

МРНТИ 18.41.51

**Наиля Баяхунова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Б. БАЯХУНОВА<sup>1</sup>**  
(исполнительский анализ)**Аннотация**

В данной статье речь пойдет о трех циклах: «Монолог» для тенора (сопрано) и фортепиано на слова О.Хайяма (1977 г.), «8 японских трехстиший» для сопрано и фортепиано на стихи М.Басе (1991г.), «Из лирики китайских поэтов» для сопрано и фортепиано(1994г.) Циклы созданы на тексты в русском переводе. В каждом цикле детально разбираются вокальная и фортепианная партии, художественное содержание, отмечаются исполнительские особенности.

Во втором цикле особое место занимает использование японских ладов, сложные интонационные построения, характер текста полно отражается в музыке, что требует от исполнителя вокальной партии освоения новой интонационной сферы, присущей японской музыке. «8 японских трехстиший» - оригинальный образец камерно-вокальной лирики, ставящий перед исполнителем особые задачи и представляющий один из образов музыкального ориентализма. Вокальный цикл «Из лирики китайских поэтов» сложнее и масштабнее предыдущих. В этом сочинении свободно развивается пентатоника, переходя из одного звукоряда в другой, используется и пентатоникой хроматизм.

При всем различии образов, композиционных задач выбранные для анализа циклы вокальные циклы объединяет ряд общих моментов: интонация, фактура, претворенные элементы композиционной техники XX в.: модальность, сонорность, пуантилизм, минимализм.

**Ключевые слова:** Бакир Баяхунов, вокальный цикл, исполнительский анализ, вокальные миниатюры.

**Наиля Баяхунова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***Б. БАЯХУНОВТЫҢ ВОКАЛДЫҚ ТОПТАМАЛАРЫ**  
(орындаушылық талдау)**Аннотация**

Бұл мақалада үш цикл туралы айтылады: тенорға арналған «Монолог» (сопрано) және О. Хайямның сөзіне жазылған фортепиано (1977 ж.), сопраноға арналған «8 жапондық үш өлең» және М.Басенің өлеңдеріне арналған фортепиано (1991 ж.), сопрано мен фортепианоға арналған «қытай ақындарының лирикасынан» (1994 ж.). Циклдар орыс аудармасындағы мәтіндерге құрылған. Әрбір циклде вокалдық және фортепианолық партиялар, көркемдік мазмұны егжей-тегжейлі талданады, орындаушылық ерекшеліктері белгіленеді.

Екінші циклде жапон ладтарын қолдану, күрделі интонациялық құрылымдар ерекше орын алады, мәтіннің сипаты музыкада толық көрініс табады, бұл вокалды партияны орындаушыдан жапон музыкасына тән жаңа интонациялық саланы игеруді талап етеді. "8 жапон үш өлеңі" - орындаушының алдына ерекше міндеттер қоятын және солардың бірін ұсынатын камералық-вокалдық лириканың бірегей үлгісі. «Қытай ақындарының лирикасынан» вокалдық циклді бұрынғыға қарағанда күрделі және ауқымды. Бұл композицияда пентатоника еркін дамып, бір масштабтан екіншісіне ауысады, пентатоникалық хроматизм де қолданылады.

Суреттердің, композициялық міндеттердің барлық айырмашылығымен, талдау үшін таңдалған циклдар, вокалдық циклдер бірқатар жалпы ойларды біріктіреді: интонация, құрылым,

<sup>1</sup> В данной статье представлены обновлённые материалы, опубликованные в издании – Музыка Центральной Азии: традиции и современность. М., 2003, С. 79-95. Исправлены нотные примеры композитором Б.Баяхуновым.

XX ғасырдың композициялық техникасының іске асырылған элементтері: модалдылық, соноризм, пунктилизм, минимализм.

**Түйінді сөздер:** Бәкір Баяхунов, вокалдық цикл, орындаушылық талдау, вокалдық миниатюралар.

*Bayakhunova Nailya<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Conservatory named of Kurmangazy  
Almaty, Kazakhstan*

**B. BAYAKHUNOV'S VOCAL CYCLES  
(performance analysis)**

*Summary*

This article will focus on three cycles: «Monologue» for tenor (soprano) and piano to words by O. Khayyam (1977), «8 Japanese three-verses» for soprano and piano to lyrics by M. Basho (1991), «From the Lyrics of Chinese Poetesses» for soprano and piano (1994). Cycles are based on texts in Russian translation. In each cycle, the vocal and piano parts, the artistic content are analyzed in detail, the performance features are noted.

In the second cycle, a special place is occupied by the use of Japanese modes, complex intonation structures, the character of the text is fully reflected in the music, which requires the performer of the vocal part to master a new intonation sphere inherent in Japanese music. "8 Japanese three-verses" is an original example of chamber-vocal lyrics, which sets special tasks for the performer and represents one of the images of musical orientalism.

The vocal cycle "From the Lyrics of Chinese Poetesses" is more complex and larger than the previous ones. In this work, the pentatonic scale develops freely, passing from one scale to another, chromatism is also used by the pentatonic scale.

With all the difference in images and compositional tasks, the cycles chosen for analysis, a number of common points unites vocal cycles: intonation, texture, embodied elements of the compositional technique of the 20th century: modality, sonority, pointillism, and minimalism.

**Key words:** Bakir Bayakhunov, vocal cycle, performing analysis, vocal miniatures.

Методическая литература, касающаяся исполнения камерно-вокальных произведений композиторов Казахстана крайне скудна, в то время как музыкальная практика имеет немало достойных образцов композиторского творчества и исполнительства, равно как и примеров творческого содружества композиторов и исполнителей. С этой точки зрения показательны вокальные циклы Бакира Баяхунова. Большинство из них навеяно образами Востока. Их воплощение лишено какой-либо стилизации, оно ярко индивидуально, точно следует законам жанра. Неслучаен успех написанного в студенческие годы вокального цикла «Песни о старом Китае» на слова дунганского поэта Я. Шиваза. Его интерпретаторами были засл. арт. РСФСР М. Рыба, солист оперы Б. Виноградов, нар. арт. СССР Х. Мухтаров, засл. арт. РК Г. Сон и др. Не менее успешной оказалась исполнительская судьба вокального цикла на слова поэтов Азии (1962г.), прозвучавшего в Москве, Алма-Ате и др. городах бывшего СССР. Проникновенно, тонко исполняла это сочинение засл. арт. КазССР Н. Шарипова.

Ранние вокальные циклы (кроме упомянутых, это созданный в 1957 г. вокальный цикл на слова О. Хайяма для тенора и фортепиано) эмоциональны, экспрессивны, в них ощущается влияние русской и советской музыки. В дальнейшем музыкальный язык вокальных циклов становится еще более индивидуальным, интеллектуально окрашенным, но не теряет эмоциональной полноты. В данной статье речь пойдет о трех циклах: «Монолог» для тенора (сопрано) и фортепиано на слова О.Хайяма (1977 г.), «8 японских трехстиший» для сопрано и фортепиано на стихи М.Башо (1991г.), «Из лирики китайских поэтесс» для сопрано и фортепиано(1994г.) Циклы созданы на тексты в русском переводе.

Первым интерпретатором «Монолога» стал А. Днишев, в то время аспирант консерватории, партия фортепиано была исполнена автором этих строк. Музыкальным руководителем явилась педагог Н.А. Шарипова, давшая ценные советы композитору и

исполнителям. Произведение получило высокую оценку музыкальной общественности, исполнялось также за пределами республики (например, лауреатом международного конкурса А. Мартыновым). Я исполняла «Монолог» с певицей В. Шаплыко. В этом же составе прозвучали «8 японских трехстиший» и цикл «Из лирики китайских поэтесс».

Работа над «Монологом» связана, прежде всего, с пониманием логической конструкции рубаи О. Хайяма. Важно и отношение к общей направленности поэзии О. Хайяма, ее умонастроению. Оно задано композитором, который подчеркивает жизнеутверждающие черты стихов восточного классика, но у него доминируют, скорее, пессимистические мотивы. Но нельзя не согласиться с более широкой трактовкой его творчества: «Художественным образам Хайяма тесно в границах одной эпохи. Они о вечности, о быстроте дней, красоте бытия смысле жизни и неизбежности смерти» (2).

Музыкальная ткань цикла немногословна. Нужно вслушиваться в каждую деталь музыкального текста, в каждую интонацию. Так вступление, состоящее из четвертных нот, ниспадающих по бесполутоновому звукоряду, оказывается тематическим предвосхищением вокальной партии, где тот же рисунок звучит в ритмическом уменьшении.

*Пример 1. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Первая часть, вступление*

Фортепиано передает «текучесть» времени: излагаемые в крупных длительностях тоны наслаиваются путем пальцевой педализации<sup>2</sup> (педаль также необходима). Смысловый акцент в вокальной линии на словах «навекы выпал он», выпукло очерченный ритмически, нужно выполнить с неукоснительным соблюдением авторских указаний:

*Пример 2. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Первая часть, первое построение*

До сих пор рассматривался музыкальный материал первого построения (соответствующего первым двум строкам четырехстишия). Второе построение контрастирует первому фактурно и в темповом плане. Здесь необходим плавный переход от созерцательности к движению. Возвращение к начальному состоянию требует постепенного замедления, рубатного темпа.

Вступление второй части вносит оживление. Это намек на праздничное веселье. Здесь используется перекрестный ритм: секстоли звучат в четырехчетвертном такте.

<sup>2</sup> Примеры даны по первой редакции «Монолога», во второй редакции наложения интервалов заменены полифоническими линиями.

Выравнивание метрики происходит на третьей четверти второго такта, что подчеркивается звучанием аккорда. Вступление рождает возглас певца:

Пример 3. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Вторая часть. Вступление

16 2. Allegretto ♩ = 68 mf

Ten. 8

P-no 16 mf f

Друг, из кув-ши - на

Далее ритмическая игра продолжается: в тт. 1-2 (в примере) секстоли даны в шестнадцатых нотах в рамках трехчетвертного такта, в гармонии же обостряется диссонантность (новый образный штрих!).

Пример 4. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Вторая часть, тт. 1-2

22 Tempo rubato

Ten. 8

P-no 22

го, по - ка гон - чар не

Второе построение, подготовленное отмеченными выше секстолями, имеет характер тонкой иронии. Оно достаточно сложно в интонационном плане. В частности, исполнителю вокальной партии надо добиться четкого показа «ля бекара» – терции возвращающегося к концу части тонического аккорда.

Третья часть навеяна ощущением воздуха, тонких красок природы. Фигурационный рисунок оттеняется краткими мотивами в левой руке (это своеобразное преломление музыки Дебюсси, подобные мотивы встречаются в его «Ноктюрнах»).

Пример 5. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Третья часть

Andante ♩ = 68 m.s. 3 p

P-no 31 m.d. m.d. m.d.

В первом построении вокальная партия дана без сопровождения. Ощущение покоя, растворения в природе наилучшим образом олицетворяет одноголосие с его «восточным» кружением опевающих тонов:

## Пример 6. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Третья часть, первое построение

Тен. *p*  
 34  
 8  
 Вновь рас-пус-ка-ют-ся ро-зы под-ут-рен-ним ве-тер-ком.

Во втором построении, идущем на ускорении темпа, фортепиано дублирует вокальную линию. При этом происходит накопление звучности – отдельные тоны «застревают» на педали. Далее следует подчеркнуть «трагическую» терцию «соль - си» в басу. Это напоминание о смерти. С особой проникновенностью надо исполнять последние два такта части. Реминисценция из вокальной партии у фортепиано должна быть окрашена по-иному и звучать с глубоким чувством.

Четвертая часть имеет явный философский характер, повествуя о противоречии между религиозным и житейским представлением о жизни и смерти. Вступление демонстрирует ход рассуждения: утверждение, отрицание, вывод (соответственно т.т. 1, 2-3,4). *Rubato*, указанное автором, относительно. Надо полагать, что концертмейстер самостоятельно может интерпретировать ритмически упругие фразы и мотивы, акцентируя метрические опоры.

## Пример 7. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Четвёртая часть.

*Tempo rubato*  
 P-no  
 49  
*f* *mf*  
 ред. \*ред.

Последующий вокальный речитатив должен воплотить не только ход напряженной мысли, но и массу ее оттенков. Поэтому необходима тщательная отделка фразировочных моментов. Скупая фортепианная ткань следует за вокальной партией, ее надо соответственно проинтонировать. Последние 4 такта драматургически важны: их нужно ощутить, как предварение пятой части цикла. «Философские» мотивы вступления излагаются здесь в увеличении и слагаются в диссонирующий аккорд, разрешение которого приводит к гимническому вступлению последней части:

## Пример 8. Б. Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Четвёртая часть, речитатив и заключение

Тен. *f*  
 57  
 8  
 реч. Кто в а-ду по-бы-вал? Кто вер-нул-ся из ра-я?

P-no  
 57  
*f*

Вступление пятой части предваряет материал вокальной партии, объединяя его с мотивами второй части цикла. «Вкрапления» из предыдущих частей встречаются и далее, а также в коде. Это так называемая «синтетическая реприза». Вокальная партия, начинающаяся с высокого «соль», звучит жизнеутверждающе. В тексте рубаи нет столь резкой антитезы, которая отличает тексты других частей. Поэтому музыкальное содержание развивается на одном дыхании, на одной образной платформе. Впервые автор прибегает в конце части к повтору текста, что способствует, с одной стороны, усилению выразительности, с другой – постепенному завершению цикла.

Иной Восток предстает в цикле «8 японских трехстиший». Краткость текстов (в каждой части по три строчки) обусловила жесткую ограниченность фактуры. Характер текста отразился в музыке, очень сдержанной по эмоциональному тону, порой кажущейся холодноватой. Если в «Монолог» композитор не использует конкретные музыкальные источники, то здесь намеренно применены некоторые типично японские ладовые формулы, что создает своеобразный колорит. Это требует от исполнителя вокальной партии освоения новой интонационной сферы.

Указанное выше ограничение в средствах выразительности приводит к тесному слиянию вокальной и фортепианной партий. В т. 4 лад преобразуется, возникает «ми бекар» вместо «ми бемоля», а в следующем такте видоизмененный начальный лад звучит уже в фа миноре. В тт. 3-5 обнаруживается скрытый хроматический ход «ми бемоль» - «ми бекар» - «фа», создающий внутреннюю напряженность. Кроме того, самостоятельность секундовых мотивов подчеркнута внедрением чужеродных тонов («ре бемоль» в т.3, «ля бемоль» в т.4). В двух последних тактах звуки верхнего регистра имитируют стрекот цикад (этот прием встретится далее).

Пример 9. Б. Баяхунов. «8 японских трехстиший». Первая часть

Andante

Вторая часть начинается с имитации звучания колокола, Их «гудению», а затем «угасанию» способствует выдержанная на несколько тактов педаль. Эта звучность сочетается с регистрово-отдаленной линией в правой руке, развивающейся вместе с вокальной партией в гетерофонном разноголосии (вариантная дублировка основного голоса). «Колокол» напоминает о себе в тт. 7-9. В исполнении необходимо показать слитность двух планов звучания фортепиано.

В третьей части сосуществуют два речитатива: инструментальный и вокальный. При этом первый должен звучать таинственно и приглушенно, а второй сдержанно, как бы бесстрастно.

Четвертая часть немногословна. Это «графика» из немногих элементов изображения. Фразы фортепиано и голоса чередуются, использование обращения расширяет музыкальное пространство. В т. 1 и т. 3 зеркальность выявлена на расстоянии, в тт. 7-8 – в одновременности (нижний голос звучит в неточном обращении).

Пример 10. Б. Баянунов. «8 японских трехстиший». Четвертая часть

Инструментальный по своей природе рисунок вокальной мелодии воспринимается солистом, благодаря «подсказке» в фортепианной партии, предвосхищающей вокальную партию (т.т. 1-2) и дублированию (т.т. 7-8).

В пятой части фигурации фортепиано олицетворяют движение на водной поверхности («Прыгнула в воду лягушка. Всплеск в тишине»). То же движение присутствует в вокальной линии, но в ином рисунке. Фраза «Всплеск в тишине» является ключевой, так как она является своеобразным завершением части. Акцент, восьмая пауза, должны быть выполнены исполнителем вокальной партии с большой тщательностью:

*Пример 11. Б. Баяхунов. «8 японских трехстиший». Пятая часть*

Шестая часть – новый образ воды, но это уже покачивание волн. На их фон ложится голос. Вокальная линия песенная, но все-таки в рамках сдержанного, созерцательного настроения.

Седьмая часть – кульминация цикла. Вновь появляется «колокол», усиленный «перезвоном» шестнадцатых нот:

*Пример 12. Б. Баяхунов. «8 японских трехстиший». Седьмая часть*

Подъем вокальной линии сопровождается растущей фактурной плотностью и новым вступлением «колокола» (т.б). В последнем такте части возникает иллюзия «цикад», но уже в более высоком регистре. Седьмая часть допускает большую открытость чувства, душевный подъем. Тем контрастней будет восприниматься последняя часть цикла.

Восьмая часть возвращает к созерцательности первой части, но здесь это состояние глубже. Оно несет в себе скрытое наслаждение красотой природы и человеческого бытия. Отсюда и плавность вокальной линии, ровная динамика пиано, скупое сопровождение. В партии сопрано нужно точно выполнить дуоль в т.7, чтобы переход к двухчетвертному размеру был незаметным, а также ведущее к кульминации скрытое хроматическое движение в тт. 7-8 (ми-бемоль – ми – бекар – фа).

«8 японских трехстиший» – оригинальный образец камерно-вокальной лирики, ставящий перед исполнителем особые задачи и представляющий один из образов музыкального ориентализма.

Вокальный цикл «Из лирики китайских поэтесс» написан на стихи Ли Цинчжао, Ли Е, Чжао Вопей, Ту Яосэ, Гуань Чжунци, Мэн Шудин, Чжао Фейянь в переводе Михаила Басманова. Эти поэтессы представляют национальную поэзию различных исторических эпох. Композитор избрал отдельные фрагменты, стихов, осуществив тем самым художественный монтаж текста. Тема цикла – судьба женщины, представлена через образ одной героини, размышляющей, любящей, страдающей... Стилистически цикл сложнее и масштабней предыдущих.

Какого-либо обращения к китайской музыке в произведении нет, но есть некоторые интонационные обороты, типичные для нее. Пентатоника (бесполутоновая) свободно развивается, переходя из одного звукоряда в другой, либо, сочетая их вместе, дополняется полутонами. Используется и завуалированный той же пентатоникой хроматизм (№ 5, т.г. 8 – 13). Пентатонические обороты, будучи ограниченными в звуковом составе, подвергаются различной интервальной обработке, увеличивающей интонационные возможности этого лада. Это приводит к свободе в использовании широких интервалов в партии фортепиано, нередко и в вокальной мелодике.

Характер ритма во многом диктуется стихотворным размером русского перевода, но присутствует свойственное китайской мелодике четное ритмическое деление. Особенностью музыкального языка в сравнении с другими циклами является более частая имитация звучания музыкальных инструментов (лютни в № 2, барабана в № 3, флейты в № 6). С циклом «8 японских трехстиший» это произведение роднит обращение к музыкальному пейзажу, но это уже через некое родство китайской и японской классической поэзии.

Поэтическое и музыкальное содержание первой части обозначает проблематику цикла, характер ее образности, стилистическое направление. Речитативная вокальная партия опирается на акцентированные звуки или созвучия фортепиано. Изобретательная, чаще вариантная дублировка вокальных фраз вносит дополнительную окраску в звучание. Так кульминация в т.2 подчеркнута ускоряющимся пассажем фортепиано.

Пример 13. Б. Баяхунов. «Из лирики китайских поэтесс». Первая часть, кульминация, т.1-2

В тактах 10-11 верхний голос в партии фортепиано передает звучание флейты с характерными для неё скачками в вышележащий регистр:

## Пример 14. Б.Баяхунов. «Из лирики китайских поэтов». Первая часть, кульминация, т. 10-11

10 *mf*

Вдруг флей ты раз-дал - ся при -

Фактура в обобщающей фразе «Во всем этом много скрытого смысла» многопланова. Зато последние такты более прозрачны по звучанию, преобладает вокальная линия. Задача исполнителей – связать в одно целое два контрастных фрагмента.

Вторая часть едина по настроению. Это печаль разлуки, выраженная в чувствах героини и звучании лютни – спутницы древней китайской классической поэзии. Развитие идет по линии возрастания: от двух спокойных фраз к третьей («Играю «Печаль разлуки»»), идущей с увеличением темпа и динамики и далее к четвертой («От бесконечной скорби сердцу покоя нет»), подчеркнутой общим унисоном, а затем аккордом фортепиано. Форшлагги, разноголосие при «расщеплении» унисона и трели делают кульминационную фразу еще более значительной:

## Пример 15. Б. Баяхунов. «Из лирики китайских поэтов». Вторая часть

42 *f*

серд - цу по - ко - я нет.

Вступление третьей части маршеобразно («флейта» и «большой барабан») Его отголоски звучат на протяжении части. В тт. 12-15 перемена размера, восьмые паузы в вокальной партии, переход в иной образный план контрастируют с внезапной кульминацией в конце части («Когда же вновь вернется он»). Если выполнение ритмических задач не вызывает здесь трудностей, то достаточно сложно найти нужную интонационную окраску в вокальной партии. Поначалу (от слов «Закрыта дверь») желательнее более скупое звучание, а в кульминации – накопление внутренней динамики (на словах «Когда же вновь вернется он»).

С глубоким чувством и подлинной экспрессией написана четвертая часть. Одиночество героини, до слуха которой доносятся звуки бала во дворце именитых вельмож, передано через стилистику вальса, политональность (в т.т. 11-15 пентатонические звукоряды звучат одновременно на черных и белых клавишах). В этой части, пожалуй, две главные проблемы исполнения. Во-первых, интонационная, несколько облегченная тем, что необходимая «настройка» голоса дается в партии фортепиано. Во-вторых, до слов «Поздняя осень. Пылает луна» инициатива в ансамбле принадлежит фортепиано, что обязывает к разумному балансу голоса и сопровождения.

Пятая часть подобна скерцо в инструментальном цикле. Но это так же выражение любовного чувства. Привожу текст полностью:

Ты – то же, что я.  
 Я – то же, что ты.  
 И с нами большая любовь.  
 Вот глину беру  
 И твой образ леплю,  
 Леплю заодно и себя.  
 Слеплю и всё вдребезги разобью,  
 Осколки смешаю в воде.  
 И снова лепить буду, милый, тебя.

Основу музыкальной ткани составляет нижеследующая фраза фортепиано с ее вариантами. Она может рассматриваться как образ «лепки», но также и как изображение душевного движения:

*Пример 16. Б. Баяхунов. «Из лирики китайских поэтесс». Пятая часть*



Такая работа с темой означает изменчивость настроения героини. Трактовка этой части исполнителями связана с ритмической координацией партий и незаметной передачей мелодической инициативы от фортепиано к голосу.

Шестая часть - картина осенней грусти, разлитой в природе: клин гусей, улетающих в даль, звон цикад. Вступление имитирует звучание высокой флейты, в тт. 6-7 зарождается тремолирующий штрих, сочетающийся с построенными на широких интервалах рисунками, в которых можно видеть образ дали, открытого пространства. Переход в т.12 от трепетного состояния к спокойному, уравновешенному необходимо провести без потери темпа, ненавязчиво должно звучать возобновление тремоло в т. 17. В последних трех тактах дублировка вокальной партии переходит от верхнего голоса к нижнему (см. «ля бемоль» малой октавы в т.3 примера.), что надо отметить в исполнении.

*Пример 17. Б. Баяхунов. «Из лирики китайских поэтесс». Шестая часть*

Заключительная седьмая часть – единственная в цикле имеющая песенную структуру и содержащая самую высокую голосовую кульминацию на ля второй октавы. Но с tempo mosso песенность переходит в декламационность, нарастает чувство скорби. На драматургическом изломе возникают новые звуки «ми» и «си» (т. 2 от tempo mosso) в результате кратковременного отклонения в доминантовую тональность. Возвращение звукоряда не снимает напряжения, благодаря напряженной гармонии. Тональность оказывается проблематичной и вместо «точки» на слове «Стынет» слышится многоточие. Как некое арочное обрамление в последнем такте слышится «лютневое» арпеджио.

## Пример 18. Б. Баяхунов. «Из лирики китайских поэтесс». Седьмая часть

При всем различии образов, композиционных задач все рассмотренные циклы объединяет ряд общих моментов. Несомненно, что основой всех композиций служит интонация, преобразующаяся в многоголосие, фактурные детали. Музыкальный язык циклов содержит индивидуально претворенные элементы композиционной техники 20 в.: модальность, сонорность, пуантилизм, минимализм и др. Вокальные партии выразительны, разнообразны по мелодике (речитативной, речитативно – декламационной, песенной). Все циклы отличает приверженность к определенной концепции, светлое мироощущение, художественная цельность. Остается пожелать, чтобы все больше исполнителей включали их в свой репертуар, создавали новые трактовки музыкальных образов Востока.

## Список литературы

1. **Баяхунов Б.** Во мне спонтанно продолжается творческий процесс. Интервью, записанное Л. Баяхуновой //» Музыкальная академия» – Москва, 1999 г., № 4. –С. 71-74.
2. **Измайлова Л.** Бакир Баяхунов //Композиторы союзных республик. Вып.6–. Москва, 1988. – С.82-100.
3. **Измайлова Л.** Аура Востока // Музыкальная академия. – Москва, 1999, №4 – С. 63-71.
4. **Тифтикиди Н.** Устремленный вперед // Советская музыка. – Москва, 1963, №5. – С.35-38.
5. **Шантырь Г.** Содружество творческих индивидуальностей // Советская музыка–Москва, 1978, № 10– С.22-23.

## References (transliterated)

1. **Bayahunov B.** Vo mne spontanno prodolzhaetsya tvorcheskij process. Interv'yu, zapisannoe L. Bayahunovoj //» Muzykal'naya akademiya» – Moskva, 1999 g., № 4. –pp. 71-74.
2. **Izmajlova L.** Bakir Bayahunov //Kompozitory soyuznyh respublik. Vyp.6–. Moskva, 1988. – pp.82-100.
3. **Izmajlova L.** Aura Vostoka // Muzykal'naya akademiya. – Moskva, 1999, №4 – pp. 63-71.
4. **Tiftikidi N.** Ustremlennyj vpered // Sovetskaya muzyka. – Moskva, 1963, №5. – pp.35-38.
5. **Shantyr' G.** Sodruzhestvo tvorcheskih individual'nostej // Sovetskaya muzyka–Moskva, 1978, № 10– pp.22-23.

## Сведения об авторах:

**Баяхунова Наиля Яхиевна** – дипломант международных конкурсов, доцент кафедры ансамблевого искусства Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

## Авторлар туралы мәлімет:

**Баяхунова Наиля Яхиевна** – халықаралық байқаулардың дипломанты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ансамбль өнері кафедрасының доценті.

## Information about the authors:

**Bayakhunova Nailya Yakhievna** – diploma winner of international competitions, associate professor of the department of ensemble art of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.