language

naturally evoke associations with film music. Within the framework of a single-movement composition, he succeeds in portraying events and emotional experiences that, in reality, unfold over years and even centuries.

The individuality of the work is equally evident in its modal and tonal organization. Tlendiyev constructs the composition around an open tonal plan (d moll – F dur). This tonal contrast reinforces the dynamic contour of its thematic and textural development. At the outset, the epic narrative is established through a prolonged emphasis on d moll. In the second half of the work, the succession of tonal centers compresses the musical sense of time. Particularly striking at the climax is the juxtaposition of the A $\flat$ dur and F dur triads. At the end of the score, the concluding section is marked by the designation "Finale". This may represent a terminological inaccuracy; however, the important point is the composer's deliberate application of a concept associated with cyclic form within the context of a single-movement composition. This, too, supports the view that Tlendiyev sought to portray the image of Makhambet with the fullness and depth of artistic reflection characteristic of a symphonic conception.

The analytical examination of the poem's intonational content reveals "Makhambet" as a unique and innovative work whose expressive power derives from symphonic thinking. The analysis demonstrates that Tlendiyev introduced into the sound world of the orchestra of Kazakh folk instruments a multidimensional network of intonational relationships, an artistic quality that had not previously been realized with such clarity and persuasiveness. His method of reintonation and reinterpretation is organically embedded within the continuous process of the existence and development of folkloric intonational practice. He thinks within the framework of stable semantic models while transforming them into his own musical language and compositional structure. In this sense, Tlendiyev's conception of orchestral music transcends the conventional

understanding of the relationship between the composer and folklore.

3. The Principle of Concertante Writing and Integrative Processes in Musical Form

Tlendiyev's instrumental and orchestral works reveal a conception of musical form as an integrated spatial and temporal whole. Structural analysis demonstrates that the compositional logic of his works was profoundly influenced by the solo mode of performance characteristic of the *kuy* tradition. At the same time, his *kuyis* are not constrained by traditional normative models. His individual reinterpretation of the *kuyi* is manifested through the application of the concertante principle. In this aspect of his musical language converge the broader traditions of competitive performance embodied in the Kazakh *tartys*, the composer's own artistic identity as a performer-improviser and creative leader, and the traditions of the European instrumental concerto. Tlendiyev does not employ the classical concerto form itself. Rather, concertante writing functions as a compositional principle, expressed through the extensive juxtaposition of solo and tutti passages, contrasts between orchestral groups, and the inclusion of solo episodes (for example, the *syrynai* solo in the *kuyi dastan* "Ansau"). He also composed orchestral works of a concertante character for individual folk instruments, including "Saryn" (for *qobyz* and orchestra) and "Paryz" (for bass *sherter* and orchestra).

The orchestral *kuyi* "Alkissa" provides a particularly illuminating example of Tlendiyev's reinterpretation of both the *tartys* tradition and the concertante principle. The work demonstrates the adaptation of concerto-like form to the compositional principles of the *kuy* tradition and to the expressive possibilities of the orchestra of Kazakh folk instruments. Here, the orchestra functions as a medium for creating a multilayered dramaturgy, characterized by a differentiated distribution of functions among instrumental groups, dialogic structures, and contrasting textural planes.

To determine Tlendiyev's treatment of concerto form, four closely related versions of "Alkissa" were examined: the *dombra* version of the *kuyi* (Tungyshuly 116–120; Arman 49–60); the arrangement for two *dombras* and orchestra by Koshkarbek Tasbergenov (Zhaksydan Shapagat 36–45); and Tlendiyev's own orchestral version (Tlendiyev, Kosh Keruen 371–387). These versions are united by a common structural invariant established in the original *dombra kuyi* (see the recording by Erbol Tungyshuly). This invariant is based on the interaction of several compositional principles operating simultaneously: repetition and variation, periodicity and non-periodicity. Although the improvisatory character of "Alkissa" is readily perceived by ear in the course of its musical unfolding, all of the analyzed versions reveal a remarkably rigorous compositional logic.

The instrumental *kuy* is fundamentally based on the interaction of reprise and contrast. Its sections alternate between passages stylistically associated with either the *shertpe* or *tökpe* traditions. At the same time, Tlendiyev creates a hybrid of these two styles by combining them as two independent verse-like sections within an overall song-like structure, complemented by a refrain-like section distinguished by its independent thematic material and textural presentation through parallel thirds. This synthesis of heterogeneous compositional principles becomes even more evident in the more elaborate version of the work preserved in the author's own performance tradition (see the second transcription by Batyrlan Abenov). Here, one may already identify a compound contrast form, whose two large sections are related through the opposition between free and strictly organized improvisation. The tonal organization (d moll – G dur), together with the tempo indications, also suggests the logic of a cyclic composition.

Tlendiyev reinterprets all of these synthesized compositional principles in the orchestral version by projecting them onto a concerto-type formal design. The functions of the verse and refrain receive distinct timbral

and textural realization. The principal "participants" in the musical contest are improvisatory solo sections, analogous to verses, and ostinato-based orchestral passages that function as a collective refrain. The contrast between solo and tutti is further intensified through the stylistic opposition between the monophonic shertpe manner and the polyphonic tökpe style. The solo episodes themselves constitute extended segments of the overall form and may be perceived as miniature kuyis embedded within a larger concertante kuyi. The "competition" between the dombra and the orchestra ultimately takes shape as a double compound binary form (see the formal scheme in Table 1).

The multifunctional structure of the orchestral kuyi "Alkissa" demonstrates that it cannot be equated either with the traditional model of the instrumental kuyi or with the established orchestral approaches to this tradition. It is an individual artistic invention that reflects the composer's original synthesis of heterogeneous musical traditions. Drawing upon the performance practice of the dombra, Tlendiyev derives fundamental principles of musical form and uses them to shape the internal thematic development of the composition. At the same time, the principle of concertante writing, characteristic of the classical concerto tradition, determines the overall design of the work. In this formal solution, the composer embodies his own artistic experience as a solo performer. Through its polyphonic thinking and its conception of music within a monumental, multidimensional sonic space, "Alkissa" emerges as a thoroughly modern work in its imagery and expressive language. It exemplifies an integrative mode of musical thinking, which constitutes one of the defining characteristics of Nurgisa Tlendiyev's compositional style.

Conclusion

The analytical perspective proposed in this study confirms the profound cultural significance of Nurgisa Tlendiyev's contribution to the development of Kazakhstan's national musical art. As long as

his figure remains primarily sacralized, it is difficult to achieve a comprehensive understanding of what constitutes the true modernity of his music and his individual contribution to the legacy of twentieth century Kazakh music. The results of the present analysis of his works for dombra and the orchestra of Kazakh folk instruments demonstrate that Tlendiyev's innovative pursuits were directed toward the active transformation of the national tradition and the development of new genre models founded upon the principles of symphonic dramaturgy, timbral development, and concertante writing.

His music for Kazakh folk instruments should therefore be regarded as a historically significant stage in revealing the artistic potential of the material heritage of the traditional instrumental culture. Tlendiyev contributed to the establishment of this field as an independent artistic direction and demonstrated to subsequent generations of Kazakh composers one of the possible paths for its further creative development.

In his genre and stylistic strategy, Tlendiyev advanced the idea of the unity of national culture – an idea whose relevance to musical art has continued to increase with each passing decade. Contemporary musical practice is characterized by processes of interaction and integration that cannot be adequately explained through a conceptual framework based on division. Tlendiyev was among the very few Kazakh composers of the second half of the twentieth century who intuitively anticipated the future convergence of traditional, popular, and academic musical cultures. During the first decades of the twenty-first century, this understanding of culture as a unified and indivisible phenomenon has found expression in diverse forms of genre and stylistic integration.

From the standpoint of musical composition, the unifying role in Tlendiyev's music is performed by the principle of concertante writing. For the composer, this principle functions as an integrative structural element that both unites and transforms the

formal principles of the *kuy* and those of orchestral music. The concept of dramatic competition between soloist and tutti developed by Tlendiyev proved remarkably productive and gave rise to a new artistic tradition. The concert presentation of brilliant instrumental virtuosity has since become a characteristic feature of Kazakhstan's orchestral culture. Contemporary musicians are attracted not only by Tlendiyev's conducting style but also by the inherently concertante character of his musical texts and by his distinctive manner of presenting them on stage. As an independent concert item – most often the concluding work of a performance – concert programs frequently include, in the spirit of Tlendiyev's style, musical "competitions" (*aitys* – like dialogues) between orchestras of the same or different types, as well as between ensembles and soloists.

Through his distinctive compositional style and his innovations in music for Kazakh folk instruments, Nurgisa Tlendiyev expanded the horizons of twentieth-century Kazakh musical culture beyond conventional conceptions of national genre and stylistic traditions. The essence of his artistic phenomenon lies in the creation of new traditions that have shaped the subsequent development of both the *kuyshi* art and orchestral practice.

References

Aituarova, Azhar. "Muzyka kudiretin tanytkan uly tulga" ["A Great Figure Who Revealed the Power of Music"]. *Gasyrlar sazyn terbegen. Nurgisa Tlendiyev turaly estelikter* [Echoing the Music of Centuries: Memoirs about Nurgisa Tlendiyev]. Bilim, 2007, pp. 205–218. (in Kazakh).

Aituarova, Azhar. *Narodnye traditsii v massovoi muzyke Kazakhstana (na primere tvorchestva N. Tlendiyeva)* [Folk Traditions in Kazakhstan's Popular Music (Based on the Works of N. Tlendiyev)]. Abstract of PhD diss. Tashkent, 1993. (in Russian).

Amanzholov, Bakhtiyar. "Kazakhskii orkestr Nurgisy Tlendiyeva" ["The Kazakh Orchestra of Nurgisa Tlendiyev"]. *Ata Tolgauy*, by Nurgisa Tlendiyev, vol. 1, Oner, 2005, pp. 13–18. (in Russian).

Arman. *Nurgisa Tlendiyev kuyileri* [The *Kui* of Nurgisa Tlendiyev]. Compiled and transcribed by B. Abenov. Astana, 2014. (in Kazakh).

Dzhumakova, Umitzhan. "Mukan Tulebaev i ego vliyanie na puti razvitiya kazakhskoi muzyki" ["Mukan Tulebayev and His Influence on the Development of Kazakh Music"]. *Mukan Tulebaev i sovremennaya muzykal'naya kul'tura: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii k 100-letiyu M. Tulebaeva* [Mukan Tulebayev and Contemporary Musical Culture: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 100th Anniversary of M. Tulebayev]. Almaty, 2013, pp. 16–21. (in Russian).

Izmailova, Lyutetsiya, and Asiya Mukhambetova. "Zrelost' talanta" ["The Maturity of Talent"]. *Gasyrlar sazyn terbegen. Nurgisa Tlendiyev turaly estelikter* [Echoing the Music of Centuries: Memoirs about Nurgisa Tlendiyev]. Bilim, 2007, pp. 218–232. (in Russian).

Kaharman – Nurgisa (ocherker, poemalar, esseler, olen-zhyrlar) [Hero Nurgisa: Essays, Poems, and Verses]. Edited by S. Abdiraismuly. Sanat, 1999. (in Kazakh).

Tlendiyev, Nurgisa. *Ata Tolgaуy: Akademiyalyk shygarmalar zhinagy* [Ata Tolgaуy: Collection of Academic Works]. Vol. 1. Oner, 2005. (in Kazakh).

Tlendiyev, Nurgisa. *Kosh Keruen: Akademiyalyk shygarmalar zhinagy* [Nomad Caravan: Collection of Academic Works]. Vol. 2. Oner, 2005. (in Kazakh).

Tlendiyev, Nurgisa. *Zhenis Saltanaty: Khalyk aspaptar orkestrine arналған shygarmalardyn zhinagy. Partitura* [Triumph of Victory: Collection of Works for Folk Instruments Orchestra. Score]. Oner, 1980. (in Kazakh).

Toktagan, Aitzhan, et al. *Kuyi – kasterli auez* [Kui: A Sacred Melody]. Almaty, 1997. (in Kazakh).

Tungyshuly, Erbol. *Atadan Mura* [Heritage from the Ancestors]. Sanat, 1999. (in Kazakh).

Zemtsovskii, Izalii. "Melosfera Musorgskogo – ego 'neizvestnaya rodina'" ["Mussorgsky's Melosphere: His 'Unknown Homeland'"]. *Muzykal'naya akademiya*, no. 3, 2012, pp. 30–36. (in Russian).

Zhaksydan Shapagat: Dombyraga arналған shygarmalar, an-kuyiler [Blessings from the Worthy: Works and Songs-Kuyi for Dombra]. Compiled by K. Tasbergenov. Almaty, 2005. (in Kazakh).

Shakerim, Zharkyn. "Nurgisanyn zheti zhuldyzy" ["Nurgisa's Seven Stars"]. *Ata Tolgaуy*, by Nurgisa Tlendiyev, vol. 1, Oner, 2005, pp. 19–31. (in Kazakh).

Zhuzbai, Zhangali. *Shertpe kuyidin tort mektebi: Zertteuler zhane kuyiler zhinagy* [The Four Schools of Shertpe Kuyi: Studies and Collection of Kuyi]. Astana, 2009. (in Kazakh).

Сведения об авторе

Джумакова Умитжан Рахметуллаевна

Доктор искусствоведения, профессор,
Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан)

email: dzhumit@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-2599-2109

Автор туралы мәліметтер

Джумакова Үмітжан Рахметуллақызы

Өнертану докторы, профессор, Күләш
Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық
өнер университеті (Астана, Қазақстан)

email: dzhumit@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-2599-2109

Author information

Dzhumakova Umitzhan Rakhmetullovna

Doctor of Arts, Professor, Kulyash Bayseyitova
Kazakh National University of Arts
(Astana, Kazakhstan)

email: dzhumit@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0003-2599-2109

ФТАХР 18.41.07

ӘОЖ 792.5

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-3

Анар Ешмуратова¹, Нартай Ескендилов²^{1, 2} Күләш Байсейітова атындағы Қазақ
ұлттық өнер университеті
(Астана, Қазақстан)**АСТАНА ҚАЛАСЫНЫҢ ҚҰЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ РЕПЕРТУАРЫНДАҒЫ ӘЛЕМДІК КЛАССИКАНЫ
БЕЙІМДЕУ: БАЛАЛАР АУДИТОРИЯСЫНА АРНАЛҒАН ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТӘЖІРИБЕСІ**

Аңдатпа. Мақалада Астана қаласының Құыршақ театрының репертуарындағы әлемдік классика туындыларын бейімдеу принциптері «Маугли», «Дюймовочка», «Қайта оралған су перісі!», «Арыстан патша» спектакльдері мысалында қарастырылады. Зерттеу классикалық сюжеттерді режиссерлік тұрғыда интерпретациялау ерекшеліктерін және олардың балалар аудиториясының эстетикалық пен эмоциялық дамуына ықпалын анықтауға бағытталған. Жұмыстың ғылыми жаңалығы Қазақстан құыршақ театры тәжірибесіндегі әлемдік классиканы бейімдеудің ұлттық мәдени контекстегі ерекшеліктерін сараптауда көрінеді. Зерттеудің әдістемелік негізін тарихи-мәдени және салыстырмалы-талдамалық тәсілдер, сондай-ақ театрлық үдерісті бақылау мен әдеби түпнұсқалардың сахналық интерпретациясын талдау құрайды. Нәтижесінде классикалық шығармаларды шығармашылық тұрғыда қайта пайымдаудың заңдылықтары мен балалар көрерменінің жас ерекшеліктерін ескерудегі әдіс-тәсілдер анықталды. Сахнография мен режиссурадағы шешімдердің эмоциялық интеллектті, эмпатияны және балалардың көркем талғамын дамытуға бағытталғандығы көрсетіледі. Әлемдік классиканы құыршақ театрында бейімдеу эстетикалық қана емес, тәрбиелік маңызға ие екені дәлелденеді. Зерттеу нәтижелері театр педагогикасында және балалар театрларының репертуарлық саясатын қалыптастыруда пайдалануға болады.

Түйін сөздер: құыршақ театры,
бейімдеу,
әлемдік классика,
балалар аудиториясы,
сахналық интерпретация,
эстетикалық тәрбие,
режиссура,
Қазақстан.

Алғыс: Авторлар зерттеу барысында материал ретінде пайдаланылған Астана қалалық Құыршақ театрының шығармашылық ұжымына алғыс білдіреді. Сондай-ақ мақаланы қарастырып, бағалайтын рецензенттерге ризашылықтарын білдіреді.

Дәйексөз үшін:

Ешмуратова, Анар, және Нартай Ескендилов. «Астана қаласының құыршақ театрының репертуарындағы әлемдік классиканы бейімдеу: балалар аудиториясына арналған интерпретация тәжірибесі». *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 20, 2026, 40-55 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-3. (Орысша)

IRSTI 18.41.07

UDK 792.5

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-3

Anar Yeshmuratova¹, Nartay Eskendirov²^{1, 2} Kulyash Bayseyitova Kazakh National
University of Arts
(Kazakhstan, Astana)**ADAPTATION OF WORLD CLASSICS IN THE REPERTOIRE OF THE PUPPET THEATRE OF ASTANA:
EXPERIENCE OF INTERPRETATION FOR THE CHILDREN'S AUDIENCE**

Abstract. The article examines the principles of adapting world classical works in the repertoire of the Astana Puppet Theatre, based on the performances *"Mowgli"*, *"Thumbelina"*, *"Once Again About the Little Mermaid!"*, and *"The Lion King."* The study aims to identify the features of directorial interpretation of classical plots and their impact on the aesthetic and emotional development of the children's audience. The novelty of the research lies in the analysis of Kazakhstan's experience in adapting world classics within the puppet theatre, where artistic solutions and pedagogical objectives form a unique model of aesthetic education. The methodological basis of the study includes historical-cultural and comparative-analytical approaches, as well as observation of the theatrical process and the transformation of literary sources into stage form. The results reveal regularities in the creative reinterpretation of classical works, taking into account national and cultural contexts and the age characteristics of young viewers. Particular attention is paid to scenographic and directorial techniques aimed at developing children's emotional intelligence, empathy, and artistic taste. The adaptation of world classics in puppet theatre performs not only an aesthetic but also an educational function, fostering moral values and broadening cultural horizons. The practical significance of the research lies in its applicability to theatre pedagogy and the development of repertoire policies for children's theatres in Kazakhstan.

Keywords: puppet theatre,
adaptation,
world classics,
children's audience,
stage interpretation,
aesthetic education,
directing,
Kazakhstan.

Acknowledgements: The authors express their gratitude to the creative team of the Astana Puppet Theatre for the inspiring performances that served as material for this research. The authors also thank the reviewers for their attention to the article and for the valuable comments that will help to improve its quality.

Cite:

Yeshmuratova, Anar, and Nartay Eskendirov. "Adaptation of world classics in the repertoire of the puppet theatre of astana: experience of interpretation for the children's audience". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 20, 2026, pp. 40-55. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-3. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.07

УДК 792.5

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-3

Анар Ешмуратова¹, Нартай Ескенди́ров²^{1, 2} *Казахский национальный университет
искусств имени Күләш Байсейітовой
(Астана, Казахстан)***АДАПТАЦИЯ МИРОВОЙ КЛАССИКИ В РЕПЕРТУАРЕ ТЕАТРА КУКОЛ ГОРОДА АСТАНЫ:
ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЛЯ ДЕТСКОЙ АУДИТОРИИ**

Аннотация. В статье рассматриваются принципы адаптации произведений мировой классики в репертуаре театра кукол города Астаны на примере спектаклей «Маугли», «Дюймовочка», «Еще раз о Русалочке!», «Король Лев». Исследование направлено на выявление особенностей режиссерской интерпретации классических сюжетов и их воздействия на эстетическое и эмоциональное развитие детской аудитории. Научная новизна работы заключается в анализе казахстанского опыта адаптации мировой классики в театре кукол, где художественные решения и педагогические цели формируют уникальную модель эстетического воспитания. Методологическая основа исследования включает историко-культурный и сравнительно-аналитический подходы, а также наблюдение за театральным процессом и интерпретацией литературных первоисточников в сценической форме. В результате выявлены закономерности творческого переосмысления классических произведений с учетом национально-культурного контекста и возрастных особенностей юного зрителя. Особое внимание уделено сценографическим и режиссерским приемам, направленным на развитие эмоционального интеллекта, эмпатии и художественного вкуса детей. Показано, что адаптация мировой классики в театре кукол выполняет не только эстетическую, но и воспитательную функцию, способствует формированию нравственных ценностей и расширению культурного кругозора. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его выводов в педагогике театрального искусства и при разработке репертуарной политики детских театров Казахстана.

Ключевые слова: театр кукол,
адаптация,
мировая классика,
детская аудитория,
сценическая интерпретация,
эстетическое воспитание,
режиссура,
Казахстан.

Благодарности: Авторы выражают признательность творческому коллективу Астанинского театра кукол за вдохновляющие спектакли, послужившие материалом для исследования. Также выражается благодарность рецензентам за внимание к статье и ценные замечания, которые будут способствовать повышению ее качества.

Для цитирования:

Ешмуратова, Анар, и Нартай Ескенди́ров. «Адаптация мировой классики в репертуаре Театра кукол города Астаны: опыт интерпретации для детской аудитории». *Eurasian Science and Arts*, т. V, № 20, 2026, с. 40-55. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-3. (На русском)

Введение

В период глубоких общественных перемен, которые переживает современный Казахстан, особое значение приобретает вопрос формирования эмоционально зрелой, морально устойчивой и эстетически образованной личности средствами мировой литературной классики. Театральное искусство, как живая и эмоционально-насыщенная форма культурной коммуникации, становится одним из ключевых инструментов развития внутреннего мира ребенка, его способности к сопереживанию, пониманию красоты и гармонии. Театр – это не только форма художественного высказывания, но и мощное средство социализации, воспитания нравственных ценностей, развития эмоциональной сферы и формирование эстетического мировоззрения у детей, в том числе.

Эстетическое воспитание детской аудитории является важнейшим направлением современной педагогики и искусствоведения, поскольку именно в детстве закладываются основы мировоззрения, основы художественной и эстетической культуры, эмоциональной чувствительности и нравственных ориентиров личности. Искусство, и, в частности, театральное искусство, выступает уникальной средой для всестороннего развития ребенка – от формирования художественного вкуса до формирования эмоционального интеллекта, позволяя ему глубже переживать и осмысливать жизненные ситуации благодаря познанию художественного образа.

Театр как синтетический вид искусства, сочетающий музыку, литературу, сценографию, актерское мастерство и хореографию, имеет неоспоримый потенциал для воздействия на эмоциональное, интеллектуальное и нравственное развитие юной аудитории. Этот художественный инструмент не только знакомит детей с красотой и

разнообразием культурного мира, но и помогает им формировать ценностные ориентиры через символику, драматические ситуации и интерактивные формы привлечения. Театр позволяет детям усвоить важные нравственные уроки, развить воображение, язык и навыки общения, стимулирует критическое мышление и эмоциональную чувствительность, что подтверждается исследованиями ведущих педагогов и культурологов, таких как Л. Выготский, А. Макаренко, В.Собкин, В.Левин и современные казахские ученые (Р.Каметов, К. Калденова, Б. Жакибаева).

Особый интерес вызывает исследование практики эстетического воспитания через театральное искусство средствами адаптации мировой классики в конкретном культурном пространстве Астанинского театра кукол. Город Астана, с его богатой театральной традицией, уходящей в середину XX века и разнообразием театральных и образовательных учреждений, системно работающих с детской аудиторией, является уникальной площадкой для анализа современных тенденций и вызовов в данной сфере.

В своей репертуарной политике театр кукол г. Астаны последовательно развивает направление детских и семейных спектаклей, создавая продукцию, адаптированную к возрастным, психологическим и мировоззренческим особенностям юного зрителя. Такие постановки, как «Маугли», «Дюймовочка», «Еще раз о Русалочке!», «Король Лев», основанные на сочетании интерактивных элементов, актуального содержания и ярких сценических решений, обеспечивающих высокую степень привлечения ребенка в театральный процесс. Их содержательное наполнение способствует формированию морально-этических ориентиров, развитию эмоционального интеллекта, критического мышления и способности к рефлексии. Спектакли театра сочетают традиции

классической драматургии с современными культурными кодами (в частности, темами цифровой реальности, медиапотребления, семейных идентичностей), что делает их релевантными и дидактически значимыми. Таким образом, театр выполняет функцию не только эстетического воспитания, но и культурной социализации ребенка как субъекта современного информационного общества.

Значимым фактором также педагогический и воспитательный потенциал театральной среды в целом: общение с миром сценического образа стимулирует развитие творческого воображения, артистических способностей, эмпатии и способности к диалогу с художественным произведением мировой классики.

Таким образом, деятельность Астанинского театра кукол в сфере детского репертуара может рассматриваться как системный и целенаправленный вклад в формирование театральной культуры подрастающего поколения, направленный на воспитание чувствительного, мыслящего и эстетически вооруженного зрителя.

Детский театральный репертуар театра кукол г. Астаны отличается широким жанровым спектром и глубоким тематическим наполнением, позволяющим охватить разные возрастные категории и уровни эстетического восприятия юной аудитории. Театр предлагает своим маленьким зрителям не только развлекательные постановки, но и глубокие воспитательные истории, несущие в себе философский подтекст, нравственные ориентиры и актуальные социальные месседжи.

Материалы и методы

В работе используются такие методы исследования как:

– эмпирические (наблюдение, сравнение, обобщение), так и теоретические методы научного анализа, среди которых:

– Историко-культурный подход – применялся для анализа понятийного и категориального аппарата, а также для исследования элементов и этапов развития современной режиссуры театра кукол.

– Аналитический метод – использован в исследовании для выявления специфических черт творческой деятельности режиссера в сценическом пространстве.

Одним из мощных средств эстетического воспитания и развития детей является театральное искусство. Театр органически сочетает в себе различные виды искусств: литературу (драму, а также эпос и лирику), музыку (от народной до классической и современной), танец, пантомиму, живопись, декоративное искусство, костюм и, конечно, актерское искусство, которые задействуют различные органы ощущений, оказывают эстетическое влияние на личность, усиливают впечатление от услышанного и увиденного и вызывают бурные эмоции и чувства.

Н. Донченко и И. Зайцева отмечают, что сценическое искусство имеет колоссальные возможности влияния на психику зрителя: «Театр-школа в процессе воздействия на зрительскую аудиторию обогащает ее новыми знаниями и эстетическим опытом, формирует и развивает мировоззренческие и национальный идеал; воспитывает нравственное отношение к собственной личности, к другим людям, к окружающей среде; готовит к философскому постижению мира. Театр-зрелище в процессе воздействия на зрителей оттачивает чувства человека, усовершенствует вкусовые предпочтения; развивает потребности и способности к творческому характеру деятельности. Театр-праздник обогащает реальную жизнь чувством эстетического наслаждения. Театр-развлечение способствует сохранению и восстановлению психического равновесия. Все указанные функции объединяет единая

сущностная – функция социализации личности» (Донченко, Зайцева).

В процессе взаимодействия с театром развиваются прежде всего эстетические качества личности, в частности, художественно-эстетическое восприятие действительности, творческое мышление, эстетический вкус, эстетическая культура и компетентность, ценностное отношение к искусству, формируются эстетические убеждения, потребности, интересы и ценности. Это та основа, которая позволяет человеку видеть прекрасное не только в театре или в любом другом виде искусства, но и в повседневной жизни (в отношениях, в работе, быту, природе, общественных явлениях).

Исследование О. Е. Коханой посвящено формированию первых детских театров в советский период, где особое внимание уделяется идее художественного и нравственного воспитания ребенка через театральное действие. Автор подчеркивает, что уже на ранних этапах становления детского театра его миссия рассматривалась как педагогическая, направленная на формирование эстетического восприятия и коллективного опыта через игру и сценическое действие (Коханая).

Не менее важным в области нашего исследования является труд В.Собкина и В.Левина, посвященный раскрытию особенностей художественного развития школьников в разных возрастных периодах (Собкин, Левин).

Адаптация литературных произведений для театра кукол, которая будет рассмотрена в данной статье, является процессом, требующим значительных творческих решений, связанных с сокращением материала, изменением акцентов и использованием специфических кинематографических приемов. Режиссеры изменяют структуру оригинала, чтобы отвечать требованиям жанра, но сохраняют эмоциональную и тематическую глубину, предоставляя

зрителям возможность почувствовать атмосферу и идеи, заложенные авторами книг. Каждая из рассмотренных адаптаций демонстрирует индивидуальный подход к работе с текстом, делая его доступным новой аудитории через средства искусства кукол.

Несмотря на научный интерес к данному виду трансформации, до сих пор не существует системы объективных критериев, позволяющих охарактеризовать взаимосвязь текста театральной постановки и литературного первоисточника. Использование кукольных форм в педагогической практике способствует развитию воображения, эмоциональной отзывчивости и коммуникативных навыков ребенка, превращая образовательный процесс в живое взаимодействие (Kröger & Nurpponen).

Обсуждение и результаты

Адаптация произведений мировой классики для театра кукол – это популярная практика, позволяющая перенести оригинальные текстовые произведения в сценическое пространство и расширить их аудиторию. «Успешные театральные адаптации демонстрируют умение режиссеров превращать текст в увлекательные и выразительные визуальные и сценические произведения» (Исаева).

Первый этап адаптации состоит в подробном анализе оригинального литературного произведения. Режиссер должен изучить сюжет, понять характер персонажей, ключевые тематические мотивы, почувствовать стилистические особенности и контекст. Это позволит понять основные идеи автора, которые должны быть так или иначе сохранены в той или иной форме в адаптации.

Следующий шаг – разработка собственной режиссерской концепции адаптации. На этом этапе следует учесть специфику того, на какой сцене этот текст должен быть представлен, для какой аудитории оценить все свои ресурсы в

целом. То есть, перед воплощением сценического замысла, необходимо проанализировать целевую аудиторию. Сам режиссер должен определить, какие элементы оригинала текста будут сохранены, а какие изменены или добавлены. Следовательно, на данном этапе необходимо осуществить переосмысление сюжета. При необходимости можно изменить временные или пространственные рамки, адаптировать диалоги и персонажей. Сценарная работа проходит через структурирование сюжета, распределение сцен, написание диалогов, определение ключевых и эмоциональных моментов. Во время его написания важно сохранить логику и последовательность оригинального текста. Следующий шаг в реализации художественного текста – постановка. На этом этапе происходит воплощение режиссерского замысла в сценическом действии: режиссер взаимодействует с актерами, художником по костюмам, сценографом, композитором, хореографом и всей творческой группой театра, создавая единое художественное пространство спектакля. На этом этапе режиссер определяет сценическое пространство будущего спектакля: выбирает локацию, продумывает композицию сцены, разрабатывает сценографию, костюмы, куклы, световое и звуковое решение. Все эти элементы служат выражению атмосферы и настроения оригинального произведения, помогают передать его художественный образ и адаптировать к восприятию современной аудитории.

Заключительный этап – это период репетиций, сборки и художественного оформления спектакля. Здесь режиссер вместе с творческой группой уточняет ритм сценического действия, выстраивает финальные мизансцены, добавляет музыкальные и звуковые акценты, работает со светом и движением. Все это направлено на усиление эмоционального воздействия и создание цельного

сценического произведения, обладающего художественной выразительностью и внутренней гармонией.

Рассмотрим опыт адаптации мировой классики на примере известных театральных постановок театра кукол г. Астаны.

Важно рассмотреть общие черты успешных сценических версий классических произведений. Прежде всего – сохранение ключевых тем и мотивов оригинала. Удачные постановки, даже при изменении деталей сюжета или формы подачи, всегда бережно сохраняют главную идею автора, передавая ее через собственную художественную интерпретацию.

Современные технологии сегодня открывают новые возможности для театра: визуальные проекции, световые композиции, мультимедийные решения и необычные сценографические приемы позволяют придать произведению новое звучание. Главное, чтобы эти инновации не заслоняли смысл, а усиливали его, помогали зрителю глубже прочувствовать замысел и эмоциональное ядро истории. Применение мультимедийных решений усиливает вовлеченность аудитории и визуальную выразительность спектакля (Nicholson).

Не менее значимой, а порой и решающей для успеха постановки, становится живая актерская игра. Именно актеры придают сценическому действию подлинность, превращая литературных персонажей в живых людей, способных вызывать у зрителя доверие и сопереживание.

Опыт лучших театральных интерпретаций классических произведений показывает, насколько разнообразны могут быть художественные пути их воплощения. Режиссеры, сумевшие сохранить идейное ядро оригинала, но при этом смело использовать новые выразительные формы, достигают подлинного театрального успеха. Их постановки доказывают: творческое

переосмысление – не отказ от традиции, а ее развитие, обращенное к современному зрителю.

Режиссерская интерпретация литературного произведения – один из важнейших и самых тонких процессов театрального искусства. Именно она позволяет перенести текст на сцену, превратив слово в действие, а смысл в живое сценическое переживание. При этом сохраняется эмоциональное ядро оригинала, но форма обретает современное звучание, отвечающее ожиданиям сегодняшнего зрителя.

Такое воплощение требует от режиссера глубокого понимания авторского замысла, чутья к художественной материи и способности наполнить сцену собственным видением. Это творческий процесс, где анализ, поиск концепции, сценарная работа и репетиции сливаются в единое дыхание спектакля. Здесь от постановщика требуется не только профессиональное мастерство, но и интуиция художника, умеющего соединить классику и современность в живом театральном пространстве.

«Маугли (Ана құдыреті)» (по мотивам произведения Р. Киплинга); инсценировка и режиссер – Т.С. Хасангалиева; художники-постановщики – А. Сырбаева, Е. Сарсенбаев; хореограф – Ю.В. Амирова. Постановка раскрывает тему материнской любви, духовной преемственности и силы доброты; использованы планшетные, ростовые куклы и живой план.

Этот спектакль – это история о важности взаимоуважения и дружбы в условиях, когда ты отличаешься от других. Маугли, который воспитывался среди животных, демонстрирует детям, как важно не сдаваться и не забывать о своих корнях, даже когда приходится сталкиваться с трудностями или быть "не таким, как все". Спектакль также рассказывает о взаимопонимании между людьми и природой.

Спектакль «Маугли» в репертуаре Астанинского театра кукол имеет особое название – «Ана құдыреті» («Сердце матери»). В отличие от традиционных прочтений Киплинга, здесь акцент сделан не только на приключениях мальчика в джунглях, но и на глубокой теме материнской любви, заботы и переживания. Центральным мотивом становится образ матери – как человеческой, так и приемной, волчицы, воспитавшей ребенка. Эта интерпретация делает постановку ближе и понятнее детской аудитории, подчеркивая ценность семьи и материнского чувства.

В начале спектакля маленький Маугли показан в виде планшетной куклы. Это решение подчеркивает его хрупкость, незащищенность, зависимость от окружающих.

Актер в роли повзрослевшего Маугли. Когда герой подрастает, планшетная кукла сменяется живым актером. Это переход от куклы к человеку отражает взросление персонажа и его переход в человеческий мир.

Маски зверей. В постановке активно используются маски, надеваемые профессиональными актерами: маски волков, гиен, шакалов. Актеры не скрываются за куклами, а соединяют игру тела и выразительность маски, создавая цельные образы животных.

Костюмы выполнены с использованием меховых элементов, цветовой гаммы и фактур, имитирующих шкуру животных. Это придает образам достоверность и усиливает эффект погружения.

Ростовая кукла Балугу. Одним из центральных образов является медведь Балугу – ростовая кукла. Он добродушен, пластичен, активно взаимодействует с Маугли, танцует и играет, тем самым создавая контраст между грозными хищниками и мудрым, добрым наставником.

В спектакле большое значение приобретают танцы, пластика и

хореография. Движения актеров в масках передают повадки животных, ритмика танцев создает атмосферу джунглей, а музыкальное сопровождение подчеркивает драматические и комические моменты.

Спецэффекты и световое оформление усиливают впечатление, создавая ощущение настоящего «живого» леса.

Дети воспринимают постановку ярко и эмоционально: внимание удерживается благодаря смене кукольных и актерских форм, красочным костюмам, динамичной музыке и спецэффектам. История Маугли становится не только приключением, но и уроком о семье, верности, дружбе и любви матери.

Основанный на произведении Р. Киплинга сюжет переосмыслен через призму темы матери и семьи. Это делает классическую историю ближе культурным традициям Казахстана, где материнское сердце и семья имеют особую ценность.

Постановка соединяет актерскую игру, маски, куклы и хореографию. Смена форм (планшетная кукла → живой актер) символизирует рост и развитие героя.

Использование масок позволяет объединить актера и куклу в одном образе, а ростовая кукла Балуга создает яркий акцент. Такое сочетание традиционных приемов и визуальных эффектов дает зрелищное и самобытное решение.

Спектакль «Маугли» не только знакомит детей с классическим произведением Киплинга, но и формирует ценностные ориентиры: уважение к матери, понимание важности семьи, дружбы и верности. Через язык кукол, масок и танцев дети воспринимают классику как живое, эмоциональное действие.

«Дюймовочка» (по сказке Г. Х. Андерсена), инсценировка и режиссура – Т. Хасангалиева, М. Аргимбаева; художники-постановщики – А. Сырбаева, Е. Сарсенбаев; хореограф – Ю.В. Амирова.

Постановка основана на знаменитой сказке Ганса Христиана Андерсена и представляет собой пример сценического синтеза кукольного искусства и элементов анимации. В центре режиссерской концепции – образ Дюймовочки как воплощение нежности, чистоты и внутренней силы, что делает спектакль особенно близким детской аудитории.

Использование планшетных кукол позволяет актерам достигать высокой пластичности, создавая ощущение «оживших» персонажей. Художественное решение строится на сочетании яркой сценографии, выразительного света и цветовой палитры, благодаря чему создается поэтичная, визуально насыщенная среда.

Режиссерская трактовка ориентирована не на иллюстрацию текста, а на эмоциональное проживание сказки: зритель вовлекается в динамичное действие, где визуальные и музыкальные элементы образуют единую художественную ткань. Таким образом, спектакль демонстрирует, как средствами театра кукол возможно передать лиризм и философию андерсеновской прозы, адаптировав ее к восприятию ребенка.

В спектакле полностью используются планшетные куклы. Этот прием позволяет актерам работать с высокой пластичностью и подвижностью, создавая иллюзию «оживших» персонажей.

Центральный образ – театральная кукла Дюймовочка. Она создана как воплощение нежности и красоты, вызывает у зрителей эмоциональный отклик: сочувствие, радость, желание защитить маленькую девочку.

Лягушки. Яркие, подвижные планшетные куклы-лягушки оживляют действие. Благодаря мастерству актеров дети воспринимают их как живых существ: движения пластичны, выразительны и вызывают интерес.

Сценическое пространство построено в виде большого «окна», внутри которого разворачивается действие. Эта композиция дает эффект рамки, будто зритель наблюдает за ожившей картиной или мультфильмом.

Яркие цвета, выразительная световая палитра и художественная пластика создают впечатление «трехмерного» пространства, усиливая эффект присутствия.

Постановка основана на четкой визуализации, где каждый персонаж имеет яркий характер и легко запоминается ребенку. Пластичность кукол, выразительные декорации и динамика действия формируют у детей чувство чудесности, когда театр становится настоящей сказкой.

Сюжет Г. Х. Андерсена переработан в доступной и легкой форме: внимание акцентируется не на философских подтекстах, а на приключениях маленькой девочки и ее встречах с различными персонажами.

Кукольная форма помогает передать главную идею сказки – красота и нежность способны преодолеть трудности и найти свое счастье.

Использование планшетных кукол делает сказку особенно «живой», переводя литературный текст в зрелищную, эмоциональную форму.

Дети с интересом и восхищением воспринимают постановку: маленькая Дюймовочка становится для них героиней, с которой они сопереживают и радуются ее победам.

Визуальные приемы и эффект трехмерности создают полное ощущение погружения в сказочный мир.

Спектакль развивает у детей чувство эмпатии, учит сопереживать и радоваться вместе с героем. В художественном плане «Дюймовочка» – пример того, как мировая литературная классика может быть адаптирована в театре кукол с использованием современных художественных средств, сохраняя при

этом искренность и эмоциональную силу сказки. Зарубежные исследования подтверждают, что театр кукол используется в дошкольном образовании для формирования эмпатии, эмоциональной устойчивости и творческого самовыражения (Lenakakis, Paroussi & Tselfes).

«Дюймовочка» в кукольной интерпретации Астанинского театра – это сочетание мировой классики, современного кукольного искусства и визуальных технологий, создающее для детей уникальный опыт встречи с Андерсеном через язык театра.

«Еще раз о Русалочке!». В качестве примера адаптированной сказки для возрастной аудитории можно назвать мюзикл ГKKП театра г. Астаны «Еще раз о Русалочке!» (по мотивам произведения Г. Х. Андерсена и мультфильма У. Диснея); режиссер – А. К. Салаева; композитор – А. Менкен; формат – «черный кабинет» (black light theatre).

Постановка сочетает планшетные и светящиеся куклы, создавая эффект подводного пространства и усиливая эмоциональную выразительность. В отличие от проанализированного выше мюзикла в данной постановке актеры не представлены на сцене, остаются за сценой. Акцент зрителя смещен исключительно на куклы.

Спектакль выполнен по форме «Черный кабинет», а его содержание полностью отвечает возрастным особенностям зрителей. Спектакль характеризуется высокой зрелищностью, красочным декоративным оформлением, соответствующим музыкальным сопровождением, однако, содержательная сторона характеризуется большей сложностью по сравнению с постановками для детей в возрасте до 5 лет, апеллирует к воображению зрителей, побуждая их задумываться над идейным содержанием, над мотивами, которые побудили Русалочку поступить именно таким образом.

Таким образом, в рамках данной постановки используются многочисленные инновационные приемы и средства обогащения содержания и повышения зрелищности мюзикла, а содержание сказки полностью отвечает возрастным особенностям детей в возрасте от 5 до 7 лет, которые уже способны интерпретировать мотивы поступков персонажей, проявлять высокий интерес к содержательной стороне постановки. Более того, подобные постановки обеспечивают возможности проявления фантазии, воображение ребенка.

«Для детей нужна художественная условная правда, натурализм их духовно не обогащает и эстетически не радует. ... Детский художественный театр должен черпать свой репертуар главным образом в сказке, фантастики и классических произведениях» (Погребняк).

«Русалочка» в репертуаре Астанинского театра кукол – это масштабная постановка, полностью выстроенная в технике «черного кабинета».

Спектакль использует приемы условного театра, где главным средством выражения становятся планшетные куклы, работа с цветом и светом.

Визуальный эффект погружает зрителя в морское пространство: кажется, что все действие происходит в воде, а зритель смотрит не спектакль, а оживший трехмерный мультфильм.

Основная техника спектакля – планшетная кукла. Благодаря скрытым кукловодам (невидимым в «черном кабинете») создается ощущение легкости и плавности движения, которое усиливает иллюзию «подводного мира».

Центральным визуальным образом является ростовая кукла Урсулы. Контраст между маленькими планшетными куклами и огромной фигурой Урсулы усиливает драматизм постановки.

Черный кабинет. Прием «black light theatre» позволяет полностью скрыть актеров-кукловодов: черные костюмы и

специальное освещение делают их невидимыми для зрителя. За счет этого куклы будто бы парят в пространстве, а сцена напоминает анимационное действие. При правильной световой организации создается иллюзия глубины и многослойности, эффект «3D-картинки».

Сценическое пространство заполнено яркими световыми акцентами – синие, зеленые и фиолетовые тона воспроизводят атмосферу подводного мира. Использование светящихся элементов на куклах создает дополнительные визуальные акценты (рыбы, морские растения, хвост Русалочки). Контраст между светом и темнотой позволяет построить динамику действия: смена сцен ощущается как движение сквозь морские глубины.

Спектакль воспринимается детьми особенно ярко: визуальные приемы и иллюзия «ожившего мультфильма» вызывают неподдельный интерес.

Внимание удерживается за счет постоянного движения кукольных персонажей, изменения световых картин и масштабных образов. Отсутствие видимых актеров делает восприятие более цельным: ребенок полностью «входит» в сказку.

«Русалочка» Г. Х. Андерсена – одна из ключевых сказок мировой литературы. В кукольной интерпретации театра постановка акцентирует внимание не столько на трагическую линию оригинала, сколько на визуальную зрелищность с акцентом на эмоциональное переживание.

Сюжетные линии упрощены и адаптированы под детскую аудиторию, акцент сделан на яркие персонажи и визуальные решения.

Морская символика переведена на язык театра кукол: плавные движения планшетных кукол и работа в «черном кабинете» создают образ подводного пространства.

Образ Урсула представлен как ростовая кукла, подчеркивающая конфликт

и визуально концентрирующая внимание на борьбе добра и зла.

Педагогическая и эстетическая значимость спектакля.

Постановка учит детей сопереживанию, развивает эстетический вкус и внимание к художественной форме. «Русалочка» становится примером того, как мировая литературная классика может быть переведена на язык кукольного театра через современные технические решения и синтез визуальных приемов.

Таким образом, «Русалочка» – это спектакль, где адаптация мировой классики строится не только на переработке текста сказки, но и на уникальных кукольных технологиях (черный кабинет, планшетные куклы, ростовой персонаж), создающих эффект «живого мультфильма» и открывающих детям путь к восприятию литературы через театральное искусство.

«Король Лев». В качестве примера спектакля для младшего школьного возраста можно назвать мюзикл ГККП театра кукол г. Астаны «Король лев», созданный по мотивам мультфильма У. Диснея «Король лев».

Авторами постановки являются И. Миччи, Дж. Робертс, Л. Вульвертон; композиторы Элтон Джон, Ганс Зиммер; режиссер-постановщик А. К. Салаева; хореограф Ю.В. Амирова; хормейстер С. Бекмаганбетова.

Сюжет постановки соответствует известному диснеевскому мультфильму, однако, сценические решения качественно новые. Роли главных героев (львов) исполняют профессиональные актеры, одетые в яркие костюмы «пустынных» окрасок. Кроме того, в мюзикле используются ростовые куклы антилоп и зебр. Мюзикл по своей природе представляет собой синтетическое действо, в котором органично соединяется вокал и пластика, актерская игра и хореографическое искусство, причем, пластике отводится ведущая роль. Именно пластическое оформление каждого

персонажа позволяет «вдохнуть новую жизнь» в постановку, придать ей динамичность, экспрессивность и выразительность.

Отдельное внимание зрителей и критиков привлекло музыкальное оформление постановки. Принимая во внимание то многообразие событий, эмоциональных переживаний, вызванных ими, причем, зачастую далеко не детских, можно сказать, что арии персонажей данного мюзикла очень красочны, направлены на передачу всей гаммы эмоций и чувств, но в то же время, чрезвычайно сложны. Необходимо отметить, что актерам удалось воплотить поистине удивительную музыкальную партитуру мюзикла. Как сольные, так и хоровые партии были исполнены на высоком профессиональном уровне, что позволило постановке выйти далеко за рамки обычной детской постановки.

Таким образом, мюзикл «Король Лев» представляет собой уникальное самобытное явление в современной истории казахского искусства театра кукол. Инновационность постановки проявляется как в выборе эффективного приема полумасок, позволяющего совмещать статичность и динамичность, представления актеров и кукол на одной сцене, мастерстве хореографического, музыкального и техническо-сценического оформления. Постановка полностью отвечает возрастным интересам младших школьников и младших подростков.

«Король Лев» в репертуаре театра кукол представляет собой крупномасштабный музыкально-хореографический спектакль в жанре мюзикла, объединяющий актерскую игру, вокал, пластику и кукольные техники. По формату это синтетическое действо: музыка, песня и хореография играют здесь не вспомогательную роль, а формируют драматургическую основу спектакля. Сюжет опирается на известную мировую сюжетную канву (диснеевская версия и универсальные мотивы мифологического

повествования о судьбе и преемственности), что делает постановку образцом адаптации мирового культурного материала для детской аудитории.

Постановка отличается яркой визуальной эстетикой: костюмы исполнены в «пустынно-песочной» гамме – охра, песочные, золотистые оттенки – и при этом стилизованы под животный мир (шерстяные фактуры, графические узоры, масочно-кукольные элементы). Художественное решение балансирует между условностью (чтобы не пугать ребенка) и убедительной «живой» пластикой, которая помогает передать поведенческие особенности животных.

В постановке активно используются маски и полумаски (частичные масочные решения): они позволяют сочетать статичность образа (фиксация животного силуэта) и динамичность актерского движения (лицо и голос остаются «живыми»). Полумаска дает режиссеру возможность одновременно демонстрировать актера и образ животного, создавая эффект «двойного представления» – человек + образ.

Планшетная кукла. Маленький львенок (Симба в детстве) представлен планшетной (плоскостной) куклой в отдельных сценах – это обеспечивает выразительную, условную и одновременно «сфокусированную» работу на линии сцены, где крупный образ львенка нужно показать близко и детально.

Ростовые куклы. Для массовых сцен и образов крупных животных (антилопы, зебры и пр.) используются ростовые куклы и костюмированные актеры-кукловоды: такие решения придают сцене масштаб и подвижность, позволяют разворачивать массовые танцевальные эпизоды.

Комбинация форм. На сцене соседствуют видимые актеры в костюмах, ростовые куклы и планшетные элементы – это дает богатую пластическую палитру и делает представление интересным и легко воспринимаемым детьми.

Главные роли (Симба – в детстве и взрослом образе; Муфаса; Скар; Тимон и Пумба и др.) исполняют профессиональные актеры, обладающие навыками вокала и пластики. В постановке много танцевальных сцен и песенных номеров, причем пластике отводится ведущая роль: через движение и ритм раскрывается характер героев и разворачивается драматургия. Вокал и музыка служат приемом вовлечения, эмоциональной «подсказкой» для детского восприятия.

Жанр мюзикла в «Короле Льве» сочетает комические и трагические линии: здесь есть яркие комедийные эпизоды (партнеры-комики), и есть острые драматические повороты (потеря, вызов, принятие ответственности). Такая смешанная эмоциональная палитра позволяет детям сопереживать, одновременно получая развлечение и воспитательный посыл.

Техническое и сценическое оформление (костюм, свет, музыкальное сопровождение) направлено на то, чтобы поддерживать единое эстетическое поле – ребенок видит и ощущает «жизнь саванны», но в мягкой, театрально-условной форме.

«Король Лев» как спектакль – пример адаптации мировых сюжетов к детской сцене: исходный сюжет (диснеевская версия, которая опирается на универсальные архетипы и, в литературной традиции, отчасти соотносится с мотивами «Гамлета» Шекспира) преобразуется в форму мюзикла-праздника, где доминируют темы семьи, долга и взросления.

Сокращение и реконструирование сюжетных линий – сложные этические дилеммы сглаживаются, остаются ключевые моральные опоры (ответственность, дружба, семья).

Визуальная условность – через маски, куклы и костюмы текст «мифологии» переводится в читаемые для ребенка образы.

Музыка как средство коммуникации – песни и ритм усиливают эмоции и делают смысл легкодоступным для понимания и восприятия.

Смена фокуса – в детской адаптации акцент делается на переживаниях маленького героя, на его пути взросления и на социальной поддержке (друзья, семья).

Постановка отвечает возрастным интересам детей: динамика, визуальная насыщенность, музыка и танец удерживают внимание; одновременно спектакль прививает базовые моральные ориентации: смелость, верность, уважение к старшим. Эстетически дети получают соприкосновение с большой сценической формой (мюзиклом), что развивает художественный вкус и способность к эмоциональному сопереживанию.

Заключение

Когда режиссер театра кукол обращается к мировой классике – будь то сказка Андерсена, повесть Киплингa или современная драматургическая переработка, – он работает не только с литературным первоисточником, но и с драматургическим материалом, который необходимо перевести в язык кукольного искусства.

Главная задача постановщика – адаптация произведения для детской аудитории. В отличие от драматического театра, где допустимы прямые обращения к темам смерти, страдания или социальных конфликтов, театр кукол выстраивает условное сценическое действие, смягчая тяжелые коллизии и переводя их в метафорическую форму. Трагические мотивы «прячутся» за выразительной визуальной метафорой, музыкальным сопровождением, пластикой кукол, ярким сценическим образом. Кукольные постановки способствуют развитию эмпатии и понимания эмоций других людей (Goldstein & Winner, 2012).

Таким образом, режиссерская адаптация мировой литературы в театре кукол выполняет сразу несколько функций:

- психологическая защита ребенка – исключение избыточной жестокости или прямого изображения смерти, чтобы не травмировать детскую психику;

- доступность восприятия – упрощение и переосмысление сюжетных линий

в игровой, зрелищной форме;

- познавательная функция – знакомство юных зрителей с мировой классикой через художественный язык театра;

- современность – использование актуальных постановочных приемов (музыка, свет, пластика, кукольные технологии), чтобы спектакль был интересен ребенку XXI века;

- воспитательная и художественная ценность – формирование эстетического вкуса, эмпатии и нравственных ориентиров.

Именно поэтому постановки по мировой классике в репертуаре театра кукол становятся не просто иллюстрацией литературного текста, а сценической адаптацией, которая соединяет художественный замысел автора и педагогическую ответственность режиссера.

Исследование показало, что театральные адаптации имеют свою специфику, требующую от режиссера внимания к деталям и использованию разнообразных художественных средств. Успешные театральные постановки в значительной степени зависят от умелого сочетания драматургии, актерской игры, использования кукол и сценического дизайна.

Список источников

Goldstein, Thalia R., and Ellen Winner. "Enhancing Empathy and Theory of Mind through Acting." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 6, no. 1, 2012, pp. 1–12. American Psychological Association, <https://doi.org/10.1037/a0025269>. Accessed 29 June 2026.

Kröger, Tiina, and Anna Nupponen. *Puppet as a Pedagogical Tool: A Literature Review*. University of Turku, 2019, [https://www.academia.edu/47536531/Puppet as a Pedagogical Tool A Literature Review](https://www.academia.edu/47536531/Puppet_as_a_Pedagogical_Tool_A_Literature_Review). Accessed 29 June 2026.

Lenakakis, Antonis, Maria Paroussi, and Vasilis Tselfes. "Puppet Theatre in Greek Preschool Education." *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, vol. 21, no. 3, 2022, pp. 109–124, <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1366692.pdf>. Accessed 29 June 2026.

Nicholson, Helen. *Theatre, Education and Performance: The Map and the Story*. Palgrave Macmillan, 2011. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-34502-7>. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9780230345027_A25461785/preview-9780230345027_A25461785.pdf. Accessed 29 June 2026.

Донченко, Наталья, и Ирина Зайцева. «Некоторые аспекты эстетического воспитания будущих актеров и режиссеров средствами театрального искусства (к вопросу становления национальной элиты)». *Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия «Сценическое искусство»*, № 2(1), 2019, с. 94–106.

Исаева, Наталья. «Теория постдраматического театра: прицел на движущуюся цель». *Леман Х.-Т. Постдраматический театр*. Москва: Издательство Фонда развития драмы Анатолия Васильева, 2013, с. 16–25.

Коханая, Ольга. «Первый детский театр советской России». *Вестник МГУКИ*, № 1, 2009, с. 245–250.

Погребняк Галина. «Сцена как простор художественных изысканий режиссера-автора. Часть 1. Райнер Вернер Фасбиндер: сценически-экранные эксперименты». *Искусствоведческие записки: сборник научных статей*. Вып. 40, 2021, с. 184–190.

Собкин, Владимир, и Левин Вадим. «Художественное образование и эстетическое воспитание». *Вопросы психологии*. № 1, 1989, с. 11–18.

References

Donchenko, Natalia, and Irina Zaitseva. "Nekotorye aspekty esteticheskogo vospitaniya budushchikh akterov i rezhisserov sredstvami teatral'nogo iskusstva (k voprosu stanovleniya natsional'noi elity)" [Some Aspects of the Aesthetic Education of Future Actors and Directors through Theatre Arts (On the Formation of the National Elite)]. *Vestnik Kievskogo natsional'nogo universiteta kul'tury i iskusstv. Seriya "Stsenicheskoe iskusstvo" [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Performing Arts]*, vol. 2, no. 1, 2019, pp. 94–106. (in Russian).

Goldstein, Thalia R., and Ellen Winner. "Enhancing Empathy and Theory of Mind through Acting." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, vol. 6, no. 1, 2012, pp. 1–12. <https://doi.org/10.1037/a0025269>.

Isaeva, Natalia. "Teoriya postdramaticheskogo teatra: pritsel na dvizhushchuyusya tsel'" [The Theory of Postdramatic Theatre: Aiming at a Moving Target]. *Postdramaticheskii teatr [Postdramatic Theatre]*, by Hans-Thies Lehmann, Izdatel'stvo Fonda razvitiya dramy Anatoliya Vasil'eva, Moscow, 2013, pp. 16–25. (in Russian).

Kokhanaya, Olga. "Pervyi detskii teatr sovetskoi Rossii" [The First Children's Theatre of Soviet Russia]. *Vestnik MGUKI [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, no. 1, 2009, pp. 245–250. (in Russian).

Kröger, Tiina, and Anna Nupponen. *Puppet as a Pedagogical Tool: A Literature Review*. University of Turku, 2019.

Lenakakis, Antonis, Maria Paroussi, and Vasilis Tselfes. "Puppet Theatre in Greek Preschool Education." *International Journal of Learning, Teaching and Educational Research*, vol. 21, no. 3, 2022, pp. 109–124.

Nicholson, Helen. *Theatre, Education and Performance: The Map and the Story*. Palgrave Macmillan, 2011.
<https://doi.org/10.1007/978-0-230-34502-7>.

Pogrebniak, Galina. "Stsena kak prostor khudozhestvennykh izyskanii rezhissera-avtora. Chast' 1. Rainer Verner Fassbinder: stsenicheskie-ekrannye eksperimenty" [The Stage as a Space for the Artistic Exploration of the Director-Author. Part 1. Rainer Werner Fassbinder: Stage and Screen Experiments]. *Iskusstvovedcheskie zapiski [Art Studies Notes]*, no. 40, 2021, pp. 184–190. (in Russian).

Sobkin, Vladimir, and Vadim Levin. "Khudozhestvennoe obrazovanie i esteticheskoe vospitanie" [Arts Education and Aesthetic Upbringing]. *Voprosy psikhologii [Questions of Psychology]*, no. 1, 1989, pp. 11–18. (in Russian).

Сведения об авторах

Ешмуратова Анар Карибаевна – PhD, доцент кафедры «Искусство музыкально-драматического и кукольного театра» факультета «Театральное искусство и искусствоведение»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана).

E-mail: anaraesmuratova974@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6531-3863

Ескенди́ров Нартай Рамазанович – PhD, доцент кафедры «Искусствоведение» факультета «Театральное искусство и искусствоведение»

Казахский национальный университет искусств имени Күләш Байсейітовой (Казахстан, Астана).

E-mail: Naka_oner@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4303-8685

Авторлар туралы мәліметтер

Ешмуратова Анар Карибаевна – философия докторы (PhD), доцент, «Музыкалық драма және қуыршақ театр өнері» кафедрасы, «Театр өнері және өнертану» факультеті, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Қазақстан, Астана).

E-mail: anaraesmuratova974@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6531-3863

Ескенди́ров Нартай Рамазанович – философия докторы (PhD), доцент, «Өнертану» кафедрасы, «Театр өнері және өнертану» факультеті, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Қазақстан, Астана).

E-mail: Naka_oner@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4303-8685

Authors information

Yeshmuratova Anar Karibayevna – PhD, Associate Professor, Department of Musical Drama and Puppet Theatre Art, Faculty of Theatre Art and Art Studies, Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana).

E-mail: anaraesmuratova974@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6531-3863

Eskendirov Nartay Ramazanovich – PhD, Associate Professor, Department of Art Studies, Faculty of Theatre Art and Art Studies, Kulyash Bayseitova Kazakh National University of Arts (Kazakhstan, Astana).

E-mail: Naka_oner@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4303-8685

ҚОСЫМША
26–39 бет.

APPENDIX
pp. 26–39

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 26–39

1-кесте – «Әлқисса» оркестрлік күйінің формалық сызбасы

Table 1 – Formal Scheme of the Orchestral Kui “Alkissa”

Таблица 1 – Схема формы оркестрового кюя «Әлқисса»

Formal Sections	A	B	A	B
Principle of large-scale thematic development	Free	Strict	Free	Strict
Principle of song structure	Verse	Refrain	Verse	Refrain
Principle of concertante writing	Solo	Tutti	Solo	Tutti
Instrumentation	Dombra	Orchestra	Dombra	Orchestra
Secondary formal level	Kuy	—	Kuy	—

Ноталық мысал 1 – «Елім-ай» халық әні

Musical Example 1 – The Folk Song “Elim-ai”

Нотный пример 1 – Песня «Елім-ай» (народная)

7

Ноталық мысал 2 – «Әлқисса» (1–3 тт.). Ноталық мысал осы басылымнан алынды: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.

Musical Example 2 – “Alkissa” (bars 1–3). Source: Tlendiev, Nurgisa. Zhenis Saltanaty: Collection of Works for the Folk Instruments Orchestra. Full Score. Almaty: Öner, 1980.

Нотный пример 2 – «Әлқисса» (тт. 1–3). Пример взят из сборника: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.



Ноталық мысал 3 – «Әлқисса» (4–7 тт.). Ноталық мысал осы басылымнан алынды: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.

Musical Example 3 – “Alkissa” (bars 4–7). Source: Tlendiev, Nurgisa. Zhenis Saltanaty: Collection of Works for the Folk Instruments Orchestra. Full Score. Almaty: Öner, 1980.

Нотный пример 3 – «Әлқисса» (тт. 4–7). Пример взят из сборника: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.



Ноталық мысал 4 – «Әлқисса» (8–11 тт.). Ноталық мысал осы басылымнан алынды: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.

Musical Example 4 – “Alkissa” (bars 8–11). Source: Tlendiev, Nurgisa. Zhenis Saltanaty: Collection of Works for the Folk Instruments Orchestra. Full Score. Almaty: Öner, 1980.

Нотный пример 4 – «Әлқисса» (тт. 8–11). Пример взят из сборника: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.



Ноталық мысал 5 – «Әлқисса» (12–15 тт.). Ноталық мысал осы басылымнан алынды: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.

Musical Example 5 – “Alkissa” (bars 12–15). Source: Tlendiev, Nurgisa. Zhenis Saltanaty: Collection of Works for the Folk Instruments Orchestra. Full Score. Almaty: Öner, 1980.

Нотный пример 5 – «Әлқисса» (тт. 12–15). Пример взят из сборника: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.



Ноталық мысал 6 – «Әлқисса» (64–66 тт.). Ноталық мысал осы басылымнан алынды: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.

Musical Example 6 – “Alkissa” (bars 64–66). Source: Tlendiev, Nurgisa. Zhenis Saltanaty: Collection of Works for the Folk Instruments Orchestra. Full Score. Almaty: Öner, 1980.

Нотный пример 6 – «Әлқисса» (тт. 64–66). Пример взят из сборника: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.



Ноталық мысал 7 – «Әлқисса» (132–136 тт.). Ноталық мысал осы басылымнан алынды: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.

Musical Example 7 – “Alkissa” (bars 132–136). Source: Tlendiev, Nurgisa. Zhenis Saltanaty: Collection of Works for the Folk Instruments Orchestra. Full Score. Almaty: Öner, 1980.

Нотный пример 7 – «Әлқисса» (тт. 132–136). Пример взят из сборника: Тілендиев, Нұрғиса. Жеңіс салтанаты: халық аспаптар оркестріне арналған шығармалар жинағы. Партитура. – Алматы: Өнер, 1980.





Print ISSN 2617-6823



Online ISSN 3080-3888