

МРНТИ 18.41.85

Саида Елеманова¹, Акберген Дюсембай²

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Казахстан, Алматы

КАК СОВЕРШАЕТСЯ ПЕРЕХОД ОТ ТРАДИЦИОННОЙ КАЗАХСКОЙ ПЕСНИ К СОПРАНОВОМУ РЕПЕРТУАРУ ОПЕРНЫХ И КАМЕРНЫХ ПЕВИЦ?

Аннотация

В данной статье раскрывается тема становления сопранового репертуара оперных и камерных певиц в Казахстане на примере творчества одного из оперных композиторов XX века – народного артиста СССР Еркегали Рахмадиева. В качестве объекта для анализа было выбрано выдающееся камерное вокальное произведение для сопрано «Тан самалы» Еркегали Рахмадиева. В статье детально рассматривается система музыкально-выразительных средств народно-профессиональной песни в новых условиях: использование так называемого «обрядового комплекса» и композиционных закономерностей построения песни. Создание национального сопранового репертуара, самого типа концертной или оперной певицы с высоким голосом или даже колоратурой – историческая задача большого масштаба. Репертуар для певиц с высоким голосом мог появиться, оформиться как нечто цельное, жизнеспособное, не только благодаря наличию ярких голосов и особого таланта исполнительниц как народная артистка СССР Бибигуль Тулегенова, но и благодаря оригинальному творчеству композиторов, которые должны были создать нечто этнически своеобразное, не копируя инонациональное и не используя при этом всем известные примеры.

Ключевые слова: сопрановый репертуар, народно-профессиональная песня, концертная и оперная певица, оригинальное творчество композитора.

Саида Елеманова¹, Акберген Дюсембай²

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Қазақстан, Алматы

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ ӘНІНЕН ОПЕРА ЖӘНЕ КАМЕРАЛЫҚ ӘНШІЛЕРІНІҢ СОПРАНАЛЫҚ РЕПЕРТУАРЫНА КӨШУ ТУРАЛЫ

Аннотация

Бұл мақалада XX ғасырдағы опера композиторларының бірі – КСРО Халық әртісі Еркегали Рахмадиевтің шығармашылығы мысалында Қазақстандағы опера және камералық әншілердің сопраналық репертуарының қалыптасу тақырыбы ашылады. Талдау объектісі ретінде Еркегали Рахмадиевтің "таң самалы" сопраносына арналған көрнекті камералық вокалдык шығармалары таңдалды. Мақалада жаңа жағдайдағы халықтық-кәсіби әннің музыкалық-экспрессивті құралдарының жүйесі егжей-тегжейлі қарастырылады: "салт-дәстүрлер кешені" деп аталатын және ән құрылысының композициялық заңдылықтарын қолдану. Ұлттық сопрано репертуарын құру, жоғары дауыспен немесе тіпті колоратурамен концерттік немесе опера әншісінің түрі-үлкен көлемдегі тарихи міндет. Жоғары дауысы бар әншілерге арналған Репертуар айқын дауыстардың және КСРО Халық әртісі Бибігүл Төлегенованың орындаушылардың ерекше дарынының болуы арқасында ғана емес, сонымен қатар өзге ұлттықты көшірмей және барлығына белгілі мысалдарды пайдаланбай, этникалық өзгеше нәрсе жасауға тиіс композиторлардың бірегей шығармашылығының арқасында тұтас, өмірге қабілетті нәрсе ретінде қалыптасатын еді.

Түйінді сөздер: сопраналық репертуар, халықтық-кәсіби ән, концерттік және опера әншісі, композитордың өзіндік шығармашылығы.

Saida Elemanova¹, Akbergen Dyusembay²

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Kazakhstan, Almaty

HOW THE TRANSITION FROM THE TRADITIONAL KAZAKH SONG TO THE SOPRANO REPERTOIRE OF OPERA AND CHAMBER SINGERS IS REALIZED?

Abstract

This article reveals the theme of the formation of the soprano repertoire of opera and chamber singers in Kazakhstan on the example of the work of one of the opera composers of the twentieth century –

People's Artist of the USSR Yerkegali Rakhmadiyev. The outstanding chamber vocal work for soprano "Tan Samaly" by Yerkegali Rakhmadiyev was chosen as the object for analysis. The article examines in detail the system of musical and expressive means of folk-professional songs in the new conditions: the use of the so-called "ritual complex" and compositional patterns of song construction. The creation of a national soprano repertoire, the very type of concert or opera singer with a high voice or even coloratura, is a large-scale historical task. The repertoire for singers with a high voice could appear, take shape as something whole, viable, not only due to the presence of bright voices and a special talent of performers like the People's Artist of the USSR Bibigul Tulegenova, but also due to the original work of composers who had to create something ethnically peculiar, without copying the foreign and without using well-known examples.

Key words: soprano repertoire, folk-professional song, concert and opera singer, original work of the composer.

Тема сопранового репертуара казахских оперных и камерных певиц чрезвычайно актуальна и совершенно не раскрыта. В статье *Қазақ ән өнері және опера жанры: сопранолық репертуардың қалыптасуы*¹ мы попытались дать культурно-историческую подоплеку и оценку этого процесса, а также наметить возможные пути адаптации и трансформации наследия в русле современной национальной культуры в творчестве ведущих композиторов XX века.

Создание национального сопранового репертуара, самого *типа* концертной или оперной певицы с высоким голосом или даже колоратурой – историческая задача большого масштаба. По всей видимости, репертуар для певиц с высоким голосом мог появиться, оформиться как нечто цельное, жизнеспособное, не только благодаря наличию ярких голосов и особого таланта исполнительниц как народная артистка СССР Бибигуль Тулегенова², но и благодаря оригинальному творчеству композиторов, которые должны были создать нечто этнически своеобразное, не копируя инонациональное и не используя при этом всем известные примеры. Так, репертуар Бибигуль Тулегеновой включал в себя казахские народно-профессиональные песни, и среди них шедевр казахской любовной лирики – «Гаухартас».

Отсюда и тема настоящей статьи - *Как совершается переход от традиционной казахской песни к сопрановому репертуару оперных и камерных певиц?* Рассматривать этот вопрос мы намерены на тех творениях и на тех традиционных песнях, которые обрели вторую жизнь в композиторских жанрах XX века.

Главное русло создания сопранового репертуара в казахской культуре, это, конечно, опера. Как заимствованный жанр, опера сама по себе представляет собой проблемное поле для исполнителей и для музыковедов. В упомянутой выше статье мы выдвигаем предположение, что для возникновения и укоренения оперного жанра на почве казахской культуры было необходимо не только «движение» от европейских жанров (в частности, упрощение оперных форм, оркестровки и т.д.) но и адаптация самой казахской певческой культуры, приспособление ее особенностей к новому жанру, к новому типу исполнителя. В результате могут возникнуть новые синтетические художественные явления, которых не было ни в породившей их оперной культуре, ни в самой исходной этнической.

В данном случае мы как раз имеем в виду становление сопранового репертуара казахской певческой культуры. Такого явления в самой казахской традиционной культуре, естественно, не было. Пение высоким голосом, в концертной, яркой манере было совсем не

¹ Елеманова С., А.Дюсембай Қазақ ән өнері және опера жанры: сопранолық репертуардың қалыптасуы// Магистерские чтения «Новый взгляд на наследие музыкальных традиций» Материалы III Республиканских магистерских чтений, 19 февраля 2021 года, с.65

² Дюсембай А. Дипломная работа «Жизненный и творческий путь Бибигуль Тулегеновой», Алматы, 2019 г. В разнообразный репертуар певицы вошли: народно-профессиональные песни «Алконыр», «Гаухартас», «Караторгай» Ахана-серэ и «Куанамын» Манарбека Ержанова, народные песни «Ахау, Семей», «Кокем-ай», «Ой, кок», произведения казахских композиторов: «Бұлбұл» Л. Хамиди, «Қос қарлығаш» Е. Брусиловского, «Еске алу» М. Тулебаева, «Тарантелла» Е.Рахмадиева, «Көктем вальсі» С. Мухамеджанова, песни Н.Тлендиева, Б.Байкадамова, А.Бейсеуова, Е.Хасангалиева. Б.Тулегенова исполняла концерт для голоса с оркестром С. Мухамеджанова.

характерно для казахской музыки. Женщины пели обрядовые песни, бытовые песни – для детей, песни-письма, и, конечно, очень часто – кара олен – бытовые, иногда состязательные или лирические песни.

Как писал все тот же А.В.Затаевич, «женщины, - по традиции ли, или же в силу своего темперамента, поют гораздо холоднее, чем мужчины, и, при красивом и чистом звуке, нередко удивляют механистичностью и безучастностью своего пения. Скажу даже больше и отмечу как характерную особенность, что казахам положительно не нравятся ни особенно **высокие женские голоса, ни колоратурные** поползновения наших культурных певиц, пробовавших исполнять их песни, а всякая их попытка «переживать» исполняемое и вносить в него элемент сколько-нибудь подчеркнутой выразительности – вызывает у казахской аудитории чувство протеста³» (подчеркнуто нами – Д.А).

Понятно, что в данном случае А.В.Затаевич фиксирует разницу в понятиях художественной или музыкальной «выразительности» в обеих культурах – европейской и казахской. Различия эти большие, и диктуются они различными природными, климатическими, историческими, а главное, генетическими культурно-историческими или социально-культурными факторами. Совпадение или приближение по смыслу тех или иных музыкальных средств к национальной «выразительности» зачастую является причиной успеха и популярности произведения, а несовпадение - причиной неудачи, неприятия произведения, родившегося в сфере взаимодействия музыкальных культур. Если же какому-либо национальному музыкальному элементу (песне, кюю) придан создателем произведения несвойственный или даже противоположный ему смысл, то национальная аудитория будет отвергать это произведение или просто не обращать на него достаточного внимания.

Именно поэтому создание национального репертуара в любой сфере музыкального искусства становится сложной, как формальной (с точки зрения формы), так и содержательной задачей. Если в первых операх Е.Брусиловского отбор песен-цитат для всех героев, включая героинь с высокими голосами, производился с помощью выдающихся носителей национальной культуры – Исы Байзакова, Курманбека Джандарбекова, Манарбека Ержанова, Канабека Байсеитова, в операх А.Жубанова и Л.Хамиди «Абай» и М.Тулбаева «Биржан и Сара» уже сами композиторы, будучи знатоками, а может быть, и носителями национальной культуры, создавали убедительные музыкальные образы своих героинь (Ажар в опере «Абай» и Сара в опере «Биржан и Сара»). И в первых, и в последних упомянутых примерах были использованы традиционные казахские песни в жанрах народной певческой культуры: в опере Абай песня Биржан-сала «Актентек» в знаменитой арии Ажар и песни жанра «кара олен» в сцене айтыса, а также народно-профессиональная песня «Шамшибану» (ариозо) в партии Сары.

В данной статье мы намерены показать музыкальный пример трансформации певческого наследия: то, как в *музыкальном языке* оформляется специфическая казахская сопрановая мелодика. Речь пойдет о примере сопранового репертуара: песне-романсе «Тан самалы» народного артиста СССР Е.Рахмадиева.

Чудесная, вдохновенная песня - романс «Тан самалы» - утренний ветерок- Еркегали Рахмадиева всегда манила своей неразгаданной прелестью... Естественная, органичная, она звучала идеально в исполнении Розы Баглановой (наверное, не уступавшей композитору в «казахскости» и в самобытности своего таланта). Произведение для высокого женского голоса с фортепиано звучит как настоящая любовная песня, исполненная возвышенных и чистых лирических чувств. Будучи тематически преемственно связано с казахской классической лирической любовной песней 19 века, которая всегда является *мужской* песней, это произведение представляет собой новое художественное явление –

³ Александр Затаевич. «500 казахских песен и кюев», Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.С.40

оригинальное музыкальное высказывание от лица *героини*, обладательницы высокого голоса⁴.

Сила талантливейшего композитора XX века Е.Рахмадиева в мелодии. Яркая мелодичность его ранней оперы «Камар-сулу»⁵ не потеряла своей притягательности и после появления других его опер - «Алпамыса» и даже «Аблай-хана». Попытка осознать, осмыслить истоки этого мелодического богатства, анализируя, сравнивая его и сопоставляя с классической народно-профессиональной песней аркинской традиции о любви (Гаухартас, Алканыр, Каргамау, Шапибаяу и др.). помогла в то же время обнаружить не только очевидную преемственность, но много нового, нестандартного, а главное – ростки музыкального стиля, которого раньше не было. Для романса характерен не только новый тип инструментального сопровождения, но и необычный для традиционной песни поэтический стихотворный размер (не 11, а 9 и 10 слогов в строке). Использование излюбленных мелодических комплексов традиционной песни – АМФ и обрядового комплекса – также является нестандартным. Наверное, сочетание глубоких, самобытных черт с осязаемой новизной языка и обстоятельств создания (рождение нового типа исполнителя в культуре!) произведения обеспечили цельность, певучую красоту музыкального образа, а также его немного загадочную «ауру».

Романс начинается с небольшого аккордового вступления, излагающего фрагмент запева. Этот фрагмент гармонически представляет собой доминантовый комплекс, после которого утверждается и поется нижняя тоника. Такое начало необычно не только из-за гармонического сопровождения. Нижняя тоника всегда звучит в ключевых моментах в традиционной песне, знаменуя собой важнейшие мелодические вехи развития песни или ее окончание. Вспомним знаменитую песню Мади «Каракесек», где вся первая половина запева представляет собой варьированное повторение кадансового оборота (трижды!) на нижней тонике, накапливая внутреннюю энергию от столкновения, противоречия *места* и *значения* (функции) оборота: центрированной тотальной нижней тоники и противоположно направленной функции развития в начале песни. Энергия типичного начала народно-профессиональной песни – как правило, акынский мелодический оборот (АМФ), семантика которого концентрирует, умножает, «свертывает» пафос и призыв акына-певца, и как пружина, которая в нужный момент «распрямляется», придает народно-профессиональной песне исключительную динамическую силу. Фактически «сюжет» во многих народно-профессиональных песнях – это взаимоотношение двух тоник – верхней, напряженной, драматичной и не совсем устойчивой, и нижней, тотальной, являющейся финальным концом всего. Мелодия описывает эту амплитуду – от верхней 1,2,3 ступени через пятую ступень, которая звучит как временная «передышка»- к нижней, все завершающей нижней тонике. Пятая ступень то берет на себя функцию устойчивости, завершая строки, то звучит напряженно и выжидающе - как подготовка к прыжку с трамплина, разрешаясь в тонику.

Если же поменять тоники местами – нижнюю в начало, верхнюю – ближе к концу - напряженность и динамизм мелодики не исчезает, но меняется содержательная амплитуда. В зависимости от контекста в мелодии проявляются те или иные оттенки чувства, она как бы наполняется еще большей силой. Силой спокойного, уверенного, полного собственного достоинства зрелого чувства.

Именно так звучит начало «Ган самалы». Каждый бунак первой строки не только начинается с открытого звука «а» (*алтын нур, аймалап, алапты*), что составляет изысканную внутреннюю рифму первой строки. Это очень напоминает начало знаменитой песни «Гаухартас» (*ажарың ашық екен атқан таңдай*), и вообще, на наш взгляд, источником вдохновения для композитора была именно эта любовная лирическая песня. Более того, хотим высказать предположение, что эта песня в исполнении Б.Тулгеновой

⁴ «Мужской» характер казахской народно-профессиональной песни в песнях редких в этой профессии женщин – Майры Шамсутдиновой, например, преобразуется в тему отстаивания своей артистической и личностной независимости, как в песне «Бакша».

⁵ Московское издание клавира оперы претерпело изменение имени главной героини – «Анар-сулу».

решительно повлияла на само становление сопранового репертуара, на то, как трактуется тема любви в высоком женском голосе у композитора. Мы хотим сказать, что исполнение этой народно-профессиональной песни Б.Тулегеновой стало первым этапом адаптации и перехода от казахской традиционной песни к репертуару сопрано.

Начало каждого бунака соответствует важной вехе мелодического оборота – 1 ст. -2 ст.- 1 ст. Получается совершенная звуковая и мелодическая конструкция/закругленность на ладовой опоре утверждения нижней тоники. Она становится толчком в последующем развитии мелодии. По смыслу – это утверждение высказывания, это констатация. Но эта констатация содержит в себе всю полноту лирических чувств.

Следующая мелодическая фраза, соответствующая 2-й строке, стремительно поднимается от 3 ступени, достигая верхней тоники и возвращается к продолжительной пятой ступени, тем самым мощно (и привычно!) подготавливая появление верхней тоники. Мелодический блок (третья строка), который сначала акцентирует 7 ступень, а затем останавливается на 6-ой ступени, подчеркивает ладовую значимость каждой ступени. Вместо разрешения звучит мелодическая фраза (4-я строка), начинающаяся со второй верхней ступени и охватывающая аккордовые звуки *as-c-es-g* (это же доминантсептаккорд!), и все это так естественно, как будто только, так и могла развиваться традиционная песня! Потому разрешение этих звуков воспринимается буквально как катарсис. Верхняя тоника достигнута. На ней победно звучит - как итог - манифестация возвышенного чувства.

Е.Рахмадиев использует здесь прием замены функции и места мелодического комплекса в форме. Четвертая строка в традиционной песне – это строка разрешения и окончания песни, у нее финальная функция. Но в данном случае четвертая строка не выполняет свою традиционную роль в форме. Сохраняя свою значимость (в традиционной песне все значимо, каждый элемент!), она выступает как глашатай нового гармонического стиля, тем самым концентрируя в себе всю ладовую энергию традиционных и новых средств.

Логика мелодического развития, которая отличает это произведение от традиционной песни, заключается в том, что подготовка к большой, настоящей кульминации всего произведения происходит не внутри четырехстрочного запева, а за его пределами – уже в начале следующего куплета. Это можно определить как композиционные поиски⁶ периода «посттрадиционности», ведь тем самым двухкратно увеличивается масштабное соотношение частей романса! Если считать, что каждая традиционная народно-профессиональная песня представляет собой определенное высказывание – утвердительное, вопросительное, строгое, гневное, восторженное, патетическое и т.д., то произведение Е.Рахмадиева «Тан самалы» - это воспевание возвышенной, но, в то же время, теплой, искренней, человеческой и нежной любви. Квинтэссенция романса, его тихая кульминация – на словах «Аспаным ашық, көңілім биік» (мое небо открыто, чувства/душа – высоки) начинается с продолжительной пятой ступени и «обрядового» комплекса, который призван в казахской традиционной песне выразить чувство любви.

Обрядовый комплекс, выражающий эмоции любви, как мне приходилось уже писать⁷, берет свое начало в девичьих прощальных песнях сынсу, коштасу. Пентатонная мелодическая структура (1,2,3, 5 и 6 ступени) в прямом движении снизу-вверх может быть помещена в начале песни (Каргамау, Алконыр), может быть использована ее инверсия (Гаухартас – 5 и 6 ступени звучат на октаву ниже). Иногда этот комплекс находит свое место в припеве, где становится целью и кульминацией мелодического развития

⁶ Мы имеем в виду, например, форму песни «Хорлан» Естая, где автор выходит за пределы традиционной формы, создавая пронизанную единством интонационного развития «ариозную» (по определению Б.Ерзаковича) композицию.

⁷ Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. О семантике казахской народно-профессиональной песни. Алматы, Дайк-Пресс, 2000 г.

(Суржекей, Шапибаяу). Этот интонационный оборот легко узнаваем и, как правило, выражает светлое, безмятежное и гармоничное настроение и чувства.⁸

В «Тан самалы» появление обрядового комплекса не совсем обычное. Он обладает здесь особой нежной выразительностью и новизной звучания в силу нескольких причин. Одна из них заключается в том, что он является частью секвенционного каскада интонационных комплексов (тт. 16-21)

Другой особенностью использования «обрядового комплекса» в «Тан самалы» является то, что мелодия его разворачивается не с первой ступени, как это было при рождении данного оборота в обрядовом фольклоре, изначально. Здесь мелодия «обрядового комплекса» начинается с третьей ступени, и потому мелодическая вершина интонационного оборота совпадает с VII ст., а разрешение в верхнюю тонику фактически соединяет два содержательных истока народно-профессиональной песни – обрядовый комплекс и семантику утверждения верхней тоники, придавая всему обороту кульминационный смысл. Таким образом, «обрядовый комплекс» - признание в любви! - звучит в кульминационный момент высказывания. Поражает филигранное мастерство композитора, новаторски обогащающего систему музыкально-выразительных средств народно-профессиональной песни.

Ладовая концентрированность каждой ступени, сцепление интонационных звеньев, монодийная логика тяготений соединяются с новой фактурой и логикой гомофонно-гармонического склада, рождая произведение новой эпохи. Оно демонстрирует содержательные возможности взаимодействия, взаимовлияния различных музыкальных культур.

Список литературы

1. *Затаевич А.* «500 казахских песен и кюев», Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с. – С.40
2. *Елеманова С.А.* Казахское традиционное песенное искусство. О семантике казахской народно-профессиональной песни. Алматы, Дайк-Пресс, 2000.

References (transliterated)

1. *Zatayevich A.* «500 kazakhskikh pesen i kyuev», Almaty: Dayk-Press, 2002. – 378 s. – S.40
2. *Elemanova S.A.* Kazakhskoye traditsionnoye pesennoye iskusstvo. O semantike kazakhskoy narodno-professionalnoy pesni. Almaty, Dayk-Press, 2000.

Сведения об авторах:

Елеманова Саида Абрахимовна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Дюсембай Акберен – магистр второго года обучения по специальности Вокальное искусство Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Елеманова Саида Абрахимовна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры.

Дюсембай Акберен – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Вокал өнері мамандығы бойынша екінші оқу жылының магистрі.

Information about the authors:

Elemanova Saida Abrahimovna – Candidate of Art History, Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kazakh National Conservatory. Kurmangazy.

Dyusembay Akberen – Master of the second year of study in the specialty Vocal Art of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

⁸ Он не исчерпал себя и творчестве композиторов Казахстана второго, третьего поколения. Мы имеем в виду ф-ный концерт Серика Еркимбекова.