

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

ХАБАРШЫСЫ

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KURMANGAZY
KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY

2013 ЖЫЛДАН ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

2

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2015

МАУСЫМ
ИЮНЬ
JUNE

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі, «Қазақстан Республикасы Тұңғыш Президентінің - Елбасының Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

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

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

2 (7) 2015

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редакторлар:
В. Е. Недлина
А. Ж. Мәшімбаева

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакция мекен-жайы:
050000, Қазақстан Алматы, Абылай хан д-лы, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Редакционная коллегия:

Жания Яхияевна Аубакирова – главный редактор, Народная артистка Казахстана, Лауреат государственной премии Мира и прогресса Первого Президента Республики Казахстан, профессор, ректор КНК им. Курмангазы

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

**ВЕСТНИК
Казахской
национальной
консерватории
им. Курмангазы**

2 (7) 2015

выходит 4 раза в год

Журнал
зарегистрирован в
Министерстве
культуры и
информации РК

Свидетельство о
постановке на учёт
№13880-Ж от 19
сентября 2013 года

Ответственные
редакторы:
В. Е. Недлина
А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Казахстан
Алматы, пр. Абылай-
хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-
64

© Казахская
национальная
консерватория
им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Editorial board:

Janiya Aubakirova – Chief Editor, People's Artist of Kazakhstan, the Laureate of Peace and Progress State Prize of the First President of the Republic of Kazakhstan, Professor, Rector of Kurmangazy KNC

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

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

2 (7) 2015

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:
V. Nedlina
A. Mashimbayeva

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІ: ТАРИХЫ
МЕН ТЕОРИЯСЫ**

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСКОГО НАРОДА:
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ**

**MUSICAL ART OF KAZAKH PEOPLE: HISTORY AND
THEORY**

УДК 78(574)09

Ақлима ОМАРОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ОПЕРА САХНАСЫНДАҒЫ ЖАМБЫЛ ЖАБАЕВ БЕЙНЕСІ

Түйін. Мақалада Жамбыл Жабаевтың (1846-1945) опера сахнасындағы бейнесі Қазақстан композиторларының әр түрлі туындыларынан қарастырылып, оның суырып-салма ақындық болмысының сомдалуы сол кезеңдегі мәдени өмірмен байланысты ашылғаны айқындалған.

Тірек сөздер: опера, ақын, кейіпкер, мәдениет, композитор, дерек.

Ключевые слова: опера, поэт, персонаж, культура, композитор, факт.

Keywords: opera, poet, personage, culture, composer, fact.

Жамбыл бейнесінің ең алғашқы музыкалық-сахналануы оның көзі тірісінде 1940 жылы Е.Г.Брусиловскийдің «Алтын астық» (С.Мұқановтың либреттосына жазылған) операсында, Республикамыздың ХХ-жылдығына орай жасалған¹. Аталмыш туынды бұл жанр тарихында қазақ опера сахнасында тұңғыш рет колхоз құрылысы тақырыбын көрсетілгендігімен, яғни, композитор-автордың анықтамасы бойынша, «Қазақстандағы колхоз құрылысының жеңісі тақырыбын» көтергендігімен ерекшеленеді.

Опера сюжетінің сол жылдары өткен уақиғалармен тікелей байланысы айтарлықтай көрсеткіш. Мысалы, басты кейіпкерлердің бірі Сапар, екінші актінің соңында Қызыл Әскер қатарына шақырылған, үшіншіде – шынында белофиндермен (ақтар) шайқасты аяқтауға қатысқаны үшін медальмен марапатталғаны көрсетіледі. Осы актіде колхозшылар бүкілодақтық ауыл шаруашылық көрмесіне баратын кандидатураны таңдауына да, оның алдында Мәскеуде 1939 жылы өткізілген талқылаудан белгілі болғандығы септігін тигізді. Ақырында, авторлар операның финалында Жамбылмен бірге қазақ делегациясының кеңес үкіметі мүшелерімен кездесуін жаңғыртады².

Осыншама жақын арада өткен шынайы уақиғаның шығармада көрініс тауып (яғни нақты алғашқысы, 1939 ж.), қысқа мерзімнің ішінде сахналық қойылымға айналуына мүмкін болды (Е.Г.Брусиловскийдің күнделік жазбаларының негізінде, сәуір-қыркүйек айлары, 1940 ж.) [2, 181]. Опера көрінісіне шынайы контексті енгізілудегі ұмтылысы түсінікті, бұл туралы болжау да заңды (бұл ретте шығармашылық тұрғының соцреализм талаптарынан бағынуы сол жылдары қатаң болғандығының себебін еске түсірудің қажеті жоқ).

Жамбыл тек финалдағы көрініске ғана қатысады. Сол уақытта әйгілі болған Сталинді мадақтайтын қорытынды хордың мәтінінде оның қатысқаны туралы айтылады³.

¹ Брусиловский Е. Алтын астық – Золотое зерно: Рукопись. – Б-ка ГАТОБ им. Абая, инв. № 544. – I акт – 64 б.; II акт – 60 б.; III акт – 74 б.; IV акт – 49 б.; V акт – 48 б.

² Бұл кездесудегі И.В.Сталин, В.М.Молотов, М.И.Калинин, К.Е.Ворошилов мырзаларды суретке түсірген Танко (аты-жөні жазылмаған. – А.О.). Жамбыл. Собр. соч. в 3 т. – Т.2. – Алматы: Ғылым, 1955. – Б.46-47 (қосымша бет) қараңыз.

³ Операдағы поэтикалық мәтіннің соңғы жолдары мынадай:

Жасасын мәңгі, жасасын данышпан Сталин	
Жасасын мәңгі, жасасын адамның күні Сталин	
<i>Оркестр</i>	Grandioso largamente
Хор (SATB)	Maestoso largamente
Жасасын, мәңгі жасасын	
Данышпан Сталин	

Соның негізінде, осы жағдайда сахналық әдістермен жүзеге асырылған Жамбыл бейнесінің сомдалуы тек шындықты көрсету үшін ғана емес, сонымен қатар мадақтау жағдайының мәнін тереңдету үшін маңызды болған: «халық әкесін» мадақтаушының бірі ретінде «жүз жастағы Жамбыл» да қатысады, ол да «ардақты атамыздың баласы» болып есептеледі⁴.

«Кешегі» күннің шындығы Л.А.Хамидидің «Жамбыл» операсында (либреттосын жазғандар Х.Ерғалиев және Ш.Құсайынов) көрініс тапқан⁵. Онда мазмұндалған уақиғалардың жасалу үрдісі мен болып жатқан уақиғалардың арасында санаулы жылдар ғана өткен: туындының⁶ бірінші редакциясы 1950 ж. шығарылған болатын, ал онда ақынның соңғы он жылы көрініс тапқан (I-актіде соғысқа дейінгі кез, II-де – соғыстың басы, IV-актінің финалында – 1945 ж. мамыр айы, жеңіс көрсетілген).

Мемлекет пен халықтың ықыласына бөленген сыйлы ақсақалды («ақ басты ата Жамбыл») авторлар сол жылдары қоғамдық-мәнде қалыптаса жеткен ақынның шығармашылық келбеті мен мұрасы арқылы бейнелейді. Мысалы II-актінің 2-суретінде берілген ремаркалардың бірінде: «Сахнаға орденмен үш рет марапатталған Жамбыл шықты, оның қасына ере жүргендердің қатарында алыстан келген қонақтар – үкімет мүшелері, әртістер, ғылыми қызметкерлер де бар».

Кеңес идеологиясының тікелей әсеріне байланысты 1930-40 жылдардағы Жамбылдың өлеңдері операның мазмұнында пайдаланылды. Тап осы арнада ақын мен қоғамның қарым-қатынастары жүзеге асырылған. Операның финалында Жамбыл әнінің кейіптелуінде, оның күш қуаты мен шаттығы арқылы Сталиннің жырлануы кездейсоқ емес.

Авторлардың шынайы жағдай мен деректерге сүйенуді көздегендігін кейіпкердің таңдалу жүйесі мен опера арқауының сюжеттік желісі дәлелдейді. Мысалы, негізгі кейіпкерлердің бірі ретінде Жамбылдың үлкен ұлы Алғадай алынған (Алғадай, 1900-1943), «жазушылар Әбдуәли және Петр» бейнелерінде – Ғали Орманов (1907-1978) пен Павел Кузнецов (1909-1957) прототиптері жеңіл танылады. Мынадай ұйғарымның дұрыстығын дәлме-дәл келген сәйкестік дәлелденеді: операда Петр Черныцов, Жамбыл туындыларының аудармашысы Павел Кузнецов сияқты майданға аттанады, ал IV-актідегі сахналардың бірінде Әбдуәлидің жолдамасына ақын өлең жолдарымен жауап береді, негізінде ақиқатқа келгенде оның әдебиеттік хатшысы Ғали Ормановқа жолданған болатын.

Нақтылы оқиғалар құжаттық сәйкестікпен жасалынған. Бұл беттер «Ленинградтық өрендерім» (III акт) және «Аттандыру» (IV-й акт) сынды белгілі жолдаулардың шығу тарихымен байланысты⁷. «Бастапқы» немесе шамалы өзгертілген

Жасасын, мәңгі жасасын
Адам күні Сталин

Айша, Далабай, Сапар, хор

Жаса зор Сталин
Атамыз Сталин

⁴ «Казахстанская правда» (№3962) газетінде Ю.Яневскийдің суреті басылған, «Алтын астық» операсының соңғы сахналық көрінісі – Сталиннің және оның серіктестерінің Қазақстан колхозшыларымен бүкілодақтық а.-ш. көрмесіндегі кездесуі», мұнда Жамбылдың бейнесі анық аңғарылады (Ғ.Құрманғалиев), операның негізгі кейіпкерлер сынды сахна төрінен өкімет мүшелерінің түскеніне көзін тіге қарайды.

⁵ *Хамиди Л. Джамбул: Опера в 4 актах: Рукопись.* – Б-ка ГАТОБ им. Абая, инв. № 1414. – I акт – 89 б.; II акт – 111 б.; III акт – 50 б.; IV акт – 75 б.

⁶ Басқа деректер бойынша – 1949 ж. немесе 1952 ж. [3].

⁷ Жамбылдың сөзіне жазылған сюитада («Жамбыл сөзіне жазылған сюита»), ақынның ұлына айтқан «Аттандыру» жолдауына Е.Г.Брусиловский өзіндік интерпретациясын жасайды.

контексте үзінділер дәйексөздер ретінде алынған, мысалы «Туған елім» жолдары (I, IV акттерде)⁸. «Жамбыл әні» тұтастай өмірлік шындыққа сәйкес жүзеге асырылған.

Тарихи деректер мазмұндалған көріністер айрықша қызығушылықты танытады. Бұл қаншалықты Жамбыл Жабаевтың өмірбаяндық шығармашылығынан байқалса, операда соншалықты «Далила есімді қарт домбырашы» атанған атақты күйші, халық композиторы Дина Нұрпейісованыкінен де (1861-1955) аңғарылады. Олардың әр түрлі құжаттық деректерде, бұдан басқа бейнелеу өнерінде (Б.А.Чекалин, А.М.Черкасский, Н.П.Карповский шығармашылығында) орынды көрініс тапқан достық қарым-қатынастағы байланыстары барлығына белгілі еді. Сол жылдардағы суреттердің сақталғаны ескерерлік жағдай. Мәселен, 1937 г. ұжымдық сурет, ортасында – Дина Нұрпейісованың ауылына қонаққа келген Жамбыл ұлы Мұратпен және Ғали Ормановпен түскен. Тағы да басқасында ауылға енді ғана келген Жамбыл (ұлымен бірге) мен Динаның кездесуі, опера сахнасында сол бір сәтті көрсеткендей қайта жаңғырту үшін таңдалғаны байқалады⁹.

Бірақ, Жамбыл өмірде қонақты әдетте¹⁰ досшыл – өлең жолдарымен қалжындаса қарсы алса¹¹, жаңа музыкалық-театр «шындығында» ол әріптес-замандасымен сәлемдесу жолы ретінде көрсетіледі. Тап осы «замандасым» деген қаратпасы (бұл ретте құрдас емес, замандас) – Жамбылдың 100 жылдығын тойлату күндеріне арналған басылымда Дина естелігінің тақырыбы ретінде алынған.

⁸ Көптеген композиторлардың шығармашылығында Жамбыл поэзиясының көрініс тапқандағы ұқсастықтар көрсеткіш бола алады. Мысалы, Л.Хамиди операның қорытынды хорында пайдаланған үзіндіні М.Төлебаев та назарға алады «Туған елім» жолдарын: толғаудың мәтінінен тап осы үзінді таңдалған және екі рет қайталаған. «Ұлы Жамбылдың өзі (“Алатаудың асқарындай ақ бас қарт Жамбыл”) Сталинге теңеу таба алмай қысылғандай болды» – деген тірек сөздер бар.

⁹ Амандыков Я. Жамбыл өнер әлемінде. – Алматы: Қайнар, 1998. – 176 б. (форзац) қараңыз.

¹⁰ Ғ.Ормановтың күнделік жазбаларында Жамбылдың Динаға айтылған өзіндік сөйлеу үлгісі, мазмұны ерекшелігінде қалжындаса айтылған сөздер көрініс тапқан [4, 153].

¹¹ Көп болды Дина сені көрмегелі,

Орден алып өмірге өрлегелі.

Жүректің саған деген ілгіші бар –

Келдің бе сол ілгішті жөндегелі [5].

Бұл сәлемдесудің алдына домбыра сүйемелінің үніне еліктелген аспаптық кіріспе мен мәтіндік ремарка енгізілген: «Далила екі ұлымен келеді» (бұл ретте майданға Жамбыл екі өзінің ұлдарын жібергенін еске саламыз). А.Қ.Жұбанов өзінің очеркінде: «1941 жыл. [...] Сексен жастағы Дина [...] шығармашылық күш пен ұмтылысқа толы болды» [6]. Динаның «қолындағы домбырасы советтік поэзияның алыбы Жамбыл өлеңдері сияқты, жауынгерлік рөлді атқаратынын» біліп, «Ана бұйрығы» деген күй шығарады. Л.А.Хамидидің операсында «Далиланың әні» осы сәтті береді.

Жам-был! Мен де келіп тұр-мын бел бұзып, кө-су ү-нін көс ұ-лымды то-бы-на.

Жамбыл мен Динаның өмірлік және шығармашылық тұрғыларының ортақтығы, одан кейін, жылдар бойы қалыптасқан «Жамбыл домбыра» деген метафорада бекітілгендей, олардың көзқарастары мен сезімталдылықтарының бірлігі «полифониялық» сияқты негізгі ойды бекітіп, дуэтке ашылады: тек интонациялық немесе ырғақтық тәсіл арқылы ғана емес, шын мәнінде ақындық мәтін де көрсетеді:

Кү-ні біт - сін, де-мі біт-сін жа - уым - нын, өз ка-ны - на ө-зі бап-сын, қор_бол - сын!
Кү-ні біт - сін, де-мі біт-сін жа - уым - нын, өз ка-ны - на

сын! А-(а)на - ның ұл-ды-ры-на жол_бол - сын! От қан-се-де
ө-зі бап-сын, қор_бол - сын! А-(а)на - ның ұл-ды-ры-на жол_бол - сын! От қан-се-де

Қазақтың дәстүрлі мәдениетіне тән басқа да сахналық көріністе ақын мен күйшінің қатысуымен шынайы уақиғалар мен жанрлық формалар мазмұнына арқау болған. «Далиланың ариозасының» алдында берілген авторлық ремарка мынадай: «Қарт домбырашы Далила Алманың сүйеуімен кіреді. Домбырада ойнау арқылы, Жамбылға сүйікті ұлының өлімі жайлы естіртеді» [7]:

Музыкатану әдебиеттерінде «Жамбыл» операсы туралы аталғанда, әдетте, бұл шығарма жайлы күн ілгері шыққан мақала пайдаланылып және одан келесі үзіндісі дәйексөз ретінде алынады: «Хамиди Жамбылды сипаттауда үлкен жетістікке жетті. Қазақ ән фольклоры мен Жамбылдың музыкалық-поэтикалық мұрасын жетік білген Хамиди халықтың сүйікті әншісінің тартымды бейнесін қалыптастырды. Жамбылдың ариялары мен әндері эмоциялық мазмұнды және терең ұлттық нақышта жасалған. Олардан дана, рухани мейірбан және адамсүйгіштік халық әншісінің дауысы естіледі».

Дәйексөз жолдарының негізі өзіндік орындаудың мәні жалпылама тараптағы құндылықтарға бағытталмайынша ашылмайтындығын қорытындылайтыны анық. Оның арасында, Л.Хамиди жасаған Жамбылдың партиясы тек тартымды ғана емес, тіпті жан-жақты және шынайы ақынның бейнесін жасауға ұмтылғандығымен нандырады түседі. Және оның дауысында тек ағайын, дос, кеңесшінің дауысы ғана емес, қартайған әкенің, тек «халық әншісі» – ақын, жыраудың ғана емес жай кәрі адамның дауысы естіледі.

Операда ойдан шығарылған кейіпкерлер мен жағдайлар айтарлықтай кең көрсетілгенін айтып өтеміз. Тап солардың енгізілуінде драматургиялық және композициялық жағынан көңілге қонбайтын көріністер шыққанын көрсетеді. Мұндай бейнелерге Алма, Сұлушаш, Байсары, Жанай жатады, әсіресе алдыңғы қатарға шығарылып тұратын әдеттегі «ғашықтар жұбы» Сұлушаш пен Жанайдың қарым-қатынасын да айтуға болады (әрбір 4 бөлімде міндетті түрде олардың қарым-қатынасына байланысты мінездемелік нөмір ұсынылған: ариозо, дуэт немесе жеке ария).

Л.А.Хамиди шығармашылығын зерттеушілердің бірінің пікірі бойынша «опера либреттосының үлкен кемшілігі, анық берілетін драмалық шиеленістің жоқтығы, даму желісінің әлсіздігі, көптеген көріністердің статикалық және қозғалмауы композиторға аяқталған, көркемдік-тұтас шығарманы жазуға кедергі болды» [6, 93].

Шынында да, «Жамбыл» операсының көркемдік-мағыналық тұтастығы мінсіз емес, оның поэтикалық мәтінінде көптеген жаңылысулар бар. Бірақ композитор шешімінің кемелсіздігі тек мәтін негізінің бұрыстығынан ғана болжамдалмаған, оның үстіне белгіленген көрсеткіштерге әкелуі екі талай еді. Керісінше бәрінен бұрын зерттеуші либреттоның сапасы жайында жазған, эпикалық драматургияға лайықты болғанымен, бірақ музыкалық тәсілдер қажетінше дамымаған. Мүмкін, Л.А.Хамидидің авторлық стилінің спецификалық күші болар – кіші формалардың шебері және табиғаты лирикалық болғандықтан шығар.

Композитордың бұл жеке ерекшелігі «Жамбыл мен Айкүміс» музыкалық драмасын жасауда қажетіне жарады. Ақын бейнесінің өмірлік шынайы болмысын жасауда сахналық және психологиялық маңызды тұсы тап осында табылды. Ақындық «идеологиясының» маңыздылығын түсіну үшін ақын-драматург пен дарынды

композитор Жамбылдың шығармашылық бейнесіндегі басты мәнін ұғып оның өмірінің қысқа мезетін, бірақ ақындық рухани кезеңін анық әрі дәл берді.

Көптеген ұлттық операларға арқау болған тақырыптарды қайталамай¹², авторлар көркемдік ерекшелігі жағынан өзгеше, бүгінгі қауыммен шүбәсіз қабылданатын туындыны шығарған. Сол кезең контекстінде өзекті болып саналған әлеуметтік, патриоттық және еркіндікті сүйю идеяларынан бас тартқандары күтпеген маңызды жаңалық болды: музыкалық драмада жауласқан, қарсыласқан күштер жоқ, тіпті «әйел теңсіздігі» сияқты әдеттегі тақырыптың өзі басқа арнада шығады. Сондай-ақ махаббат шытырмансыз бірінші кезекке шығаратын басты кейіпкерлердің қарым-қатынасы романтикалық негізде жазылуы мүмкін еді. Бірақ автор ойының мәнісін анықтаған күрес немесе сезім тақырыбы емес, мұнда белсенді, мақсатына жете білетін, өзінің ерекше мүмкіндігін сезетін тұлғаның шығармашылық этикасы болды. Оның өмірінің маңызын – кеңістікті мойындату және өз орнын бекіту арқылы ашқан.

Ақын-қарсыластарының наразылығы мен ара-қатынастарын жеңіп, Жамбыл өзінің ақындық шеберлігін шыңдайды. Алыстан келгеніне («Алыстан келдім жетіп...»), айтыстың біткеніне қарамастан той әрі қарай жалғасады, ал ақын қайта жолға шығады: енді Жамбылды ешкімге дес бермеген Құлмамбетті күтуде, Жамбыл онымен айтысуға дайын («Апшысын бір басып көрейін! Тәуекел, кеттім»). Солай пьесаның өзіндік алшақтығы, екі жақтан ашықтығы түсіндіріледі. Бірінші және соңғы көріністе де басты кейіпкер айтыс шебері ретінде мінезделген [8].

Екі интерпретацияның жекешелігі оның бүге-шігесінен де анық аңғарылады: Жамбыл «Угай-ай» әнін ерекше бағалайтынын білген композитор оны музыкалық драмада да, операда да дәйексөз ретінде пайдаланады, бірақ тіпті оның әртүрлі контекстік маңызын жасайды.

Шындығында, Л.Хамиди шығармаларында кеңес дәуіріндегі және дәстүрлі айтыстағы Жамбылдың шығармашылық «мен» тұрғысының сипаттамасын айырмашылықпен көрсеткен. Егер 1930-40 жылдардағы поэзия мен операда ол «әлеуметтік негізде, екі ғасыр куәгері және дана ақсақал ретінде» [9, 20] бейнеленсе, айтыста және музыкалық драмада оның «мені», кейіпкерлік салыстырмалар мен метафоралар арқылы нағыз ақындықты бейнелейтін ақын тұлғасы көркемдік стильде сипатталады.

Жамбыл «эпикалы, оркестрлі-салтанатты, көтеріңкі, оның азаматтық орны орасан, кейде ода сияқты естіледі, оның даусы құдіретті, темпераменттік-қуатты» [10, 13] түрінде жалпы қабылданады, бірақ музыкалық драмада ол тұңғыш рет ойға жүйрік, жастық қызбалықта және табиғи тұрақтылық пен шығармашылық жетістіктерге талпынатын адам болып көрінеді.

Сонымен, драматургиялық көріністе кеңес кезеңінің ақын туралы аңыз шындығынан бұрын, өнер мен махаббат байланысында пайда болған ақын бейнесінің толассыздығы мен үздіксіз қызуы ерекшелігі алдымен шыққаны байқалады.

Л.Хамидидің опера партитураларының екеуінің де тағдыры біркелкі болмады: жеке басылымдарда жарты ғасыр бойы «Жамбыл мен Айкүміс» тек аталып қана өтілген болса, «Жамбыл» – 1950 жылдардың басында сынға ұшырайтын нысанға айналады. Мысалы, одаққа ортақ журнал беттерінде оның шығу тарихы туралы: «мысалы мұндай жағдайда, музыка өнерінің маңызды сұрақтарын бұлай шешудің қажеті жоқ» (опера либреттосы, «драмалық тұтастығы жоқ, қатаң идеялық қателіктері бар»; «Хамиди музыкалық қоғамнан алшақ болып жұмыс істеген» [11] және т.б.) – деп келтірілген. Е.Г.Брусилковскийдің пікірі бойынша: «Жамбыл» операсы туралы жеке

¹² Мәдениеттер кеңістігінде 1940 жылдары ұсынылған мұрада тарихи тұлғалар туралы опералар кең тараған. Солардың кейбіреуіне тоқталып өтсек, мысалы: М.А.Абдраевтің «Токтогул», 1940; А.Ф.Козловскийдің «Улугбек», 1942; А.Қ.Жұбанов пен Л.А.Хамидидің «Абай», 1944; М.Т.Төлебаевтың «Біржан мен Сара», 1946; А.Б.Бадалбейлидің «Низами» 1948 және т.б.

кемшіліктер болмаса, тұтас шығарма ретінде қалыптасқаныменен, «қазақ халқының әйгілі әншісі туралы шығарманы жазуға композитор идеялық және шығармашылық тұрғыдан дайын болмаған» [12] – дейді.

Авторлық ойының қарама-қайшылығы тек өзекті идеологиялық сюжетті көрсетуге арналған деп айта алмаймыз, сол жылдардағы қоғамдық сана бойынша оның шығармаларында «жалпы одақтық трибуна» бейнесі, әлеуметтік-саяси және батырлық-ұлтжандылық тақырыбы басым болды. Тегінде, суретші-шежірешінің өмір талғамының екі дәуір мен екі өмір («ақын атамен» қатар опера мәтінінде «қарт жырау» қолданылады) ауқымын қамтып бейнелеу сол жағдайда мүмкін емес еді: опера сахнасында жаңа, жалпылама мағынасы болу үшін, музыкалық-театр формасының сахнаға шынайы жасалуы үшін көрініс тапқан оқиғалардың арасы тым жақын болды (осыдан Жамбылдың бейнесіне құрметпен қарап және үстемдік әсері байқалатыны кездейсоқ емес). Тарихи ретроспективада көрініс тапқан жағдайлардың ащы да маңызды шындығы айрықша орын алуы керек еді.

Жиырма үш жылдан кейін, сол уақытта көпшілікке қазақ музыка өнерінің ақсақалына айналған композитордың 70-жылдық мерейтойына арналған кеште келесі құнды пікірдің айтылуы кездейсоқ емес: «Бір көзбен үлкен ғұмырға қарау мүмкін емес, оны тек шынайы суретшінің күрделі туындысы ғана сыйдыра алады. Хамиди опера шығаруды ойлап және оны жазу үшін көп жыл жұмыс істей келе, халық ақынына деген құрмет пен махаббатты сезініп, және қазір оның жаңа нұсқасын шығару үшін операға қайта оралды» [13, 179].

Он жылдан кейін Ғ.Жұбанованың¹³ «Жиырма сегіз» операсында тағы да әскерге аттанғандардың көрінісі сомдалады, әлбетте мұндай жағдайда жауынгерлерге бата беру сәті қолданылған.

Жамбыл, сырт келбетінің айбынды ұстамдылығы мен ішкі сезімінің үлкен күші, басқа да тарихи тұлғалардың қатарында тұрады. Оның «қызыл әскери панфиловшылар дивизиясына» жолдауы – «Жамбылдың шығуы және монологы» (I бөлімдегі I сурет) – автор соғыстың бірінші жылдарының құжаттық дерегі, тарихтың түпнұсқалық беті ретінде келтірген.

Әдебиеттер тізімі

1. *Брусиловский Е.* Творческий труд // Казахстанская правда. 1940, 8 декабря.
2. *Брусиловский Е.Г.* Дүйім дүлдүлдер. – Алматы: Ана тілі, 1995. – 224 б.
3. *Юсфин А.Г.* Латыф Хамиди. – М.: М., 1964. – 144 б.; *Гизатов Б.* Латыф Хамиди. – Алма-Ата: Жазушы, 1966. – 100 б.; *Аралин П.* Л.А.Хамиди // Композиторы советского Казахстана. – Алма-Ата: КазГИХЛ, 1958. – Б.193-206.
4. *Орманов Ғ.* Ғасырлық ғұмырдан бір тағылым // Дастан ата – Алматы: Жазушы, 1989 – 414б.
5. *Оразбеков Н.* Жамбыл музейіндегі жаңалықтар // Қазақ әдебиеті. 1961, 1 май.
6. *Жұбанов А.Қ.* Ғасырлар пернесі. – Алматы: Жазушы, 1975. – 400 б.
7. *Апетян З.* Успехи казахской музыки // Советская музыка. 1951. № 1.
8. *Омарова А.К.* «Жамбыл и Айкумыс» Л.А.Хамиди. – Алматы, 1996. – 80 б.
9. *Джабаев Джамбул.* Избранные произведения. – Алматы: Ғылым, 1996. – 329 б.
10. *Азербайев К.* Песни гор и степей: Стихи. Айтысы. Поэмы. Пер. с каз. – Алма-Ата: Жазушы, 1984.– 280 б.
11. *Апостолов П.* Насущные проблемы казахской музыки // Советская музыка. 1951. № 9.
12. *Брусиловский Е.Г.* По пути, указанному партией // Казахстанская правда. 1953, 10 февраля.; *Брусиловский Е.Г.* Композиторлардың тартуы // Лениншіл жас. 1950, 15 ноябрь.
13. *Рахмадиев Е.* Латыф Хамиди // Рахмадиев Е. Время и музыка. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – 216 б.

¹³ *Жубанова Г.* Двадцать восемь: Опера в 2 действиях, 3 картинах с прологом и эпилогом / Либр. А.Мамбетова; Рус. текст М.Лаписовой: Клавир. – М.: Сов. композитор, 1988. – 280 б.

References (transliterated)

1. *Brusilovsky E.* Tvorchesky trud // Kazakhstanskaya pravda. 1940, 8 dekabrya.
2. *Brusilovsky E.G.* Duyim duldulder. – Almaty: Ana tili, 1995. – 224 p.
3. *Yusfin A.G.* Latyf Khamidi. – M.: M., 1964. – 144 p.; Gizatov P. Latyf Khamidi. – Alma-Ata: Zhazushy, 1966. – 100 p.; Aravin P. L.A.Khamidi // Kompozitory sovetskogo Kazakhstana. – Alma-Ata: KazGIKhL, 1958. – pp.193-206.
4. *Ormanov G.* Ghasyrlyk ghumyrdan bir taghylym // Dastan ata – Almaty: Zhazushy, 1989. – 414 p.
5. *Orazbekov N.* Zhambyl muzeyindegi zhanalyktar // Kazak adebiyeti. 1961, 1 may.
6. *Zhubanov A.K.* GHasyrlar pernesi. – Almaty: Zhazushy, 1975. – 400 p.
7. *Apetyan Z.* Uspekhi kazakhskoy muzyki // Sovetskaya muzyka. 1951. № 1.
8. *Omarova A.K.* «Zhambyl i Aykumys» L.A.Khamidi. – Almaty, 1996. – 80 p.
9. Dzhabayev Dzhabul. Izbrannye proizvedeniya. – Almaty: GHylym, 1996. – 329 p.
10. *Azerbaiyev K.* Pesni gor i stepey: Stikhi. Aytysy. Poemy. Per. s kaz. – Alma-Ata: Zhazushy, 1984. – 280 p.
11. *Apostolov P.* Nasushchnye problemy kazakhskoy muzyki // Sovetskaya muzyka. 1951. № 9.
12. *Brusilovsky E.G.* Po puti, ukazannomu partiyey // Kazakhstanskaya pravda. 1953, 10 fevralya.; *Brusilovsky E.G.* Kompozitorlardyn tartuy // Leninshil zhas. 1950, 15 noyabr.
13. *Rakhmadiyev E.* Latif Khamidi // Rakhmadiyev E. Vremya i muzyka. – Alma-Ata: Oner, 1986. – 216 p.

Аклима ОМАРОВА

ОБРАЗ ЖАМБЫЛА ЖАБАЕВА НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Резюме

В статье через характеристику оперно-сценического образа Жамбыла Жабаева (1846-1945), представленного в разных произведениях композиторов Казахстана, раскрываются особенности интерпретации его индивидуального облика акына-импровизатора, предопределенные реалиями историко-культурной жизни.

Ключевые слова: опера, поэт, персонаж, культура, композитор, факт.

Aklima OMAROVA

THE IMAGE OF ZHAMBYL ZHABAYEV ON OPERA STAGE

Summary

Through characteristic of Zhambyl Zhabayev's (1846-1945) opera-stage image presented in the works of various Kazakhstani composers peculiarities of interpreting his individual image as *akyn*-improviser which was predefined by historical and cultural life realities are revealed in the article.

Keywords: opera, poet, personage, culture, composer, fact.

Сведения об авторе

Омарова Аклима Каурденовна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Ақлима Қайырденқызы Омарова – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Information about author:

Aklima Omarova – PhD in Art, Docent of Kazakh National Conservatoire named after Kurmangazy.

УДК 78(574)

Хадича ДОМУЛЛАЕВА

М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

**АБАЙДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫ
(Абайдың 170-жылдық мерейтойына арналады)**

Түйін. Мақалада ұлы Абайдың мерейтойы қарсаңында ақын әндерінің қазақ мәдениетіндегі ықпалы қарастырылады. Салыстырмалы-тарихи зерттеудің келешектері белгіленді.

Тірек сөздер: Абай, Абай әндері, Абай күйлері.

Ключевые слова: Абай, песни Абая, кюи Абая.

Keywords: Abay, Abay songs, Abay kuy.

Бүгінде,

«Құлақтан кіріп, бойды алар,

Жақсы ән мен тәтті күй,

Көңілге түрлі ой салар,

Әнді сүйсең, менше сүй», – өлеңінсіз талай концерт-жиындарда әнге кезектің берілуі екіталай. Бұл нені айғақтайды? Бұл ұлы Абай атамыздың музыка өнеріне де жай қарамағандығын білдіреді.

Оны біз М.Әуезовтың «Абай жолы» роман-эпопеясының бірінші кітабында суреттейтін тұсынан Абайдың жас кезінде Дулат ақын өлеңдерін қызығып тыңдағанын байқаймыз. Бірақ оны автордың, ислам дінінің қуғынға ұшырап тұрған кезде ақынның атын өзгертіп, Барлас етіп көрсеткені баршамызға мәлім.

Абай табиғаттың әсем сырлары мен құбылыстардың барлығын тек проза, поэзиясына ғана емес, сонымен бірге өз кезегінде ән-жырына да қосып отырды.

Ақын ұлы орыс мәдениетінен нәр алып, орыс халқының демократ ақын-жазушыларының шығармаларын оқи отырып, қазақ әдебиетіне өзіне дейін болмаған жаңалықтар туғызды. Ол А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, И.А.Крылов шығармаларын қазақшаға аударып, оған музыка жазып, қазақ даласына жайып отырды. Осының нәтижесінде өзі өлең туғызып, жаңа ырғақ, жаңа өлшем енгізді. Осылай Абайдың музыкалық шығармалары дүниеге келді.

Абай Құнанбаев өзінің өлеңдері мен қара сөздерін қағазға түсіріп, кейінгі ұрпаққа жазып қалдырып отырса, музыкада оның мұндай мүмкіншілігі болмады. Себебі, Абай өмір сүрген кездерде қазақта музыканың жазба мәдениеті жоқ болмаған, халықтық музыка ауыз дәстүрлік қалыпта еді. Сондықтан Абай әндері де қазақтың басқа ән-күйлері сияқты, ауыздан – ауызға, заманнан – заманға ауыса отырып жеткенін А.Жұбанов нақтылаған болатын.

Абайдың бізге жеткен саны 20-ға жуық әндері бар. Абай әндері жайында А.Жұбанов: «Абай музыкасы көп жанрлы деуге болады. Онда драма, сатира, трагедия, әдет-ғұрыптың жаратылыс суретін бейнелейтін тағы басқа сан түрлі музыкасы бар» [1, Б.220-221] деген болатын.

Бұл әндердің туыына негіз болған – Біржан сал деуімізге де болады. Ол әнші-ақындарымыздың ең бір төресі еді. М.Әуезов Біржан салдың Абаймен дос болғандығын айтқан. Ол Абайдың жас кезінде Тобықтыға келіп біраз уақыт қонақ болып Абайды ән-жырмен сусындатып, таныстырған.

Абайдың музыкалық мұрасы қазақ халқының ұлттық өнерінде ерекше орын алады. Абайдың әуенге деген құмары халықтық негізде дамып, өзінің рухани жан-дүниесі мен әлемге көзқарасы арқылы оның лирикалық әндерінде айрықша байқалады. Абайдың «Көзімнің қарасы», «Не іздейсің көңілім», «Айттым сәлем, Қаламқас», «Желсіз түнде жарық ай», «Қараңғы түнде тау қалғып», «Сегіз аяқ», «Өзгеге көңілім тоярсың», «Татьянаның хаты» және т.б. әндері арқылы халықтық ән шығармашылығына жаңа ырғақ, ана тілді көркемдік-мәнді қолданудың жаңа қағидалары ендірілді. Абай халықтық музыка қорын ырғақтық ән өнерімен байыта отырып, жанаша із салды. Осыны байқаған зерттеуші Г.Шомбалова, Абайдың қазақ өлеңінің құрылысына жаңа форма енгізгенін айтқан болатын. Абай әндеріне М.Төлебаев, С.Мұхамеджанов, Ғ.Жұбанова, М.Қойшыбаев, Н.Тілендиев, Н.Мендіғалиев сияқты композиторлар бірқатар әндер мен романстар жазды.

ЖЕЛСІЗ ТҮНДЕ ЖАРЫҚ АЙ

(I түрі)

Сабырмен, көтеріңкі $\text{♩} = 80$ Абай

Жел - сіз түн - де жа - рық ай,
Сау - ле - сі су - да ді - ріл - деп.
А - уыл - дың жа - - - ны те - рең сай,
Та - сы - ган ө - - зен гү - ріл - деп.

КӨЗІМНІҢ ҚАРАСЫ

(II түрі)

Сабырмен, әндете $\text{♩} = 84$ Абай

Кө-зім-нің қа - ра-сы, Көң(i)-лім-нің са - на - сы.
Біт - пей-ді і - шім-де, Ға-шық - тық жа - ра - сы.
Біт - пей-ді і - шім-де, Ға-шық - тық жа - ра - сы.

Арнайы бір әніне тоқталатын болсақ, «Айттым сәлем, Қаламқас...» Абайдың 1889 жылы жазған өлеңі. Әрқайсысы 4 тармақты, 10 шумақтан тұрады. Шығарма Абайды дүниежүзі әдебиетінің өресіне көтерген туындыларының бірі екені даусыз. Өлеңде

ақын жастықты, сұлулықты, ғашықтықты жырға қосып, бірін-бірі сүйген екі жастың сүйіспеншілігі мен кіршіксіз махаббат және ішкі сезімдері ашылады. Өлеңдегі сүйген қызына сәлем жолдаушы жігіт – Абай тұсындағы оқыған, өмірден тоқығаны көп жаңа тұрпатты азамат. Өлең 7-8 буынды қара өлең ұйқасымен өрнектелген. Алғаш рет 1909 жылы Санкт-Петербургтегі «Қазақ ақыны Ибраһим Құнанбайұлының өлеңі» атты жинақта жарияланған. Ақын бұл өлеңіне ән шығарған. Ол негізінен өлеңнің бастапқы 3 шумағы бойынша айтылып жүр. Абай бұл әнмен қазақ халқының әдет-ғұрпына, салт-санасына, дәстүріне сызат түсірмейтін «Сәлем хат» атты жастықты, сұлулықты, махаббатты жырлайтын жаңа бір поэзиялық музыкалық жанрды дүниеге әкелді десек те болады.

Абайдың табиғат, махаббат сырына арналған әні – «Желсіз түнде жарық ай». Бұл әнді 1888 жылы Абай Ақшоқыға қарап тұрып айтқан екен. Ақшоқы Абай жырының бесігі. Бұл өлең 1909 жылы кітапқа басылған. Жарық айдың сәулесі суға түсіп, дірілдеп тұрған жанды бейнесі, терең сайды қуалап, тасқындап ағып жатқан өзен, қалың ағаштың сыбырласқан жасыл жапырақтары, жер жүзін құлпыртып тұрған көкорай шалғын – табиғаттың сан алуан суреті адамның көз алдына елестейді. Бұл ән естіген құлаққа жағымды, өлеңнің тұтастығымен, айқындығымен және әуенімен ерекшеленетін ән. Әуені мен өлеңі екеуі біртұтас көркем бейне жасап, көз алдымызға жарық ай астындағы әдемі тымық түнді елестетеді. Әннің әуені жеңіл, лүп еткен лептен құйылғандай сабырлы, біртегіс, құлаққа жағымды болып келеді.

Абай тек орыс әндерін ғана емес, сонымен бірге классикалық музыканы да білген. Ақынның орыс және Еуропа музыкасы жөнінде түсінігінің кеңеюіне Санкт-Петербургте оқыған баласы Әбдірахманның көп ықпалы тигенінің әсері.

Абай әндері жайында М.Әуезов те азды-көпті пікірін білдіреді: «Абай музыканың өзіне композитор болып ат салысады. Абайдан қалған 10-17 ән бар. Бұлардың көбі – өзі жазған жаңа ұйқас, жаңа түрлі өлеңдеріне арналған әндер» [2, 211-б.]

Классикалық музыка деп ең биік көркемдік талапқа сай, терең мазмұнды, уақыт сынынан өткен, музыка өнерінің алтын қорына енген шығарманы айтамыз.

Ал енді күйлері жөнінде сөз қозғайтын болсақ, Абайдың көпшілікке беймәлім үш күйінің бар екені айтылып жүр. Беймәлім дейтін себебіміз, «Май түні», «Торыжорға» атты күйлерінен басқа күйлері туралы нақты деректер жоқ. Оны біз Жарылқасын Нұсқабайұлының baq.kz сайтына берген сұхбатынан аңғардық. Осы уақытқа дейін күйінің сақталмай, танылмай қалу себебін де түсінуге болады. Өйткені бұл күйлерді орындаушылардың көзі қалмаған және зерттеушілер енді ғана қолға алып жатқан мәселе. Жалпы Абайдың музыкалық шығармаларының зерттелу жағдайын сөз етсек, Абай мұраларына ХХ ғасырдың басында А.Бимбоэ пен А.Затаевич алғашқы қадам жасап, одан соң А.Жұбанов, Л.Хамиди, Б.Ерзакович, Е.Брусиловскийлер ары қарай жалғастырды. Бүгінде Г.Шомбалова, Б.Ғизатов, Ғ.Бисенова т.б. бірқатар зерттеушілер назар салды.

Абайдың жоғарыда келтірілген «Май түні», «Торыжорға» атты күйлерін 1984 жылы алғаш рет Ғайса Сармурзин орындаған болатын. Оны алғаш нотаға түсірген күйші зерттеуші Уәли Бекенов болды. Бірақ бұл хабардан бұрын Абайдың «Абай желдірмесі» күйін ғалым Қайролла Жүзбасов Хамза Демшіновтен жазып алғаны зерттеушілер арқасында белгілі болды. Сонымен бірге «Майда қоңыр» атты күйінің де бар екені анықталып отыр. Бұл домбырашы Жүнісбай Стамбаев деген ақсақалдың орындауында табылды.

«Май түні» күйінің әуені мен ырғағы және құрылымдық ерекшелігіне қарап, оның өте нәзік екенін аңғаруға болады. Ұлы ақынның терең философиялық ойлары күй сазына әсер беріп, шағын әуеннен үлкен ойға құрылған саздық жүйе байқалады.

«Торыжорға» күйі сазынан майда жүрісті тор жорғаның жанға жайлы келетін әсері көрінеді. Ат үстінде отырған адамның желпініп шабыттануы да суреттеледі.

Қарапайым әуеннен ешкімге ұқсамайтын өзіндік сарын туғызды. Абайдың тұңғыық сырларының бірі оның аспаптық әуендерінен де көрініс тапты. Көлемі шағын күй болса да, шығармашылық үрдістің үлкен ағымы назар аудартады. Бүгінде Абай күйлері Мұрат Әбуғазының орындауында «Қазақтың 1000 күйі» топтамасына енді.

Қорыта айтқанда, ұлы Абай нотадан хабары болмаса да, ән-күйге қатысты біршама жаңалықтар енгізді. Бірақ Абайдың күйлері туралы әлі нақты пікірдің аз болуына байланысты мынадай міндеттер бүгінгі күннің күн тәртібінен көрінуі тиіс:

- Абай әндері мен күйлерін бір ізге түсіру;
 - Абай музейіндегі орнын кеңейтіп, Абай әндеріне бүгінгі орындаушылар тарапынан аудио-видео нұсқаларын жазу;
 - мектеп бағдарламасына арнайы сағат бөлініп, ноталармен жұмыс жүргізілу;
 - Зерттеушілер тарапынан насихаттау.
- Бұл алдағы күндерге арналған негізгі міндеттер десек болады.

Әдебиеттер тізімі

1. **Жұбанов А.** Ән -үй сапары. – Алматы, 1976. Б. 220-221.
2. **Әуезов М.** Мақалалар, зерттеулер 1956-1957. Шығармаларының елу томдық толық жинағы. 35-том. – Алматы, 2008.
3. Абайдың жас кезіндегі суреті мен күйлері // «Білім» баспасының директоры, жазушы Жарылқасын Нұсқабайұлымен жүргізілген сұхбат URL: baq.kz/history/376. – Қаңтар – 16.
4. Қазақ музыкасы. Антология: Бес томдық. 4-том. Кәсіби халық композиторларының шығармашылығы (XIX ғасырдың екінші жартысы – XX ғасырдың басы). – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2006. – Б.30-31.

References (transliterated)

1. **Zhubanov A.** An -uy sapary. – Almaty, 1976. pp. 220-221.
2. **Auyezov M.** Makalalar, zertteuler 1956-1957. Shygharmalarynyn elu tomdyk tolyk zhinaghy. 35-vol. – Almaty, 2008.
3. Abaydyn zhas kezindegi sureti men kuyleri // «Bilim» baspasynyn direktory, zhazushy Zharylkasyn Nusqabayulymen zhurgizilgen sukhbat URL: baq.kz/history/376. – Kantar – 16.
4. Kazakh muzykasy. Antologiya: Bes tomdyk. 4-tom. Kasibi khalyk kompozitorlarynyn shygharmashylyghy (KhIKh ghasyrdyn ekinshi zhartysy – XX ghasyrdyn basy). – Almaty: KAZakparat, 2006. – pp.30-31.

Хадича ДОМУЛЛАЕВА **МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ АБАЯ** **(к 170-летию юбилею Абая)**

Резюме

В статье в связи с юбилеем великого акына Абая Кунанбаева рассматривается влияние его песен на казахскую культуру. Намечены перспективы сравнительно-исторического изучения кюев Абая.

Ключевые слова: Абай, песни Абая, кюи Абая.

Khadicha DOMULLAYEVA
MUSICAL HERITAGE OF ABAY
(to the 170 anniversary of Abay)

Summary

In connection with the anniversary of the great akyn Abay this article examines the impact of his songs in Kazakh culture. Prospects for comparative-historical study of Abay kuys was made.

Keywords: Abay, Abay songs, Abay kuy.

Автор туралы мәлімет:

Домуллаева Хадича Имержановна – өнертану магистрі, М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының музыкатану бөлімінің ғылыми қызметкері.

Сведения об авторе:

Домуллаева Хадича Имержановна – магистр искусства, научный сотрудник отдела музыковедения Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова.

Information about the author:

Khadicha Domullayeva – Masters of Art, research assistant of M. Auezov Institute's of Literature and Art Musicology department.

УДК 781.7(574):787.8

Жаксылык НАДИРБЕКОВ*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А. Мусина***ТЕТРАХОРД – БАЗИС ТЕОРИИ ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ**

Резюме. Исследователи домбровой музыки не имеют единого мнения по многим теоретическим вопросам. В этой связи необходимо найти такое понимание, которое могло бы объединить элементы всех структурно обособленных составляющих домбровой теории, в одну логическую единицу.

В статье, автор рассматривает тетрахорд как универсальный элемент, с помощью которого можно пролить свет на многие вопросы теории домбровой музыки.

Ключевые слова: тетрахорд, монодия, гармония, бас буын, орта буын.

Тірек сөздер: тетрахорд, монодия, гармония, бас буын, орта буын.

Keywords: tetrachord, monody, harmony, bas buyn, orta buyn.

В кюеведении *ладопространственная организация и двухголосная монодия* домбровой музыки являются самыми актуальными проблемами, и содержат немало спорных моментов. Исследователи теории домбровой музыки в своих работах в основном опираются на нотные тексты кюев, что не всегда приводит к правильным выводам. Нужно иметь что-то, что страховало бы исследователя от необоснованных заключений.

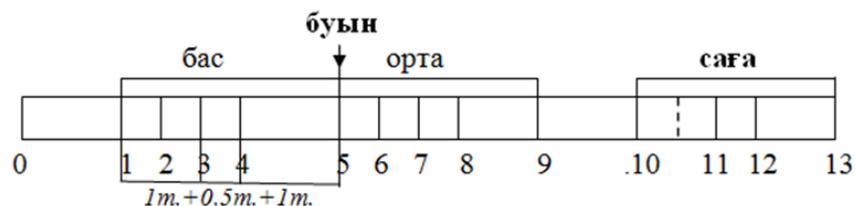
«Известно, что в условиях устной традиции отдельные музыкальные инструменты, которые являются ведущими в системе профессиональной традиционной музыкально-творческой практики, приобретают особое значение. Они становятся как бы средствами, способными в определённой мере заменять так называемое нотное письмо посредством фиксации в себе важнейших особенностей музыкально-звуковой системы, в том числе ладозвукового строя» [1].

Таким инструментом у казахов является домбра. Звукоряд *традиционной домбры* является **материальной** основой теории домбровой музыки и доступно для непосредственного *наблюдения*. В статье «Визуализация регистровых зон домбры» [2, 112] мною было отмечено: «Если звукоряд традиционной домбры представляет собой систему, то совокупность ладков в регистровых зонах бас, орта и саға с четко выраженной интервальной структурой являются подсистемами». Если рассматривать подсистему «изнутри», то окажется, что звукоряды подсистем образованы наложением двух видов тетрахордов.

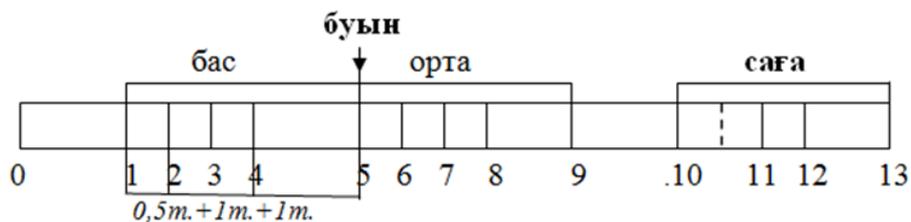
В теории домбровой музыки слово «бас» (*бас буын, бас перне, бас бармақ*) указывает на иерархический статус, на главенствующую роль данного элемента в системе.

Первый ладок называется «*бас перне*» (*начальный, главный ладок*), т.е. ладок в «народной теории» является точкой отсчёта. Если отталкиваться от «бас перне», то *совокупность ладков* 1-3-4-5 и 1-2-4-5 зоны «бас буын» дают два вида тетрахорда¹:

¹ Считаю нужным оговорить – для дифференциации типов **тетрахордов ладков**, я использую термины «мажорный тетрахорд», «нейтральный тетрахорд» (*смотрите пример №3*) и «минорный тетрахорд». Использование для этой цели терминов «ионийский», «дорийский» и «фригийский» привносит путаницу при определении ладового наклонения *раздела*.

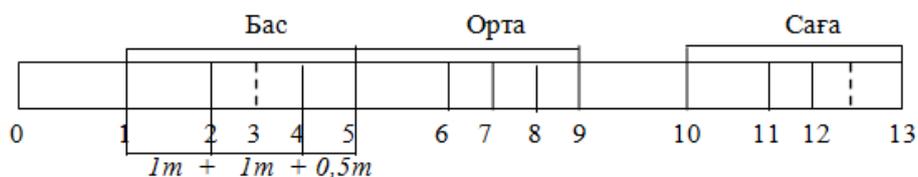


Пример №1. Нейтральный тетрахорд.



Пример №2. Минорный тетрахорд.

Если у западно-казахстанской домбры звукоряд структурируется «нейтральным» и «минорным» тетрахордами, то в других регионах (*наряду с упомянутым вариантом звукоряда*) встречается звукоряд структурированный «нейтральным» и «мажорным» тетрахордами:



Пример №2а. Мажорный тетрахорд.

Крайние ладки регистровых зон (1-5, 5-9, 10-13) поддерживают внутреннюю структуру состоящую из двух тетрахордов, между которыми устанавливается ладовая плоскость. Суммарную принадлежность тетрахордов к тому или другому ладу в «бас буын» определяет **тони́ка** (*тон пустой струны*).



Пример №3. Тональности раздела «бас буын».

В момент установления внутренней слуховой натройки² на ту или иную ладовую организацию звукового материала кюйши должен определиться какими тетрахордами компоновать зоны «бас буын», «орта буын». Главное, при структурировании звукоряда данных зон, нужно соблюдать кварто-квинтовую координацию малых секунд.

В **саға** тетрахорд, говоря языком программистов, «по умолчанию» – «нейтральный».

«Метод аналогий успешно применяется для непосредственного получения знаний. Если принять, что в природе действует ограниченное число фундаментальных законов, то сходство какого-либо свойства у двух объектов наводит на мысль о сходстве причины, породившей это свойство. Таким образом, эти объекты могут обладать генетической общностью. Такая общность может позволить описывать их при

² Процесс слуховой натройки кюйши можно сравнить с настройкой древними греками совершенной системы, «Systema teleion», которая состояла из четырёх тетрахордов (в нашем случае из трёх на струну), с добавлением в конце к нижнему тетрахорду дополнительного тона – Proslambanenos (добавочным тоном к нижнему тетрахорду на домбре является тон пустой струны).

помощи одного и того же математического аппарата, и пользоваться одними терминами. Иными словами, умозаключение по аналогии может привести нас в исходную точку, из которой взяли начало внешне различные объекты или явления. Наличие таких точек является объективной реальностью» [3].

Мне кажется допустимой аналогия между названными тетрахордами и компьютерными битами – это такие штуки, которые могут принимать два значения – 0 или 1. **Бит** – это наименьшая представимая порция информации. Столько ее содержится в ответе «да» или «нет». Биты организуются в более крупные образования – ячейки памяти, **регистры**. Каждая ячейка памяти (*регистр*) имеет свой **адрес**, однозначно ее идентифицирующий в определенной системе координат. *С битами можно выполнять не так уж и много операций.*

Применительно к домбровой теории: **бит** – **тетрахорд** (*нейтральный-0, минорный-1; нейтральный-0, мажорный-1*); **ячейка памяти** – **регистровая зона**; **адрес** – **бас, орта, сага**.

Сочетаний двух типов тетрахордов в композиционных зонах «бас буын», «орта буын» и «сага» дали в руки кюйши богатейшие ресурсы художественного воплощения самых различных тем и сюжетов программного содержания.

Тональности ключевых разделов кюя

Тон одной из пустых струн (d^1 или g^1) в кюе является главным устоем (*тониной*) главного раздела (*бас буына*) и всего кюя. Его производными и иерархически подчиненными ему являются *тоники* развивающих разделов *орта буын* и *сага*. Выявив тонические звуки композиционных зон мы имеем возможность определить ладовую принадлежность каждого раздела.

Звукоряды тематических разделов «бас буын» и «орта буын» структурируются **тремя** тетрахордами. На звуках двух тетрахордов высокой струны строится *мелодия*, а на звуках тетрахорда низкой струны «*басовая партия*». Вместе с тем **третья и четвертая ступени тетрахорда низкой струны являются главными ступенями лада**. В разделе бас буын g^1 и a^1 , в разделе орта буын c^2 и d^2 или d^2 и e^2 (пример №4). Остальные тоны *низкой струны* ($e^1, f^1, fis^1, b^1, h^1$) используются в качестве *опорных, проходящих* или *вспомогательных* звуков.

The image shows a musical staff with three groups of notes, each representing a tetrachord. Above the first group, there are two boxes: the first contains '2. нейтр.' and the second contains '3. нейтр.'. Below the first group, it is labeled '1. нейтральный'. Above the second group, there are two boxes: the first contains '2. нейтр.' and the second contains '3. нейтр.'. Below the second group, it is labeled '1. нейтральный'. Above the third group, there are two boxes: the first contains '2. минорный' and the second contains '3. нейтр.'. Below the third group, it is labeled '1. минорный'.

Пример №4

В ключевых разделах *бас буын*, *орта буын* предпочтительно оставаться *большим* пальцем в рамках тетрахорда низкой струны и желательно (*если это не продиктовано динамикой развития*) не вторгаться в соседнюю композиционную зону (*в другой звуковой мир*).

Поскольку перемещений большого пальца ограничены границами регистровых зон в большинстве кюев кульминационным звуком раздела бас буын является f^2 , в разделе орта буын h^2 (*в кюях без ключевых знаков*) или c^2 (*в кюях с ключевым знаком b*).

Кульминационный инвариантный звук f^2 раздела бас буын желательно было бы трактовать не как третью или седьмую ступень, а как **добавочный тон** к звуковому комплексу третьей позиции ($\frac{c^2 - d^2 - e^2 + f^2}{a^1}$). В этом случае мы, вместо комплексных ладов (*G-ионийско-миксолидийский, D-миксолидийско-дорийский*) в разделе «бас буын», имели бы дело с *G-ионийским*+ f^2 и *D-миксолидийским*+ f^2 .

«Мажор ладының миксолидиялық түрі минорлық доминантоның пайда болуына себеп болды. Әсіресе бұл тәсіл миксолидиялық *септиманың қосымша дыбыс* (выделено мной – Н.Ж.) ретінде пайдалануда анық көрінеді. Әуенде басып көрсетілген жағдайда да композитор оның гармониясынан бас тартуға тырысты. Мысалы, Е.Г. Брусиловский "Гэкку" әуендегі VII төменгі сатыдағы үні шарықтау шегіндегі кезеңінде аккорд фактурасын алып тастап, оның орнына октаваны пайдаланып, канондық имитацияны қосады» [4, 13].

Иногда, выводя за пределы диатоники, эта *надстройка* не нарушает плагальности функциональных отношений. Более того, плагальность в чем-то усиливается, возводятся субдоминантовые ярусы «второго» порядка: $\frac{c^2-g^2}{a^1} > \frac{d^2-f^2}{a^1}$.

Предлагаемый способ обозначений ладовой принадлежности раздела «бас буын» относится *только к звукоряду структурированному «нейтральными» тетрахордами*. В других вариантах надстройка не выводит звукоряд раздела за рамки диатоники.

Как видно из *примера №4* в звукоряде раздела *бас буын* наличествует дистантное «переченье» в голосах – $f^{1-}f^2$ (тетрахорды 1 и 3). Если «переченье» не отвечало музыкальной эстетике композитора, то он заменял «нейтральный» тетрахорд №1 ($e^1-f^{1-}g^1-a^1$) на «минорный» $e^1-f^1-g^1-a^1$. В этом случае «элкисса» и «бас буын» будет разного ладового наклона:



В *сага* звукорядом раздела является «нейтральный» тетрахорд $a^2-h^2-c^3-d^3$. Амбитус раздела может охватывать соседние тоны тетрахорда g^2 (может быть заменён на g^1) и e^3 .

Как видим, структурированным является не только звукоряд раздела *бас буын*, но и звукоряды разделов «орта буын» и «сага», следовательно выявив тонические звуки композиционных зон мы имеем возможность установить ладопространственную структуру кюя. Чтобы определить тоники ключевых разделов для начала нам нужно установить их ладовые опоры.

Домбристы выявляли ладовые опоры визуальным суждением. В условиях бесписьменной культуры метод «работал безотказно». Если в квинтовых кюях системообразующую функцию выполняет бурдонно-обертонный комплекс, то в квартовом строе – тетрахорды регистровых зон.



Пример №6. Тонические звуки.

Тоны ладовых опор развивающих разделов *орта буын* и *сага* являются производными тонов ладовой опоры *бас буын*. Ладовая опора g^1-g^1 образована *третьей* ступенью тетрахорда низкой струны и тоном *пустой* высокой струны (пример №6). В зоне орта буын *третьей* ступенью тетрахорда низкой струны является c^2 , *тон пустой струны не транспонируется* и в итоге мы получим созвучие c^2-g^1 . Данное созвучие и является ладовой опорой раздела *орта буын*.

Проделав то же самое в зоне *сага* мы получим созвучие g^2-g^1 . Созвучие в качестве ладовой опоры встречается в кюе Даулеткерей «Ващенко». Из-за сложности интонирования большим пальцем g^2 в большинстве кюев созвучие g^2-g^1 заменяется на

d^1-g^2 (Курмангазы «Түрмеден қашқан») или на d^1-g^1 (Курмангазы «Балбырауын»). Тоники разделов: бас буын - g^1 , орта буын - c^2 , саға - g^2 . Определить ладовое наклоние развивающихся разделов (смотрите пример №6) не представляет труда: **бас буын** – **G-ионийский**($+f^2$), **орта буын** – **C-ионийский**, **саға** – **G-ионийский**.

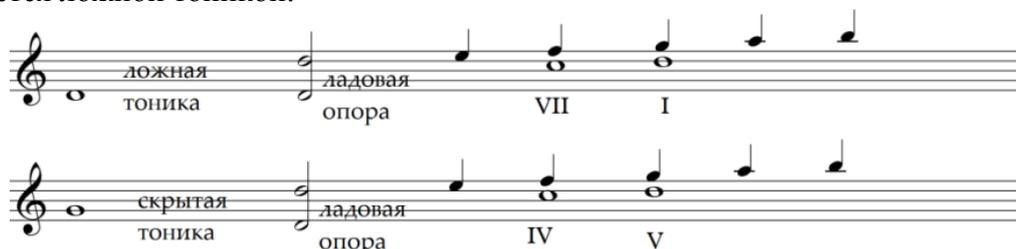
Несколько сложнее определение тоники раздела «**орта буын**» в кюях с начальной ладовой опорой d^1-a^1 , так как тоника этого раздела имеет свойство не обнаруживать себя явно. В связи с чем считаю возможным введение понятий «**скрытая тоника**» и «**ложная тоника**».

Определим выше использованным методом ладовые опоры развивающихся разделов в кюях с общей ладовой опорой d^1-a^1 . Поскольку верхним устоем ладовой опоры раздела бас буын является **первый тон a^1 тетрахорда высокой струны**, то верхним устоем ладовой опоры раздела орта буын будет являться тон d^2 , саға – a^2 , занимающие в тетрахордах сходное положение (смотрите схему №7). Тон **пустой** струны в домбровой музыке не транспонируется и ладовая опора d^1-a^1 в зоне орта буын примет вид d^1-d^2 , в зоне саға – d^1-a^2 . Данные созвучия являются ладовыми опорами разделов орта буын и саға.



Пример №7. Опорные тоны

В кюях с общей ладовой опорой d^1-a^1 лад раздела орта буын воспринимается двойко, так как ладовая опора d^1-d^2 скрывает тонику g^1 . В примере №8 тон d^1 созвучия d^1-d^2 является ложной тоникой:



Пример №8. Скрытая тоника.

Проиллюстрируем сказанное. Курмангазы «Саранжап»:



Пример №9. Бас буын.

Этот же элемент, если исходить из ладовой опоры, в зоне орта буын меняет ладовую окраску с миксолидийского на дорийский:



Пример №10. Орта буын.

Домбристы данную «метаморфозу» не замечают и воспринимают лад как миксолидийский, «нейтральный тетрахорд» **зоны** придает тематическим построениям

раздела «орта буын» мажорное наклонение. К тому же *первоначальная ладовая принадлежность* темы воспринимается ими как нечто неизменное.

G-миксолидийский



Пример №11. Подразумевается.

Бас буын – D-миксолидийский(+f²), *орта буын* – G-миксолидийский, *сага* – D-миксолидийский.

Наибольшее применение в творчестве народных композиторов находит звукоряд содержащий в зоне бас буын «минорный тетрахорд». Данный звукоряд позволяет сочинителям выстраивать ладовое развитие кюя от минора к постепенному «просветлению» и лад *главного раздела* не выходит за рамки диатоники, поскольку нет дистантного «переченья» *fis*¹-*f*² в голосах.



Пример №12. Миноро-мажорный звукоряд.



Пример №13. Минорное наклонение.



Пример №14. Ладовое обновление.

Бас буын – d-эолийский, *орта буын* – G-миксолидийский, *сага* – D-миксолидийский.

Ладопространственная структура при общей ладовой опоре кюя *g*¹-*g*¹:

Бас буын – g-дорийский, *орта буын* – C-ионийский, *сага* – G-ионийский.

Как видим, тоники ключевых разделов отстоят на тот же интервал, что и тождественные ступени тетрахордов зон.

В кюях встречается и «тетрахордовая модуляция», когда в разделе происходит замена «минорного» тетрахорда на «нейтральный»:

Курмангазы «Ұзақ Ақжелен»:



«минорный тетрахорд»



«нейтральный тетрахорд»

Пример №15. Модуляция

Модуляции подобного рода использовали и древние эллины: «эллыны использовали систему вариантностей тетрахордов, что... ни в коем случае не стоит рассматривать как альтерацию неких утвержденных ступеней. В таком случае наша ступень, перед которой стоит знак альтерации ни куда и не разрешается, а сразу начинает действовать в новом ладу» [5].

Звукоряд допускает и разделенное следование тетрахордов в зонах «бас буын» и «орта буын», соединенное в зонах «орта буын» и «сага»:



Пример №16. Минорный звукоряд с мажорной кульминационной зоной

В приведённом варианте тождественные ладки тетрахордов зон бас и орта отстоят на ч.5, соответственно тоники и верхние устои ладовых опор разделов бас буын и орта буын будут отстоять на квинту: *a¹-бас буын, e²-орта буын*.



Пример №17. *a² низкой струны* – скрытая тоника раздела орта буын.

Тональности: *бас буын* – *d*-эолийский, *орта буын* – *a*-эолийский, *сага* – *D*-миксолидийский.

В данном варианте звукоряда, в кюях с общей ладовой опорой *g¹-g¹*, ладовой опорой раздела орта буын является *d²-g¹*. Насколько нам известно в творчестве народных композиторов *данная ладовая опора* не получила большого применения, единичным примером может служить кюя «Түрмеден қашқан» Курмангазы.

Рассмотрим пример №18. Секстовая отдалённость малых секунд тетрахордов «минорный» и «нейтральный» в зонах *орта буын* и *сага* выводит звукоряд домбры за пределы диатоники, чтобы оставаться в рамках диатоники в зоне *сага* тетрахорд «по умолчанию» заменяется на «минорный» *a²-b²-c³-d³*.



Пример №18. Минорный звукоряд

В творчестве народных композиторов наибольшее применение данный звукоряд находит в кюях с общей ладовой опорой *g¹-g¹*.

Ладопространственная структура: *бас буын* – *g*-эолийский, *орта буын* – *c*-эолийский, *сага* – *g*-эолийский (*традиционно в «сага» бурдонное двухголосие*).

В кюях с ладовой опорой *d¹-a²* «минорный тетрахорд» в зоне *орта буын* используется в звукоизобразительных моментах (*Дина «Бұлбұл»-чередование на опоре*

a^1 ч4 и ум5) или для нагнетания напряжения (Курмангазы «Ақсақ киік» – последовательность $a^1-d^2 > b^1-es^2$).

«Гармонизация» домбровой монодии

Домбровую музыку принято относить к монодической культуре и в то же время исследователи отмечают неоднозначное её проявление. Большинство кюеведов сходятся на том, что два голоса домбровой фактуры нужно осмысливать не с функциональной стороны, а как единую фонически обогащенную «утолщенную» мелодию или на виртуальном уровне. Поскольку вертикальные связи «отсутствуют», то звукоряд «утолщенной» мелодии может выглядеть так:



Пример №19. Звукоряд домбры Курмангазы

Данный звукоряд может соответствовать общему звукорядному составу кюя, но не соответствовать восприятию кюевого звукового ряда домбристом. В таком виде домбрист вряд ли догадается, что звукоряд как-то связан с домброй.

Звукоряд домбры он не воспринимает однолинейным. Домбрист небезразличен не только к звукоряду каждой из струн, но и к их тембрам. Например, звучание низкой струны домбры у него ассоциируется со звучанием кыл-кобыза, он может безошибочно определить на слух переход мелодии от одной струны на другую не только в тэпке кюях, но и в одноголосных шертпе. Да и по легенде о домбре звуки струн ассоциируются с мужским и женским голосами, то есть в *сознании народа* двухголосная музыкальная ткань *дифференцирована*.

В разделе *бас буын* не всегда реализовываются все звуки тетрахорда *низкой* струны. Например, в большинстве кюев, в «басовой партии», не интонируются первая и вторая ступени (e^1-f^1 ; e^1-fis^1), и окончательный состав звукового ряда (*модус*) раздела «бас буын» выглядит так:



Пример №20. Главные ступени лада

«Среди тонов монодического лада особо выделяются такие (в схеме выделены *половинными нотами* – Н.Ж.), которые будучи направленными к главному устою, в то же время способны концентрировать вокруг себя мелодическое движение» [6]. Такими тонами в зоне «бас буын» являются *тоны третьей и четвертой* ступеней тетрахорда *низкой* струны. Мы можем заметить, что эти тоны, в сочетании с тоном *низкой* пустой струны, устанавливают как горизонтальные, так и вертикальные функциональные связи:



Пример №21. Функциональное значение ступеней

В разделах *бас буын* и *орта буын* допустимо кратковременное вторжение в соседнюю композиционную зону. Одно- двухтактовое вторжение большого пальца в соседнюю зону не может оцениваться как смена раздела:



Пример №22. Курмангазы «Саранжап»

В позиции каждый палец, подобно большому пальцу, может придать своему звуку *статус* опорного тона. С учетом данного факта система ладовой иерархии выглядит как: *опорный тон > главная ступень > тоника*.

Данная иерархия, в совокупности с тетрахордами, представляет собой проявление музыкально-смысловых связей, посредством которых достигаются логичность, слаженность вертикали с линейными тонами.

Частая смена опорных тонов может восприниматься слушателями как цепь «пробегающих тоник», но в отличие от главных ступеней лада (Т-S-D; D-T-II), «побочные» опорные тоны приносят отклонения в иную «тональность».

Переход от одного опорного тона к другому воспринимается так же и как *мелодическое* отклонение в пределах лада.

Звукоряды в позициях зоны «бас буын»:



Пример №23. Звукоряды в позициях

«Среди разновидностей музыкального слуха – абсолютного, относительного, мелодического и гармонического – последний занимает особое место и встречается реже других, хотя и поддаётся развитию.

С физической точки зрения слуховой аппарат носителя *гармонического* (здесь и далее выделено мною – Н.Ж.) слуха обладает некоей нелинейностью характеристики, за счёт которой происходит сложное преобразование частот, поступающих на его вход, в целый спектр частот на выходе, каждая из которых обладает своим весовым коэффициентом. Явление это носит красивое название "перекрёстная интермодуляция" и хорошо известно физикам.

При переводе на "музыкальный" язык, вышесказанное означает, что, если на входе в слуховой аппарат звучит некий *аккорд*, то на выходе – *звукоряд*, соответствующий этому аккорду, а весовые коэффициенты обеспечивают систему ладовых тяготений. Иными словами, этот звукоряд образован "разрешенными" звуками в системе данного аккорда и является как бы той внутренней "клавиатурой", которую инициирует звучание аккорда в психике исполнителя. Теперь вспомним, что реальный процесс импровизации осуществляется на фоне сменяющихся аккордов аккомпанемента, каждый из которых инициирует соответствующую ему "клавиатуру". Таким образом, импровизатору достаточно думать о структуре движения, обрисовывающей "свёртку", а конкретные звуки возникают в психике импровизатора

автоматически. Поэтому "свёртка" и оформляется в мелодическое построение, точно соответствующее гармоническому сопровождению» [7].

Кюеведами принято считать, что домбристы могут быть носителями только мелодического слуха. Почему бы не допустить, что и у домбристов в момент импровизации происходит сложное преобразование частот и при смене позиции на входе в слуховой аппарат звучит некий диатонический звукоряд, а на выходе – гармонически сопряженный двухголосный мотив образованный звуками входящими в систему данного звукоряда.

Двухголосие – уже элементарный гармонический склад, в котором есть вертикальное измерение, можно получить гармоническую последовательность не выходя за пределы мышления интервалами. В домбровом двухголосии так же различимы ключевые горизонтальные интервалы в сочетании с опорным тоном составляющие ладовый остов мелодии:



References (transliterated)

1. **Abdurashidov A.A.** Tanbur i ego funkciya v izuchenii ladovoj sistemy Shashmakoma. URL: <http://www.referun.com/n/tanbur-i-ego-funktsiya-v-izuchenii-ladovoy-sistemy-shashmakoma#ixzz3NSp89SQf>
2. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Aktual'nye problemy, opyt i perspektivy razvitija tradicionnoj i sovremennoj muzyki" I tom. Almaty, 2014
3. Rossijskaya nauka i internet. Metod analogij v nauke. URL: <http://rusnauka.narod.ru/lib/phisc/destroy/glava1.htm>
4. **Ketegenova N., Nusupova A.** K voprosu o natsionalnom svoeobrazii garmonii v kazahskoj muzyke. VESTNIK Kazahskoj natsionalnoj konservatorii im. Kurmangazy. №1 (6), 19.03.2015
5. **Povernitsyn A.A.** Alteratsiya. URL: <http://karaokejazz.com/music-dictionary/alterative>
6. Kozhabekov I.K. Ladovaja sistema kazahskoj pesennoj monodii: problemy teorii i metodologii. Avtoreferat diss. ... kand. isk. Almaty, 2010. – 24 p.
7. **Kunin E.** Improvizacija - vzgljad iznutri i vzgljad snaruzhi. URL: http://www.all-2music.com/kunin_improviz.html
8. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyaschennoj 15-letiyu kazahskogo natsionalnogo universiteta iskusstv. Astana 2013

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ

TETRAKORD – ДОМБЫРА МУЗЫКА ТЕОРИЯСЫНЫҢ БАЗИСІ

Түйін

Домбыра музыкасын зерттеушілерінің арасында күй қағидасының көптеген мәселелеріне байланысты біртұтас пікір қалыптаспаған. Соған орай күй қағидасының логикалық бүтіндігін қамтамасыз ететін және заңдылықтарын түсінуге жол ашатын тәсіл табу қажет.

Автор мақалада тетрахордты домбыра күйлерінің көмегі арқылы біршама мәселелерді шеше алатын әмбебап элемент ретінде қарастырады.

Тірек сөздер: тетрахорд, монодия, гармония, бас буын, орта буын.

Zhaksylyk NADIRBEKOV

TETRACHORD – THE BASIS OF DOMBYRA MUSIC THEORY

Summary

The researchers of dombyra music do not have a single opinion on many theoretical questions. Therefore, it is necessary, to find out such understanding, that would unite the patterns of all structurally isolated constituents of dombyra theory, in a single logical unit.

In the article, the author examines the tetrachord as universal element, by means of it is possible to throw the light on many questions of theory of dombyra music.

Keywords: tetrachord, monody, harmony, bas buyn, orta buyn.

Сведения об авторе:

Надирбеков Жаксылык Рзаханович – преподаватель по основному инструменту (домбра), Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина.

Автор туралы мәлімет:

Надірбеков Жақсылық Рзаханұлы – А.Мусин атындағы Балқаш гуманитарлық-техникалық колледжінің арнайы аспап оқытушысы (домбыра).

Information about author:

Zhaksylyk Nadirbekov – teacher on a basic instrument (dombyra) at A. Musin Balkhash Humanitarian-Technical College.

**МУЗЫКАНТ МАМАНДЫҒЫНА КӘСІБИ ДАЯРЛАУ
МӘСЕЛелЕРІ**

**ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ
МУЗЫКАНТА**

PROBLEMS OF MUSICIAN PROFESSIONAL TRAINING

УДК 78.091.2:784.96"20"

Ян РУДКОВСКИЙ

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
**ПРЕДПОСЫЛКИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ИННОВАЦИОННОГО ПРОЦЕССА
РЕПЕТИЦИЙ В СМЕШАННОМ ХОРЕ В УСЛОВИЯХ XXI ВЕКА**

Резюме. Данная статья посвящена определению предпосылок, способствующих повышению эффективности репетиционного процесса смешанного хора, а также выявлению степени влияния на деятельность хорового коллектива новых методов репетиционных занятий, способствующих сокращению времени подготовки к концертному исполнению хоровых произведений различной степени сложности.

Ключевые слова: смешанный хор, репетиции хора, инновации.

Тірек сөздер: аралас хор, хор дайындықтары, жаңашылдықтар.

Keywords: mixed choir, rehearsal of choir, innovation.

Изменения, которые происходят в социокультурной жизни общества – глобализация, смешение разных традиций, создание межгосударственных образовательных программ, возрождение национальной культуры, поиск инновационных технологий в учебном процессе – все это требует переосмысления форм и содержания профессиональной подготовки хормейстеров. Потому что не только специальная подготовка руководителя хора, но и его умение работать с коллективом на уровне сотрудничества, партнерства, сотворчества являются важными составляющими деятельности хормейстера. При этом для достижения лучших результатов в современном социокультурном пространстве необходимы поиски новых форм и видов работ с хором.

Данная проблема является актуальной как на национальном, так и на мировом уровне. Об этом говорят обращения к её изучению в рамках диссертационных исследований, статей, дискуссий. Хотя в русскоязычном искусствоведении проблема инновационных методов в репетиционном процессе специально не изучалась, отдельным её аспектам посвящены разделы ряда диссертаций. К примеру, Е. Сапрыкина разносторонне изучает методы работы с тембром хора. Особенностью её подхода является комплексный характер. Она привлекает методический материал основанный как на древних хоровых традициях, так и на современном междисциплинарном подходе [1]. Коммуникативные аспекты в работе с хором обозначены в работе Н. Юрченко, где она определяет методологические основы формирования культуры творческого общения дирижёра и хора [2]. Социокультурную проблематику, влияние хорового исполнительства на формирование личности, на патриотическое воспитание рассматривает М. Дынник [3]. Специфика работы с хором в азиатских национальных культурах на современном этапе исследована, к примеру, на материале Сингапура. Роль хорового класса в учебном процессе в сингапурской высшей школе определяется исследователями А. Таном и Ф. Йи (Ai-Girl TAN, Flora YEE Woei-Chee) как значимая для социализации молодежи [4]. Приведённая ниже методика учитывает положения названных работ, но главным образом строится на практической деятельности автора.

Являясь руководителем смешанного хора КНК имени Курмангазы с сентября 2006 года, а также артистом (с 2002 г.) и хормейстером (с 2013 г.) Казахской Государственной хоровой капеллы имени Б. Байкадамова, автор в данной статье приводит ряд объективных причин, обусловивших модернизацию репетиционного

процесса в смешанном хоре КНК имени Курмангазы. На основе собственных наблюдений, анализа, систематизации определенных аспектов развития искусства хорового пения как в Казахстане, так и за его пределами, автором определена следующая совокупность исторически сложившихся тенденций и объективных факторов:

1. Изменение некоторых условий обучения в сфере хорового дирижирования в Казахстане в условиях XXI века;
2. Рост количества информации, связанной со сферой профессионального образования и упрощение доступа к ней, обусловленное развитием соответствующих областей научно-технического прогресса;
3. Рост конкуренции в сфере музыкального исполнительства;
4. Уменьшение сроков подготовки к концертному выступлению.

В данной работе мы попытаемся рассмотреть более подробно каждый вышеуказанный пункт.

1. Изменение некоторых условий обучения в сфере хорового дирижирования в Казахстане в условиях XXI века.

Наблюдение и анализ общего уровня профессиональной подготовки абитуриентов кафедры «Дирижирование» КНК имени Курмангазы с 2006 года, а также систематическое участие в работе приёмной комиссии позволили сделать следующие выводы:

-отмечается стабильный, ежегодный рост количества абитуриентов, а также увеличение количества государственных грантов для поступающих. Если в 2007 приехало поступать 20 человек и было принято 16, то в 2014 такое соотношение выглядело как 27 к 22 соответственно;

-абитуриенты приезжают поступать практически из всех регионов РК, демонстрируя при этом разный уровень профессиональной подготовки;

-наибольшую степень владения профессиональными навыками, такими, как дирижирование, слуховой анализ, игра на фортепиано демонстрируют выпускники Алматинского музыкального колледжа имени П. И. Чайковского и Республиканской средней специализированной музыкальной школы – интерната для одаренных детей им. К.Байсейитовой. При этом стоит отметить в целом ухудшившийся (по сравнению с концом XX-началом XXI века) общий уровень профессиональной подготовки выпускников учебных заведений среднего звена. В основе этого явления лежат такие факторы как:

а) отсутствие начальной музыкальной подготовки у поступающих в учебные заведения среднего звена;

б) отсутствие инновационных методик развития навыков слухового анализа, чувства ритма, рассчитанных на обучающихся, не имеющих начальной музыкальной подготовки.

Вышеперечисленные факторы на момент поступления абитуриента в консерваторию приводят к весьма посредственному уровню владения чтением хоровых партитур с листа (как при пении, так и при игре на фортепиано), являющимся в профессии хормейстера основополагающим навыком.

В условиях средних специализированных учебных заведениях за основу обучения сольфеджио, гармонии взяты стандарты и методики, разработанные еще в XX веке, и рассчитанные на обязательное наличие у абитуриента начальной музыкальной подготовки. К сожалению, в данное время руководство отделений хорового дирижирования музыкальных колледжей может принимать решение о зачислении абитуриентов с минимальными показателями уровня владения профессиональными навыками, которые сводятся к наличию способности повторения заданной ритмической

конфигурации (т. н. «чувство ритма»), способности воспроизведения собственным голосом заданной высоты звука (т. н. «музыкальный слух»), и владению основами пения. Разумеется, процесс обучения такого студента требует особого подхода на фоне его более развитых в плане владения профессиональными навыками однокурсников. Немногие из таких студентов успевают «догнать» в развитии навыка чтения с листа своих однокурсников к моменту выпуска из музыкального колледжа, и даже, по окончании консерватории. Для того, чтобы на каком-либо этапе обучения перейти в разряд «успевающих», студентом должен быть проделан немалый объем работы в области узкоспециализированного саморазвития, либо необходимо прямое участие педагога, направляющего и контролирующего развитие навыков такого студента, зачастую в дополнительное время. Исходя из данного обстоятельства, принимая навык чтения с листа в качестве приоритетного для профессии дирижера-хормейстера, можно говорить о различном уровне подготовленности среди студентов одного курса, причем эта тенденция, к сожалению, сохраняется вплоть до выпускного курса. Критерием готовности какого-либо хорового произведения к концертному исполнению является, среди прочего, общая степень запоминания коллективом материала произведения на основе навыка чтения с листа, причем степень готовности во многом отслеживается по самым плохо подготовленным и слабо запоминающим участникам коллектива.

2. Рост количества информации, связанной со сферой профессионального образования и упрощение доступа к ней, обусловленное развитием соответствующих областей научно-технического прогресса.

Последнее десятилетие отмечено бурным ростом в сфере IT-технологий, мобильных устройств, доступа к интернет-ресурсам. Для успешного развития исполнителю или коллективу исполнителей становится невыгодным и крайне неразумным с точки зрения продвижения на музыкальном поприще недостаток, или даже полное неимение информации о себе в интернете, особенно это касается молодых или развивающихся исполнителей или коллективов. В этой связи музыкантами повсеместно создаются профильные страницы в социальных сетях или даже целые сайты, с размещением фото-, аудио-, видеофайлов о своей деятельности. Причем, различную степень владения навыками пользования и перемещения медиа-ресурсов в сфере цифровых технологий демонстрируют музыканты самых различных категорий без верхнего и нижнего возрастного порога. Более того, наличие хотя бы одного только электронного почтового ящика перестает быть экзотикой даже среди профессорско-преподавательского состава предпенсионной и даже пенсионной возрастной категории, поскольку присутствует понимание возможностей ускорения поиска, передачи и восприятия различной информации в сфере профессиональной деятельности. Посредством возможностей интернета проводятся этапы различных конкурсов, в основном, отборочные туры, например, на основе видеозаписи концертного выступления. Интернет играет особую роль в расширении зрительской аудитории за счет такой возможности, как прямая (с минимальной задержкой во времени, т. н. «онлайн») трансляция конкурсного выступления.

3. Рост конкуренции в сфере музыкального исполнительства.

В связи с основной мыслью предыдущего пункта можно говорить о перемещении части зрительской аудитории из реального в виртуальный аспект, когда ознакомление с творчеством какого-либо исполнителя или коллектива происходит (из-за невозможности по каким либо причинам посетить концерт посредством личного присутствия) на просторах интернета.

Понятие «конкуренция» здесь применимо в следующем отношении: у представителей зрительской аудитории появляется возможность выбора:

-посещение концертного выступления либо посредством личного присутствия, либо виртуально (при наличии возможности онлайн-трансляции данного концертного выступления);

-посещение какого-либо концертного выступления посредством личного присутствия с заранее определенным репертуаром исполняемых произведений определенным составом участников, либо просмотр и прослушивание этих произведений посредством поиска среди интернет-ресурсов, в исполнении различных по составу, географической принадлежности и уровню мастерства музыкантов.

Безусловно, личное посещение концертного исполнения позволяет испытать более тесное соприкосновение с Прекрасным, способствует более глубокому восприятию идейного содержания, художественного образа произведений. Однако, если взглянуть с точки зрения финансовой возможности, то далеко не каждый меломан способен лично посетить большое количество концертных выступлений, в отличие от практически безграничной возможности просмотра и прослушивания огромного количества музыкальных (равно как и художественных, театральных) произведений посредством интернет-ресурсов. Средний показатель месячной абонентской платы за пользование интернетом для физических лиц составляет около 4000 тенге без ограничения объемов скачиваемой информации. На сегодняшний день существует возможность большого выбора среди тарифных планов по предоставлению доступа в интернет среди операторов сотовой связи в РК. Один из них предлагает возможность получения до 5 гигабайт всего за 990 тенге. Для примера, одно посещение спектакля «Травиата» 30 мая 2015 в Государственном Академическом Театре Оперы и Балета имени Абая обойдется в сумму от 600 тенге (за место на балконе), до 2500 тенге (за место в партере). Если принять во внимание возможность выбора исполнительского состава того или иного произведения, например, La Scala или Metropolitan Opera, на основе находящихся в свободном доступе видеозаписей в хорошем качестве, то можно сказать, что посещение большого числа концертных выступлений посредством личного присутствия становится прерогативой истинных меломанов с определенным уровнем финансового благосостояния. В этой связи весьма велика ценность свободного доступа к образцам музыкального искусства представителями студенчества и людей пенсионного возраста, являющихся наиболее уязвимыми для ценообразовательной политики некоторых концертных учреждений. Стоит добавить, что стоимость посещения концертного выступления с приглашенными из-за рубежа исполнителями, как правило, существенно возрастает. Необходимо отметить немалую практическую значимость свободного доступа к специализированным интернет-ресурсам с позиции развития профессиональных навыков на основе сравнения и анализа. Еще каких-нибудь десять лет назад в мире только определялись направления развития такого уровня цифровых технологий, когда за счет нескольких нажатий на экран смартфона или планшета пользователь получает возможность ознакомления с разными вариантами исполнения одного и того же произведения. Повсеместно появляются цифровые библиотеки и медиатеки с возможностью пользования ресурсами из любой точки земного шара.

Во многом, вышесказанная информация относится к мега-ресурсу YouTube. Согласно данным виртуального гипермаркета PlayMarket, мобильное приложение было скачано и установлено на более чем 1.000.000.000 мобильных устройств, работающих на основе операционной системы Android. YouTube является безусловным лидером в области возможности просмотра видеофайлов, и содержит большинство известных образцов музыкальных произведений из числа наиболее часто исполняемых (популярных), ежечасно пополняясь. При ознакомлении с материалами данного ресурса в поле зрения пользователя появляется автоматически генерируемая

информация, схожая с выбранной, например, это же произведение в исполнении другого состава участников, и/или другие произведения в исполнении этого же состава.

Таким образом, возможности интернета в данной области предполагают широчайшую возможность выбора:

- произведения,
- исполнительского состава,
- качества аудио-видеопараметров.

Необходимо отметить, что музыканты-исполнители заинтересованы в расширении количественного значения такого рода аудитории, так как просмотры размещенной в виде видеофайла информации ведут к новым просмотрам, с перспективой получения положительных отзывов и дальнейшего продвижения деятельности исполнителя или коллектива, ведь интернет, а соответственно и файл с образцом творчества, не имеет географических границ. Зачастую количество просмотревших концертное выступление в условиях интернета в разы может превосходить количество посетивших концертное выступление. Более того, некоторые исполнители значительную долю своей концертной деятельности размещают и продвигают посредством возможностей, предлагаемых интернетом. Как бы цинично это ни звучало, но музыка с позиции менеджмента—продукт, требующий продвижения и реализации на рынке в условиях конкуренции.

Необходимо отметить, что вышесказанное является субъективным мнением автора статьи, и, потому, может быть спорной точкой зрения.

4. Изменение сроков подготовки к концертному выступлению.

Когда исполнитель или коллектив достигают определенного уровня мастерства, то возрастает и уровень его известности, популярности. Трудно представить артиста, не стремящегося к востребованности в своей профессии. Популярный коллектив или исполнитель, как правило, имеет достаточно насыщенный концертный график, даже если коллектив является учебным. Возникает необходимость расширения репертуара новыми произведениями, в то время как уже наработанный и многократно исполненный в концертных выступлениях запас произведений нужно систематически повторять с новыми участниками коллектива (например, смешанный хор КНК имени Курмангазы ежегодно обновляется на 25% за счет завершивших обучение студентов 4-го курса и пришедших им на смену студентов 1 курса). Успешное выступление или участие в какой-либо концертной жизни такого учебного коллектива, как смешанный хор КНК имени Курмангазы, и в данном случае приходится корректировать программе может привести в скором времени (например, в связи со знаменательной датой) к новому, незапланированному заранее выступлению. Подобного рода случаи не редки в концертной графике работы выпускников над произведениями программы государственного экзамена по специальности «Дирижирование». Такие обстоятельства изменения сроков подготовки могут затрагивать и сферу деятельности профессиональных хоровых коллективов, например, Казахской Государственной хоровой капеллы имени Б. Байкадамова. Необходимость участия в концерте с новым произведением (произведениями) иногда подтверждается в очень сжатые сроки относительно даты выступления. С другой стороны, даже в том случае, если концертное выступление запланировано несколько месяцев назад, сроки начала подготовки к нему могут существенно сдвигаться в сторону приближения к дате выступления в силу следующих, как правило, форсмажорных обстоятельств:

- невозможность участия ключевых исполнителей и последующая замена исполняемых произведений на другие;
- несвоевременная подготовка к работе нотного материала;

-невозможность выделения достаточного количества репетиционного времени на подготовку к выступлению в связи с концертной перегруженностью.

Таким образом, основополагающей задачей, первостепенной целью, насущной необходимостью в ходе повседневной трудовой деятельности на посту руководителя смешанного хора КНК имени Курмангазы с 2006 года и по настоящее время стал поиск таких инновационных методов проведения репетиционного процесса при подготовке к концертному исполнению хоровых произведений различной степени сложности, которые позволили бы достичь максимальных практических результатов при минимальном затраченном времени.

Список литературы

1. **Сапрыкина Е.Е.** Подготовка руководителей хоровых коллективов к работе над тембром голоса. Дисс. ... канд. пед. наук. М.: Московский государственный университет культуры и искусств, 2002. – 182 с.
2. **Юрченко Н. Е.** Формирование культуры творческого общения в профессиональной подготовке дирижера - будущего руководителя музыкально-инструментального коллектива. Дисс. ... канд. пед. наук. М.: Российский государственный социальный университет, 2013. 205 с.
3. **Дынник М.В.** Современная хоровая музыка в содержании образования студентов музыкальных факультетов педагогических вузов. Дисс. ... канд. пед. наук. М.: Институт художественного образования российской академии образования, 2004. – 131 с.
4. **Tan A., Yee W. F.** An exploratory study on singaporean secondary school students' perceptions of choral learning. *Asia Pacific Education Review* 2003, Vol. 4, No. 2, 161-169.

References (transliterated)

1. **Saprykina E.E.** Podgotovka rukovoditeley khorovykh kollektivov k rabote nad tembrom golosa. Diss. ... kand. ped. nauk. M.: Moskovsky gosudarstvenny universitet kultury i iskusstv, 2002. – 182 s.
2. **Yurchenko N. E.** Formirovaniye kultury tvorcheskogo obshcheniya v professionalnoy podgotovke dirizhera - budushchego rukovoditelya muzykalno-instrumentalnogo kollektiva. Diss. ... kand. ped. nauk. M.: Rossysky gosudarstvenny sotsialny universitet, 2013. 205 s.
3. **Dynnik M.V.** Sovremennaya khorovaya muzyka v sodержanii obrazovaniya studentov muzykalnykh fakultetov pedagogicheskikh vuzov. Diss. ... kand. ped. nauk. M.: Institut khudozhestvennogo obrazovaniya rossyskoy akademii obrazovaniya, 2004. – 131 s.
4. **Tan A., Yee W. F.** An exploratory study on singaporean secondary school students' perceptions of choral learning. *Asia Pacific Education Review* 2003, Vol. 4, No. 2, 161-169.

Ян РУДКОВСКИЙ

XXI ҒАСЫР КЕЗЕҢІНДЕГІ АРАЛАС ХОРДЫҢ ДАЙЫНДЫҚ ҮРДІСТЕРІН ЖАҒАРТУҒА АРНАЛҒАН АЛҒЫШАРТТАР

Түйін

Ұсынылған мақала аралас хордың дайындық үрдісінің тиімділігін күшейтуге, сондай-ақ, күрделілігі әртүрлі дәрежедегі хор шығармаларын концертке дайындаудың уақытын қысқартуға қабілеттендіретін дайындық сабақтарындағы жаңа әдістердің хор ұжымдарының жұмысына қаншалықты әсер ететінін анықтауға арналған.

Тірексөздер: аралас хор, хор дайындықтары, жаңашылдықтар.

Ian RUDKOVSKIY

BACKGROUND OF INNOVATIVE REHEARSAL PROCESS IN A MIXED CHOIR IN CONDITIONS OF XXI CENTURY

Summary

This article focuses on certain prerequisites, enhance the effectiveness of the mixed choir rehearsal process, and to identify the degree of impact on the choir rehearsal of new methods of training to help reduce the time of preparation for the concert performance of choral works of varying complexity.

Keywords: mixed choir, rehearsal of choir, innovation.

Сведения об авторе:

Рудковский Ян Станиславович – старший преподаватель кафедры дирижирования, магистрант 2 курса специальности «Дирижирование» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Г. З. Бегембетова.

Автор туралы мәлімет:

Рудковский Ян Станиславович – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы дирижерлау кафедрасының аға оқытушысы, 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Г. З. Бегембетова.

Information about the author:

Ian Rudkovskiy – senior teacher of Conducting department, 2nd course master student of “Conducting” specialty at Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific adviser – PhD, Associate Professor G. Begembetova.

УДК 378.978:78.071.1

Елена НИКОНОВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

О НЕОБХОДИМОСТИ ПРАКТИКООРИЕНТИРОВАННОГО ПОДХОДА В ОБУЧЕНИИ КОМПОЗИТОРОВ

Резюме. В статье рассматриваются проблемы и реалии профессии композитора в современном обществе. Обосновывается необходимость усиления практической направленности подготовки молодых композиторов.

Ключевые слова: профессия композитор, молодые композиторы, практикоориентированное образование.

Тірек сөздер: композитор мамандығы, жас композиторлар, іс-тәжірибеге бағытталған білім.

Keywords: composer profession, young composers, practice-oriented education.

О том, что в образовании необходим практикоориентированный подход, говорится уже давно и с самых высоких трибун. Государственные образовательные стандарты высшего профессионального образования давно нацелены на проектирование результатов образования и компетенций, и на усиление студентоцентрированного характера образования. Образовательная реформа высшей школы не должна происходить только на уровне организационных и структурных преобразований. Необходим новый подход к разработке целей образования на основе меняющихся профессиональных требований. Отсюда вытекает, что измениться может и само содержание образования. На этом этапе образовательной реформы с одной стороны, можно столкнуться с консервативностью профессорско-преподавательского состава и нежеланием вносить изменения в привычный образовательный процесс. А с другой стороны, очень важным становится продвижение на рынок новых квалификаций, необходимых обществу. При разработке образовательных стандартов необходимо ориентироваться, так же, и на предполагаемых будущих работодателей. Спрос со стороны работодателей – это и есть, та самая практика для будущих специалистов. Поэтому, изучая спрос со стороны работодателей и общества, мы всё точнее будем определяться с целями образования.

Как же обстоят дела в музыкальном образовании и в образовании композиторов, в частности? Кто является работодателем для композитора? Что представляет собой практика композитора? На эти непростые вопросы мы пытаемся отвечать в ходе небольшого исследования, проведённого среди молодых композиторов города Алматы, или учившихся в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, причём в фокус-группу попали только те, кто получил высшее образование. Это 45 выпускников специальности «Композиция», которые закончили консерваторию с 2000 по 2014 годам, и 2 человека, которые имеют неполное высшее композиторское образование и остаются в профессии. Необходимо отметить, что в изучении вышеназванных вопросов мы сталкиваемся с основным предметом исследования – композиторской профессией. Сначала давайте определимся с самим термином «профессия». Вот несколько определений который мы нашли в разных источниках». Этимологический словарь Крылова даёт такое определение: «Профессия – заимствование из французского, где profession восходит к латинскому professio, образованному от profiteri – «говорить публично». Буквально значение этого слова в латинском – «объявление (о своей специальности)» [1]. Ещё один интернет-источник даёт более развёрнутое определение: «Профессия (лат. *professio* – от *profiteor* – объявляю своим делом), род трудовой

деятельности, требующий определенной подготовки и являющийся обычно источником существования».[2]

Что такое профессия? Профессия – это социальная характеристика человека, указывающая на его принадлежность к определенной категории людей, которые занимаются одинаковым видом трудовой деятельности. Трудовая деятельность является профессиональной, если выполняются, по крайней мере, два условия.

Во-первых, профессия характеризуется наличием требуемого уровня квалификации, то есть мастерства, умений, знаний и навыков, который почти всегда подтверждается специальными документами о профессиональном образовании: дипломами, свидетельствами, аттестатами, сертификатами. Во-вторых, профессия является своеобразным товаром, который можно продавать на рынке труда. Причём, товаром, который пользуется спросом, за который работодатели готовы платить. То есть, профессия является источником дохода для её обладателя.[3] В каждом из этих источников подчёркивается мысль о том, что профессия является источником заработка и существования!

Вопрос о профессиональной позиции индивида, престиже профессий в обществе представляет социологический интерес. Огромное значение в понимании престижа профессий как социального явления сыграли работы ряда западных исследователей, в числе которых следует назвать С. Блумена, Л. Гласго, К. Гриффена, О. Данкена, А. Инкельса, М. Катца, Р. Каунтса, П. Росси, П. Сигеля, Д. Треймана, Р. Ходжа и других, обобщивших огромный эмпирический материал. В процессе научного развития зафиксированы концепции в социологической литературе рассмотрения понятий престижа и уважения как взаимосвязанных, но разных по своей природе (Т. Парсонс, К. Дэвис, Ж. Хоманс, П. Блау и другие). Сегодня основное внимание направлено на исследование его проблемного поля, фиксируемого в социальных оценках профессий, в распределении их в обществе по определённым критериям, в числе которых следует отметить финансовую сторону [4].

Теперь необходимо остановиться именно на профессии композитора. «Несмотря на множество исследований, книг по истории музыки, в которых идет речь о стиле, стилевой эволюции либо о творческом пути конкретного композитора, на сегодня на русском языке» есть только одно серьёзное исследование, посвященное проблемам типологизации композиторского профессионализма, а также зарождения понятия и феномена «композитор» в европейской цивилизации. Как складывалась композиторская работа в обществе, каково соотношение сочинителя с меценатами, с распространителями искусства (нотопечатниками, исполнителями, импресарио)?» Эти вопросы ставит и на них же отвечает диссертационное исследование Ивановой С.В. «Композитор: очерки по истории профессии» [5,4] Автор пишет, что её работа представляет собой опыт предварительной разработки проблемы истории композиторской профессии. Рассмотрение нескольких этапов становления и развития композиторского профессионализма в европейском музыкальном искусстве выводит на новые, перспективные проблемы. Главным положением работы Ивановой С.В. стала теория дискурсивных практик М. Фуко. В главе «Музыкальные дискурсы» композиторская деятельность рассматривается в соотнесении с концепцией дискурса, излагаемой французским социологом. В соответствии с этим сочинительство того или иного периода предстает как один из видов «дискурсивной практики», в условиях которой формируется соответствующий облик профессии. Итак, композиторский дискурс характеризуется: 1) обособленностью композиторского мастерства от других музыкальных специальностей; 2) индивидуальным характером творческого процесса, результатом которого становятся текстуализованные, отчуждаемые от фигуры автора музыкальные произведения; 3) установление в искусстве особой коммуникативной ситуации, 4) осуществляющейся в соответствии с триадой: композитор-исполнитель

слушатель;5) наличием соответствующего социального статуса и роли «композитор», с закрепленными за ними обязанностями и привилегиями. В данном обширном исследовании Ивановой удаётся проследить основную линию истории композиторского творчества в европейской цивилизации. Таким образом, каждой исторической эпохе был присущ свой социальный тип сочинительства, представляющий собой «законченную модель». Будучи характерен для своей эпохи, этот тип самодостаточен... В соответствии с этим, можно сказать, что тип музыканта-композитора сформировался под воздействием ряда культурно и социально-экономических причин и стал одной из возможных разновидностей сочинительского профессионализма, реализующегося в условиях «авторского композиторского дискурса» [5, 204].

Во второй половине XX века музыкальное искусство испытывает заметное влияние коммуникативной ситуации постмодерна. В этой ситуации стало возможным сосуществование различных пластов музыкальной культуры и, соответственно, различных типов музыкального профессионализма, а также их сочетания. XX век - особый этап в истории профессии, синтезировавший не только разные стили и техники, но и условия художественной коммуникации разных эпох. В частности, в XX веке прослеживаются аналогии с музыкально-коммуникативными ситуациями Средневековья, барокко, XIX века (национальные композиторские школы)» [5, 200-202]. Именно с молодой национальной композиторской школой (МНКШ – М.Дрожжина) мы имеем дело в Казахстане XX – начала XXI века.

Молодые национальные композиторские школы (и казахстанская, в том числе) – это комплексный системный феномен, сформировавшийся в результате синтеза инационального и западноевропейского неканонического многоголосного письменного профессионализма) с устной монодийной – в том числе и профессиональной традицией. Эти школы обладают культурно-художественной ценностью и значимостью, несмотря на определённые противоречия в характере их становления и внутреннего развития (например, отсутствие непосредственной преемственности при переходе от канонического профессионализма к динамическому, а во многих случаях и форсированное внедрение европейской модели музыкального профессионализма) [6,228]. В этом определении М. Дрожжиной хотелось бы выделить «западноевропейский письменный профессионализм», как одно из ключевых понятий, на которых основано понятие «композиторская школа» вообще, и даже определение «профессия композитора».

В связи с этим необходимо упомянуть скандальные книги композитора В.И Мартынова «Конец времени композиторов», «Зона opus post или зона новой реальности», в которых автор как эстетик и философ развивал идею «конца времени композиторов», а вместе с ним — исчерпание эстетики авторства, стилистики концертного исполнительства, культа «звёзд» и т. п. Он продолжает развивать свою идею и в последующих книгах. [7][8]. Мартынов, на наш взгляд, европоцентрист в своей концепции, поэтому видит «Конец времени композиторов» и конец произведения, в том числе и потому, что не только европейская музыкальная культура вместе со своими феноменами – профессией композитора и композиторским опусом, владеет сейчас музыкальными вкусами слушателей. В одном интервью Мартынов пишет, что если нет харизматичных политиков, то нет и харизматичных художников, имея в виду европейское общество. Он пишет о джазе и роке, за которыми будущее, и как- будто не замечает, что это - американская культура. Мартынов пишет, что в 14 лет прочитал О.Шпенглера «Закат Европы», но делит людей на «исторически ориентированных» и людей традиционных цивилизаций, (М.Элиаде) как на прочно закреплённый тип. На наш взгляд, почему бы не предположить, что если «исторически ориентированные» люди мельчают, то люди «традиционных цивилизаций» вполне

могут получить заряд «пассионарности» (по Л. Гумилёву) или уже получили. Осталось только дожидаться расцвета следующей культуры, вместе с расцветом, возможно, и композиторской профессии. Этому вопросу может быть посвящено не одно музыковедческое или культурологическое исследование.

К сожалению, опросы и беседы с молодыми композиторами, проведённые в рамках исследования, в какой-то степени подтверждают концепцию В. Мартынова о «конце времени композиторов». По сути, речь идёт о кризисном состоянии профессии «композитор». Представители старшего поколения казахстанской композиторской школы давно испытали кризис профессии композитора на себе. Заказы на музыку в нотном тексте единичны. Если эти произведения исполняются, то скорее всего, однократно, и не без поддержки Союза композиторов Казахстана. О какой-то прибыли от подобного исполнения не может быть и речи, скорее, сам композитор должен будет оплатить музыкантам исполнение его произведения. Государство в некоторой степени поддерживает композиторов академической музыки, ежегодно выделяя гранты на написание произведений в различных жанрах, но это не означает, что произведение впоследствии будет исполнено, так как на это тоже нужны средства. Невозможность превратить какой-либо род занятий (в нашем случае – написание музыкальных произведений – опусов) в средство заработка, подрывает саму сущность понятия «профессия», превращая сочинение музыки, где нотный текст первичен – в любимое занятие, «призвание» или даже «хобби». И как следствие – снижение социального статуса и престижности профессии композитора академической музыки. Какой может быть социальный статус у композитора, который вынужден зарабатывать на жизнь преподаванием фортепиано или сольфеджио в детской музыкальной школе?

Снижение социального статуса композитора наглядно иллюстрирует цитата из книги В. Мартынова «Казус Vita nova»:

«Я ещё застал то время, когда слово “композитор” звучало так же гордо, как, по мысли Горького, должно было бы звучать слово “человек”. Это было время, когда на великосветских раутах к Стравинскому выстраивались очереди из премьер-министров, князей, финансовых воротил и прочих сильных мира сего для того чтобы чокнуться с ним бокалом шампанского; где-то на окраинах Москвы в малогабаритных квартирах физико-математических наук после очередной порции гения самиздатских “хроник”, затаив дыхание, слушали запись Восьмой или Четвертой симфонии Шостаковича; и когда дирижёр Константин Иванов, зайдя поздно вечером к соседу за спичками, мог сказать: “У меня огромное счастье: Эшпай написал новую симфонию”.

В то время название книги Онеггера “Я — композитор” звучало вполне жизнеутверждающе и ещё не ассоциировалось с ситуацией хармсовского композитора из “Четырёх иллюстраций” того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного, а потому произносить слова “я композитор” было достаточно просто, и даже более того: как сказал бы булгаковский Иешуа, произносить их было легко и приятно. Однако в 1970-е годы эта лёгкость и эта приятность стали понемногу улечиваться, и в словах “я композитор” все более и более явственно начали прослушиваться хармсовские обертоны. Дальше дело пошло ещё хуже, и уже в конце 1980-х годов Володя Тарнопольский рассказывал мне, как, оказавшись однажды в каком-то пансионате на отдыхе, он постеснялся сознаться в том, что является композитором, и представился своему соседу по столу физиком. По закону падающего бутерброда этот сосед оказался именно физиком, который страшно обрадовался тому, что сидит за одним столом с коллегой, и тут же принялся расспрашивать Тарнопольского о знакомых физиках и о каких-то статьях в научных журналах. В результате Володя перестал ходить на завтраки...»[9]

Просматривая список выпускников нашей консерватории по специальности «Композиция», особенно имена тех, с которыми автору этих строк довелось учиться,

соглашаешься с мартыновской концепцией. Поэтому, и в Казахстане композиторам, сочиняющим в жанре современной академической музыки, остаётся относиться к своему занятию, как к «призванию» или, сказать жестче, как к «хобби». Ведь большинство написанных произведений молодых композиторов либо исполнялись единожды, либо лежат в столах. Востребованные композиторы Казахстана предпочитают больше работать в студиях, где нотный текст не всегда необходим, а всё записывается при помощи секвенсоров и программ редактирования звука. Композиторам просто необходимо осваивать новые знания из сопутствующих профессий – звукорежиссёра, саунд-дизайнера, аранжировщика на электронных инструментах и компьютере (Это – Д. Бахаров, М. Каракулов, Г. Секеев, А. Ершова, М. Сетеков, К. Газиев, Б. Кастер, Б. Нуркасымов, А. Толукпаев, Ш. Базаркулова, Ж. Адиллов и др.). Всем им пришлось заниматься самообразованием в этой области, (кроме Г. Секеева – второй диплом звукорежиссёра и А. Ершовой – второй диплом «Электронная композиция» в Римской консерватории), так как академическое музыкальное образование не даёт знаний по этому вопросу или даёт их в малом объёме.

Многие из выпускников кафедры «Композиции» становятся музыкантами-универсалами (пианистами или клавишниками, концертмейстерами, певцами и т.п.) (певцы - А.Мамыров, Т.Ахметжанова, Е.Никонова, Б.Хасангалиев, Б.Есимханов, концертмейстер и исполнительница своих песен - А.Омарова, аранжировщик оркестра - А.Жайым, клавишники в музыкальных коллективах - Д.Раев, С.Шаменов, А.Филиппов, Л.Сетеков, и др.). Большинство из них работают совсем не в жанрах академической музыки, а в составе поп- или рок- музыкальных коллективов. Аранжировщик оркестра при государственной филармонии Арман Жайым в беседе сообщил, что специально учится и занимается аранжировкой эстрадных песен и композиций на синтезаторе или компьютере, что мотивировано большими доходами и большей востребованностью этого рода занятий. Основным способом получения доходов у композиторов остаётся преподавание на разных ступенях музыкального образования (О.Хромова, А.Абдинуров, Д. и М.Останьковичи, Х.Абильжанов, Б.Хасангалиев, Е.Никонова, О.Юлтыева, С.Иванова, Е.Задериушко, Т.Нильдикешев, А.Еркибаева, Д.Мусахан, В.Грошев и др.).

Рассмотреть деятельность выпускников специальности «композиция» мы решили в зависимости от того, какой музыкой удаётся им зарабатывать. Это музыка академическая (музыка европейской школы) и музыка эстрадная, джазовая, рок и т.п. (музыка англоамериканской школы). Сопоставив характер деятельности выпускников специальности «Композиция», мы увидели примерно равное соотношение в этих двух музыкальных областях. Хотя многие из опрашиваемых композиторов фигурируют в обоих списках, и зарабатывают, используя и академическую музыку, и так называемую, эстрадную. Однако стоит заметить, что в академической музыке удаётся заработать только преподаванием на всех стадиях музыкального образования от музыкальных школ до ВУЗов, концертмейстерским мастерством и т.п. В основном композиторы преподают музыкально-теоретические дисциплины. То есть, сочинением или музицированием в рамках академической традиции зарабатывать не удаётся, практически, никому. А среди тех, кто овладел современными технологиями и находится в русле так называемой «эстрадной» музыки, практически все могут позволить себе быть «свободными художниками», и не зависеть от государственных зарплат. Отсюда закономерно, что большего карьерного роста и успеха добились те выпускники, которые планомерно занимались этой музыкой, и практически отгородились от музыки академической.

Счастливым совпадением для некоторых стало соединение деятельности композитора и исполнителя – певца, аранжировщика и даже продюсера. Это – Айдос Сагат (лидер группы «Уркер»), Дильмурат Бахаров (лидер группы «Дервиши»). Есть и

другие успешные выпускники композиторской специальности. То есть, в нашем казахстанском обществе, наблюдается спрос на музыку, которую разные исследователи называют то «массовыми жанрами», то «третьим пластом», а мы склонны называть её музыкой американской школы. Термин этот не утвердился в музыкознании, и вопрос названия остаётся дискуссионным. В защиту нашей точки зрения хотелось бы привести цитату из диссертационного исследования доктора культурологических наук А.Б.Каяк:

«Практически мало придаётся значения, что джаз – это и национальная культура США в том числе. Общеизвестно, что джаз породил все последующие музыкальные стили, начиная от рок-н-ролла, рок-музыки и заканчивая танцевальной электронной музыкой. На североамериканском континенте сложились не только все вышеназванные стили, но так же и утвердились прочные составы исполнителей – биг-бэнд, джаз-комбо, рок-группа и т.п. Были изобретены и усовершенствованы электрогитара, ударная установка» [10].

В заключении хотелось бы добавить, что нынешнему композитору в процессе обучения необходимы дисциплины, отвечающие современным требованиям. Это аранжировка на электронных инструментах, практическое изучение джаз-, рок-, и др. музыки, электронной танцевальной музыки (которой, кстати, уже посвящено одно диссертационное исследование), написание музыки к кино-, анимационным фильмам, театральным постановкам, телевизионным передачам, включая и многие дисциплины, которые изучают звукорежиссёры. Необходимо привлекать для преподавания вышеперечисленных дисциплин известных, востребованных музыкантов, даже из-за рубежа, опытных звукорежиссёров, аранжировщиков, специалистов из сферы информационных технологий. Тогда выпускники-композиторы, закончившие консерватории, будут более адаптированы к современным реалиям, и их социальный статус повысится за счёт более востребованной и творческой работы.

В связи с НТР, развитием радио, телевидения, Интернета, слушатели всё реже посещают концертные залы, театры, где музыка исполняется «вживую». Поэтому музыканту просто необходимо переносить своё творчество в зафиксированный формат звукозаписи. Если у тебя нет профессиональных записей, если тебя нет в ТВ, Интернете и радио эфире - ты просто не существуешь для основной массы слушателей и зрителей. Композитору теперь необходимо не просто зафиксировать своё музыкальное произведение в нотах, но и представить его в готовом виде в аудиоформате. Не секрет, что расценки в так называемых студиях звукозаписи зашкаливают. Ещё выше ценится работа аранжировщика. Те из них, кто более-менее известен, могут запрашивать за аранжировку одной песни от 1-3 сотен до 1-3 тысяч долларов. А всё потому, что конкуренция в этой сфере слабая и музыкальное образование не поспевает за этим направлением. Это как раз та ниша, где выпускники-композиторы могут профессионально работать и достигать определённых карьерных успехов в профессии. Необходимо обучать всем этим технологиям в музыкальных ВУЗах, а в консерватории, в первую очередь. Будучи только преподавателями, композиторы остаются в рамках европейской академической традиции. Однако, вся история этой профессии говорит о том, что композитор должен быть в авангарде общества, искать новые пути и для своей профессии, и для музыкального искусства.

Список литературы

1. Профессия / **Крылов Г.А.** Этимологический словарь русского языка. – СПб.: ООО «Полиграфсервис», 2005. – С. 326
2. Что такое профессия? / Сайт: Атлас профессий. URL: <http://www.atlasprofdv.ru/index.php/kuda/375-prof4to>

3. *Давыдова Э.* Что такое «профессия»? / Сайт: ПрофГид Центр профориентации Эльмиры Давыдовой URL: <http://www.profguide.ru/professions/>
4. *Семакович Е. А.* Исследование профессий и специальностей в структуре предпочтений молодежи / Теория и практика общественного развития, №11 (2012). С. 75-77
5. *Иванова С.В.* «Композитор: очерки по истории профессии» [Электронный ресурс]: Дис. ... канд. искусствоведения:17.00.02. М.:РГБ, 2006
6. *Дроzhжина М.Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока, как явление музыкального искусства XX века [Электронный ресурс]: Дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2005
7. *Мартынов В.И.* Зона Opus posth или рождение новой реальности. М., 2005. – 288 с.
8. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов / Послесл. Т.Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
9. *Мартынов В.И.* Казус Vita nova. – М.: Классика XXI, 2009. – 160 с.
10. *Каяк А.Б.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты. Дисс. ... д-ра культурологич. наук. – Москва: Государственная академия славянской культуры, 2011. – 356 с.

References (transliterated)

1. Professiya / *Krylov G.A.* Etimologicheskoy slovar russkogo yazyka. – SPb.: ООО «Poligrafuslugi», 2005. – p. 326
2. Chto takoye professiya? / Site: Atlas professiy. URL: <http://www.atlasprofdv.ru/index.php/kuda/375-prof4to>
3. *Davydova E.* Chto takoye «professiya»? / Site: ProfGid Centr proforiyentatsii Elmiry Davydovoy URL: <http://www.profguide.ru/professions/>
4. *Semakovich E. A.* Issledovaniye professy i spetsialnostey v strukture predpochteny molodezhi / Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya, №11 (2012). pp. 75-77
5. *Ivanova S.V.* Kompozitor: ocherki po istorii professii [Elektronny resurs]: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya:17.00.02. M.:RGB, 2006
6. *Drozhhina M.N.* Molodye natsionalnye kompozitorskiye shkoly Vostoka, kak yavleniye muzykalnogo iskusstva XX veka [Elektronny resurs]: Diss. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.02. Novosibirsk, 2005
7. *Martynov V.I.* Zona Opus posth ili rozhdeniye novoy realnosti. M., 2005. – 288 p.
8. *Martynov V.I.* Konets vremeni kompozitorov / Poslesl. T.Cherednichenko. — M.: Russky put, 2002. – 296 p.
9. *Martynov V.I.* Kazus Vita nova. – M.: Klassika XXI, 2009. – 160 p.
10. *Kayak A.B.* Vzaimodeystviye muzykalnykh kultur: printsipy, mekhanizmy, rezultaty. Diss. ... d-ra kulturologich. nauk. – Moskva: Gosudarstvennaya akademiya slavyanskoy kultury, 2011. – 356 p.

Елена НИКОНОВА

КОМПОЗИТОРЛАРДЫ ОҚЫТУДА ТӘЖІРИБЕГЕ БАҒЫТТАЛҒАН ТӘСІЛДІҢ ҚАЖЕТТІЛІГІ ТУРАЛЫ

Түйін

Мақалада заманауи қоғамдағы композиторлар мамандығының мәселелері мен болашағы жайлы қарастырылады. Жас композиторларды дайындаудың практикалық бағытын күшейту қажеттілігі негізге алынады.

Тірек сөздер: композитор мамандығы, жас композиторлар, тәжірибеге бағытталған білім.

Elena NIKONOVA

ON THE NECESSITY OF PRACTICE-ORIENTED APPROACH TO TEACHING COMPOSERS

Summary

The problems and realities of the composer profession in modern society were studied in the article. The necessity of strengthening the practical orientation of the young composers professional training substantiated.

Keywords: composer profession, young composers, practice-oriented education.

Сведения об авторе:

Никонова Елена Галиковна – преподаватель кафедры музыковедения и композиции, магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы; научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Г. З. Бегембетова.

Автор туралы мәлімет:

Никонова Елена Галиковна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының оқытушысы, магистрант; ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Г. Бегембетова.

Information about the author:

Elena Nikonova – lecturer and masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory's Musicology and Composition department; scientific adviser – G. Begembetova, Ph.D., associate professor.

МАГИСТРАНТТАРДЫҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF MASTERS' STUDENTS

УДК 378.147:78.071.2

Екатерина МЕДВЕДЕВА*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА**

Резюме. В статье представлен теоретический, методический и практический материал, в котором освещены основные принципы формирования исполнительской культуры вокалиста, необходимые для формирования творческой личности певца и педагога. Также, даются методологические рекомендации по совершенствованию комплекса профессиональных певческих качеств, вокально-художественных навыков, развитию эмоциональной и волевой сферы личности, необходимых для будущей исполнительской и педагогической деятельности.

Ключевые слова: вокальная педагогика, вокальное исполнительство, исполнительская культура, художественно-техническое развитие, вокально-исполнительская интерпретация, эмоционально-психологическая настройка.

Тірек сөздер: вокалдық педагогика, вокалдық орындаушылық, орындаушылық мәдениет, көркемдік-техникалық даму, вокалдық орындаушылық түсіндіру, эмоциялық психологиялық қалып.

Keywords: vocal pedagogy, vocal performance, performing culture, artistic and technical development, vocal performing interpretation, emotional and psychological adjustment.

Основополагающим принципом профессионального вокального образования является формирование и развитие высокой исполнительской культуры студентов. В наше время требования к оперному или камерному певцу чрезвычайно высоки: кроме отличного знания классического репертуара, он должен уметь исполнять сложные по музыкальному языку и стилистике современные произведения; владеть различными стилями и техниками, иметь хорошие артистические способности, а также быть высококультурной, духовно развитой личностью.

Подготовка профессионального певца-исполнителя обладает определенной спецификой в вокально-педагогическом, культурологическом и психологическом аспектах. В этой связи необходимо отметить, что постановка голоса – только одна составляющая в целостном воспитании вокалиста нового формата. Целостность эта зиждется на единстве **вокально-технических** (развитие слуха, владение дыханием, опорой дыхания, резонаторами, различными приёмами звукоизвлечения) и **художественно-изобразительных** (владение вокальной дикцией, оправданное использование мимики и жестикуляции, знание стилистических особенностей произведений различных эпох, умение создать образ, передать эмоциональное состояние) навыков. Также певец должен обладать комплексом **психологических установок** (стрессоустойчивость, эмоциональная и интеллектуальная развитость), позволяющих ему успешно находить контакт с публикой, заинтересовывать и удерживать ее внимание.

Очевидна взаимосвязь и взаимопроникновение всех этих составляющих: свободное владение голосовым аппаратом способствует и помогает качественному, в художественном смысле, исполнению и, наоборот, вовлеченность певца в художественно-творческий процесс, снимает излишнее физическое напряжение, позволяя голосовому аппарату работать в естественном режиме. Психологическая стабильность и уравновешенность позволяет полноценно, с полной отдачей применить

все вышеуказанные приемы и установки при выступлении перед широкой аудиторией слушателей.

Главной задачей педагога является не только обучение студента вокальной технике, развитие его природных данных, но также воспитание креативной, способной к самосовершенствованию, художественно и духовно развитой личности. Анализ вокально-педагогической литературы позволяет сформулировать ряд принципов, направленных на эффективное развитие художественно-исполнительской культуры певца.

Основополагающими принципами полноценного и всестороннего развития певца-исполнителя являются: принцип непрерывности и последовательности в освоении основ исполнительского мастерства, принцип единства технического и художественного развития, принцип сознательности и заинтересованности студента в процессе обучения. Эти принципы, формировавшиеся на протяжении нескольких веков, успешно применяются и современной вокальной педагогикой, развиваясь и обогащаясь посредством применения новейших достижений науки и культуры. Мы постараемся рассмотреть некоторые методологические приемы, способствующие их воплощению в жизнь.

Непрерывность и последовательность

В развитии певческого голоса важно не только постепенное усложнение распевов, упражнений, репертуарных произведений, большое значение имеет и последовательное развитие основных качеств голоса (тембра, динамики, диапазона), а также совершенствование вокальных навыков и умений. Не секрет, что подвижность и гибкость голоса нужно постоянно развивать и поддерживать, так как эти качества легко теряются при нерегулярных, спонтанных занятиях, перерывах в обучении. Поэтому, чрезвычайно важна ежедневная самостоятельная работа студента, в процессе которой он закрепляет полученные во время урока с педагогом навыки.

Должно внушать студенту, что для полноценного и качественного исполнения концертной программы, нужно «вжиться» в нее и постоянно находиться в состоянии погруженности в образ, до тех пор, пока это состояние не станет естественным и удобным. Для этого, кроме ежедневного пропевания, работы над техническими трудностями, нужно постоянно находиться в атмосфере произведений, читать сопутствующую литературу и поэзию, визуализировать для себя создаваемые образы, изучая шедевры изобразительного искусства. Не обязательно все время сидеть перед роялем и репетировать голосом, не менее действенный метод - смотреть в ноты и воспроизводить «про себя» мелодию, представлять физиологические ощущения, сопутствующие исполнению. Находясь в любом месте, встречаясь с людьми, просматривая фильмы, нужно подмечать и запоминать эмоциональные реакции людей, различные интонации их речи, разнообразие характеров, для последующего перенесения этого опыта в исполняемые произведения. Это непрерывная, ежедневная и ежечасная работа, обогащающая внутренний мир певца-исполнителя. А богатый внутренний мир, эмоциональная развитость, способность тонко чувствовать и переживать – это залог успешного становления художественности вокального исполнительства.

Великая казахстанская певица, народная артистка СССР, профессор Роза Джаманова, при подготовке к концерту или исполнению партии в оперном спектакле, настолько глубоко погружалась в образ, его «проживание», что уже за несколько дней до концерта не замечала, когда кто-нибудь заговаривал с ней, не отвлекаясь и не теряя внутренней концентрации, сосредоточенности на образе, перед предстоящим выступлением.

Концертные выступления являются неотъемлемой частью целостной системы профессионального образования вокалиста, на которой базируется весь художественно-педагогический процесс. Нужно подчеркнуть, что самостоятельная работа студента-вокалиста, как и его концертно-исполнительская практика, это не только часть учебного процесса, но и прекрасная возможность раскрыть свой индивидуальный исполнительский потенциал.

Для успешного выступления перед публикой требуется воля, внутренняя собранность, уверенность в своих силах, самокритичность. Воспитание этих качеств требует применения различных психолого-педагогических методов, таких как педагогическое внушение, психотренинг при подготовке к концертному выступлению, аудио- и видеозапись уроков, совместный просмотр, обсуждение и осмысление студентом и педагогом всех исполнительских плюсов и минусов, корректировка неудачных элементов и закрепление удавшихся.

Необходимо изо дня в день отрабатывать не только вокально-технические приемы и навыки, но и тренировать способность к переключению эмоциональных состояний студента, регулировать их в соответствии с характером исполняемого произведения.

Единство технического и художественного развития

В процессе становления певца-исполнителя вокально-техническое развитие голоса должно быть неразрывно связано с художественностью исполнения. Ведь главной целью исполнения произведения является раскрытие образа, задуманного композитором, развитие, обогащение его через призму собственных ощущений исполнителя, понимания контекстов и подтекстов, сопоставления со своим жизненным опытом. Техническое же воплощение – лишь средство к достижению этой цели. «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей». [1, 264]

Естественно, что на первоначальных этапах обучения вокалиста, большая часть времени уделяется решению вокально-техническим задач. Но постепенно, в процессе усовершенствования, правильно выработанная техника звукоизвлечения и звуковедения станет средством к достижению художественности исполнения, выявления художественного содержания произведения.

Выработка и закрепление принципов правильного звукообразования, как то: постановка дыхания, поиск резонаторных ощущений, беглость голоса, точное интонирование, красивая тембральная окраска, чёткая и правильная вокальная дикция, должна сопровождаться осознанием того факта, что голос – прежде всего средство выражения смысла, образа, музыки и текста. То есть, с самого начала нужно говорить студенту о красоте и мягкости звука, но не о силе, о наивности и простоте исполнения, но не о громкости. Даже при работе над вокализмами, нужно стремиться к художественно-музыкальному исполнению (при соблюдении, конечно, всех вокально-технических установок).

В работе над музыкальным произведением, будь то ария из оперы, романс или народная песня, вокалист должен хорошо изучить и технически проработать не только поэтический и музыкальный текст, но и аналитически осмыслить исторический контекст произведения, вчувствоваться в эмоционально-психологическую его атмосферу, выработать свое отношение к персонажу, от лица которого оно исполняется. Для этого необходимо изучать литературные первоисточники, историю их создания, биографии композитора и поэта, знакомиться с различными интерпретациями великих певцов прошлого и ведущих современных исполнителей. В. И. Павловская-Боровик пишет «Певцу надлежит любить и ценить книгу не меньше чем оперный клавишник или сборник романсов. ...Ничто не должно казаться лишним и ненужным». [2, 57]

Ясное понимание формы и содержания музыкального произведения является неременным фактором, обуславливающим внутреннюю логику мелодического и гармонического развития. Поэтому, приступая к работе над материалом, нужно вместе со студентом проанализировать форму произведения, отметить музыкальные и смысловые кульминации, проследить взаимозависимость музыкального и литературного содержания, объяснить, что «...нет границы между идеей и формой, но и та и другая являются целым и единым органическим созданием...». [3, 312] Результатом такого анализа станет верная фразировка, естественность и искренность исполнения. Но не следует навязывать студенту интерпретацию педагога, студент должен сам сформировать ее под чутким руководством и непосредственным контролем своего руководителя.

Заинтересованность и сознательность

Поскольку обучение пению – творческий процесс, сделать его более продуктивным поможет наличие интереса, как со стороны студента, так и со стороны педагога. Избавление от стереотипов и рутины, использование новых приемов и методов в постижении всех тонкостей вокального исполнительского мастерства способствует активному развитию вокально-технических и художественно-исполнительских качеств, делает нелегкий процесс обучения более желанным и доступным. «Большую помощь в воспитании и обучении певца как музыканта, художника и актера должны оказывать в консерваториях педагоги классов камерного пения, которые в прохождении вокально-педагогического репертуара со студентом должны всячески развивать его художественный вкус, интерес, исполнительскую культуру, тщательно лишь следя, чтобы ученик не впадал в вульгаризацию при исполнении». [4,52-53]

Прививая студенту любознательность, пытливость, стремление к постоянному повышению его интеллектуального уровня, желание добиваться всё лучших результатов в освоении своей профессии, внушая ему, что «не стыдно не знать, стыдно не стремиться узнать», педагог воспитывает певца, способного к продуктивной самостоятельной работе над собой, своим внутренним миром, а также работе над вокально-сценическим образом и его воплощением.

Для повышения у студента интереса к своей специальности важно найти такие межпредметные связи, такие точки соприкосновения, которые вызовут у него стремление к получению новых знаний. Наличие заинтересованности – обязательный фактор в становлении и развитии профессионального певца, поэтому оптимальное сочетание компонентов развития и интереса дает высокий художественно-педагогический результат. Но осуществление этого процесса возможно лишь при высокой степени самосознания студента.

Осознанное стремление к достижению высоких результатов, сознательное усвоение знаний, навыков и умений, понимание необходимости преодоления трудностей, возникающих в процессе обучения, позволяют развить полный самоконтроль исполнителя, как в процессе звукообразования, так и в смысле эмоциональности подачи.

Контроль над извлечением и корректировкой звука происходит не только в момент звукообразования, иногда в момент подачи звука уже поздно начинать контролировать звучание голоса (нечистая интонация, несоответствующая динамика, отсутствие нужного штриха, точной артикуляции). Следовательно, контроль и корректировка звучания должны быть сформированы до начала подачи звука – это должно быть сознательно представлено, «предуслышано» с помощью внутреннего слуха, как на уровне элементов музыкальной формы (мотив, фраза, предложение), так и на уровне целостной музыкальной формы, единого художественного образа, стиля,

жанра исполняемого произведения, а также замысла композитора. «Вокально-слуховое представление мы понимаем как звено в цепи умственных операций по законам процесса познания: вокальное восприятие, представление, воспроизведение» [5,51]. Формирование вокально-слуховых представлений в процессе обучения многогранно: оно включает в себя активные умственные действия (наблюдение, сравнение, анализ, узнавание, обобщение) и эмоциональный отклик, обуславливающий эстетическое отношение к исполняемому произведению.

Осознанная деятельность вокалиста это некая структура певческих задач, которую можно описать таким образом: восприятие эталонного звучания голоса → его вокально-слуховое представление → непосредственное воспроизведение голосом → самооценка → осознание качественных характеристик собственного исполнения → повторное воспроизведение на творческом уровне → закрепление результатов на сознательном уровне → повторное воспроизведение в автоматизированном режиме, на уровне бессознательного.

Работая над произведением, студент должен сознательно определить, знать и уметь своевременно решать вокально-технические и исполнительские задачи, соответствующие каждому конкретному фрагменту, не теряя при этом целостности восприятия его формы и смысловой оправданности. При выступлении перед экзаменационной комиссией или широкой зрительской аудиторией, все психофизиологические процессы, эмоции, вокально-технические установки студента-вокалиста должны жестко контролироваться, что позволит успешно и в полной мере использовать все приобретенные и усвоенные навыки и умения.

Педагог-вокалист должен постоянно находиться в творческом поиске, открывать новые перспективы в процессе обучения и воспитания молодых певцов. Решающее значение для перспективного развития студента-вокалиста имеет наличие четко спланированного плана учебной и концертной работы, определение этапов развития и сроков их прохождения.

Процесс становления вокалиста может оказаться бесперспективным, если в педагогическом арсенале отсутствует система методов и форм, обеспечивающих планомерное, последовательное и целенаправленное развитие обучающихся.

Студент, не видящий перспективу своего развития, не только оказывается в сложных учебно-воспитательных условиях, но и подвержен депрессивным состояниям, быстро утрачивает завоеванные позиции, теряет форму.

Следовательно, постепенная, заранее спланированная, кропотливая работа под руководством чуткого и опытного педагога, а также интенсивная самостоятельная работа, перспектива выхода на концертные площадки с интересными программами – своеобразное «лекарство», борющееся с творческим застоём, помогающее преодолеть вокально-технические и психологические трудности, способствующее личностному и творческому росту студента.

Список литературы

1. **Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. Изд. 2-е / Ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – Л.: Музыка, 1971. – 369с.
2. **Павловская-Боровик В.И.** Об исполнительских задачах певца / Вопросы вокальной педагогики, вып. 6. – Ленинград «Музыка», 1982. – 179 с.
3. **Белинский В.Г.** Статьи о Пушкине. Полн. собр. соч. т. VII, – М., 1955. – 312 с.
4. **Вилинская И.Н.** Значение репертуара в воспитании певца. / Вопросы вокальной педагогики. Вып.3, – М., 1966. – 150с.
5. **Стулова Г.П.** Дидактические основы обучения пению. Учебное пособие для студентов пед. институтов. – М., 1988. – 51 с.

References (transliterated)

1. **Asafyev B.** Muzykalnaya forma kak process. Book 1-2. 2nd Edition / Red., vstup. st. i komment. E. M.Orlovoy. – L.: Muzyka, 1971. – 369 p.
2. **Pavlovskaya-Borovik V.I.** Ob ispolnitelskikh zadachakh pevtsa / Voprosy vokalnoy pedagogiki, vyp. 6. – Leningrad «Muzyka», 1982. – 179 p.
3. **Belinsky V.G.** Statyi o Pushkine. Poln. sobr. soch. v.VII, – M., 1955. – 312 p.
4. **Vilinskaya I.N.** Znachenije repertuara v vospitanii pevtsa. / Voprosy vokalnoy pedagogiki. Issue 3, – M., 1966. – 150 p.
5. **Stulova G.P.** Didakticheskiye osnovy obucheniya peniyu. Uchebnoye posobiye dlya studentov ped. institutov. – M., 1988. – 51 p.

Екатерина МЕДВЕДЕВА

**ӘНШІ СТУДЕНТТІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МӘДЕНИЕТІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН
ДАМУЫНЫҢ КЕЙБІР ҚАҒИДАТТАРЫ ТУРАЛЫ**

Түйін

Мақалада әнші мен педагогтың шығармашылық тұлғасын қалыптастыруға қажет әншінің орындаушылық мәдениетін қалыптастыру ұстанымдарын танытатын теориялық, әдістемелік және практикалық материалдар көрсетілген. Сонымен қатар болашақ орындаушылық және педагогикалық қызметке қажет болатын кәсіби әншілік сапа кешені мен әншілік-көркемдік дағдыны жетілдіру, тұлғаның эмоциясы мен еріктілік кеңістігін дамыту сияқты әдістемелік ұсыныстар берілген.

Тірек сөздер: вокалдық педагогика, вокалдық орындаушылық, орындаушылық мәдениет, көркемдік-техникалық даму, вокалдық орындаушылық түсіндіру, эмоциялық психологиялық қалып.

Ekaterina MEDVEDEVA

**ON THE ISSUE OF CERTAIN PRINCIPLES OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF
SINGER-STUDENT'S PERFORMANCE CULTURE**

Summary

In this article we introduce some theoretical, methodical and practical material, which highlights the basic principles of forming the vocal performance culture, which principles are necessary for establishing the creative personality of performer and educator. Some methodological recommendations for further improvement of professional features, vocal and artistic skills, elaboration of person's emotional and volitional aspects needed for further performing and educational activities are given as well.

Keywords: vocal pedagogy, vocal performance, performing culture, artistic and technical development, vocal performing interpretation, emotional and psychological adjustment.

Сведения об авторе:

Медведева Екатерина – магистрант и преподаватель кафедры вокала Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Медведева Екатерина – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы вокал кафедрасының оқытушы, магистранты.

Information about the authors:

Ekaterina Medvedeva – teacher and masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory's Vocal Department.

УДК 782.9

Болатбек НУРКАСЫМОВ*Казахская государственная консерватория им. Курмангазы***НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

Резюме. В статье рассматриваются некоторые особенности театральной музыки, занимающей важное место в создании общей тональности спектакля, его эстетического и драматургического звучания. Автором определяется значимость выразительных и изобразительных возможностях театральной музыки.

Ключевые слова: театральная музыка, сценическое действие, режиссёр, композитор, музыкальный язык, спектакль.

Тірек сөздер: театр музыкасы, сахналық әрекет, режиссёр, композитор, музыкалық тіл, спектакль.

Keywords: theater music, stage action, director, composer, musical language, performance.

Что такое театральная музыка? Безусловно, это особая категория музыки, являющаяся неотъемлемой частью практически любого спектакля, эта музыка определяет его внутреннюю стихию, это то, без чего невозможно представить ни один театр. Особенность данного вида музыки заключается в том, что она, оживая в театре, теряет что-то свое, но одновременно и приобретает некую уникальность. Музыка в театре, не теряя традиционных свойств музыкального искусства, одновременно является частью театрального искусства, иными словами, она подлжит логике музыкального развития и законам создания драматического представления.

Согласно мнению известного российского режиссёра Ю.Завадского: «Музыка в театре начинается в слове, продолжается в ритме, в мелодии речи. Музыка составляет истинную сущность театрального представления. Я бы сказал, что если спектакль не музыкален, не ритмичен, значит, это плохой спектакль. Музыка – величайшее искусство и искусство точное, искусство, которое учит нас тому, что ничтожные доли секунды, ничтожные изменения ритма рожают фальшь. Музыка как форма учит нас мастерству, музыка как содержание учит нас взволнованности, вдохновению... Музыка нас учит слышать то, что в нашем театральном обиходе называется атмосферой спектакля, то, что воспринимается как внутреннее зерно, как несказанный смысл, то, что заражает, что поселяется в душе, что продолжает расти, расцветать в сознании и в сердце...»[2]

Отсюда следует, что музыка в спектакле важна не столько ценностью сама по себе, сколько ее ценностью для данного действия. Часто складывается так, что созданная для театра музыка не имеет особенных музыкальных заслуг, но, будучи написанной специально для определенного спектакля, вместе с игрой актеров производит большое впечатление на зрителя, тем самым создается впечатление дополняемости друг друга – идеального сочетания пьесы и музыки.

Музыка для театральных постановок сочиняется композитором, который в свою очередь должен учитывать мнения режиссёра, актеров и художника. Но не всегда созданные художником визуальные образы и музыкальные, слуховые образы вызывают одинаково бурную реакцию в аудитории. И это естественно - театральная музыка незаметно участвует в создании общей тональности пьесы, его художественного и драматургического звучания. И степень его воздействия будет тем мощнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать.

Иными словами, музыка драматического театра однозначно находится в зависимом положении. Но, несмотря на это, в спектакле, она должна дать независимую интерпретацию разворачивающихся событий, по-своему интерпретировать контент, тему произведения, содействовать развитию сюжетных линий и тем самым активно влиять на восприятие театрала. Наряду с этим, истинно театральная музыка не должна терять свою экспрессию, оригинальность и утрачивать своей, чисто музыкальной ценности. Точный и яркий музыкальный образ всегда помогает действию.

Если при просмотре спектакля намеренно перенаправить свое внимание со сцены на музыку и умышленно следить за ее развитием, можно потерять из виду то, что происходит в это время на сцене, то есть, нарушается целостность, единение музыки с театральным представлением и дальнейшее развитие действия становится нераспознаваемым и малопонятным.

Музыка активно влияет на аудиторию, вызывая в ней определенные эмоции, но, чаще всего, это происходит незаметно и едва ощутимо, почти всегда оставаясь вне поля его внимания. Зрители, как правило, судят спектакль по общему впечатлению от всего представления в целом, оценивают актерскую игру, художественные декорации, режиссёрское решение, но почти никогда не задумываются о том, что именно музыка является тем, что вызывает определенные впечатления от театрального представления.

Театральная музыка, аккомпанирующая сценическому представлению, передает не столько представление, сколько формирует в сознании аудитории восприятие, реакцию на него. Занятный факт, что музыка, включенная в сценическое действие не подвластна общим законам времени. Иногда двух- или трехминутное звучание музыки на сцене равно по ощущению 10-15 минутам течения в обычной ситуации. Как правило, музыкальный отрывок должен в аккурат уложиться в отведенное ей время - от конца одной фразы до начала одной. Режиссёр может сказать: «Музыка нужна только для этих нескольких строк, которые к тому же ведутся актером шепотом, и ни на секунду дольше, в противном случае пропадет вся сцена». Но композитору, который уже знаком с особенностями театральной музыки, это не сложно. К примеру, С. Прокофьев говорил: «Я люблю, когда мне говорят: “Здесь мне нужна минута с четвертью музыки”» [1].

Театральная музыка должна быть краткой, конкретной и относительно простой по форме. Театральное искусство часто не требует больших разнообразных симфонических оркестров – их мощный звук может «заслонить» сцену, отвлекая внимание зрителя от представления. Если нарушается баланс между спектаклем и музыкой, зритель вынужден направлять свое внимание по очереди либо на сцену, либо на музыку, единение музыки и спектакля разрушается.

Создавая музыку для сценического представления композитору не следует подходить к данной работе используя традиционные методы композиции, в противном случае его ждет неудача. Порой, музыка, которая сама по себе является шедевром, может быть абсолютно неуместной в театральном искусстве. Тем не менее, это вовсе не означает, что музыка в драме должна быть безликим сопровождением или иллюстрацией тому, что происходит на сцене: эта музыка всегда будет восприниматься как что-то неуместное, препятствуя разворачивающемуся сценическому действию.

Театральная музыка должна дополнять, насыщать сценическое действие яркими красками, быть в гармонии с чувствами героев или же, наоборот, контрастной.

Музыка, сочиненная для конкретного спектакля, - это не сборник музыкальных номеров, написанных на темы пьесы. Так, например, Эдвард Григ создал сюиту «Пер Гюнт», которая полностью стала самостоятельным камерно-симфоническим музыкальным произведением, написанным на тему Ибсена. Но его шедевральная музыка не соответствует замыслам режиссёра, не связана с характером пьесы, с настроением героев. И при постановке пьесы Ибсена под аккомпанемент музыки

Грига, театрал переживает постоянную раздвоенность, его внимание направлено из настроения концерта в театральное-драматическое действие.

Оригинальная музыка, написанная по сюжетам драматических произведений, но не согласована с замыслами режиссёра, как правило, живет независимо от театрального искусства.

Музыка для сценического представления может быть написана специально, а может быть подобрана из ранее написанных творений. Тем не менее, даже идеально подобранная музыка не должна использоваться без изменений, так как может помешать игре актеров и зрительского восприятия спектакля.

Подобранная и внесенная в спектакль музыка, не предназначенная для этого, должна сочетаться остальными составляющими частями спектакля, стать недостающим элементом в мозаике - вновь рожденного целого. Ее цель – способствовать развитию действия даже в том случае, если она видоизменена согласно ремарки автора под спектакль для тривиальной характеристики действия.

Обычно музыка отбирается для спектакля фрагментами, иногда они принадлежат к широкому спектру жанров, которые на первый взгляд невозможно сочетать. Таким образом, становится очевидно, насколько трудна и ответственна задача композитора создать органически целое, со всеми основательно связанными внутренними элементами, полностью завершённое музыкальное сценическое воплощение драмы. Именно поэтому театральная музыка должна всегда быть мотивированной сюжетом, путем тщательного изучения содержания пьесы, и в соответствии с планом режиссёра постановки.

Отметим ещё одно важное свойство театральной музыки – она направлена не только на создание эмоциональной атмосферы для аудитории, но и на творческий настрой актёра. Музыка помогает актёру сконцентрироваться на действии, перевоплотиться в сценический образ, в своего героя, часто распаивает перед ним новые творческие подходы, влияющие на его воображение, облагораживая его, поднимая тонус артистического состояния на сцене.

Следует так же упомянуть и о специфике «живого» исполнения сопровождения музыкантами оркестра театра. В процессе концертного выступления оркестра под руководством дирижёра на глазах у зрителей, они получают творческое вдохновение, воодушевление от зала. Оркестр драматического театра часто вынужден работать в нестандартных условиях, особенно если в театре отсутствует оркестровая яма. По желанию режиссёра, они могут находиться за кулисами, а иногда и прямо на сцене, и участники оркестра в этом случае превращаются в актёров, надевают парики, сценические костюмы, наносят грим ...

В таких условиях сохранить в себе чувство художника-музыканта, поддерживать нужный творческий настрой очень трудно, особенно когда музыканты иногда не имеют представления, что происходит в настоящее время на сцене, начиная и заканчивая по команде ассистента режиссёра.

Обратимся к выразительным и изобразительным возможностям театральной музыки. Компонуя музыкальную составляющую сценического действия, режиссёр и композитор сталкиваются с необходимостью понимания механизмов воздействия средств музыкальной выразительности на зрителя. Для полноты эмоциональной картины спектакля требуется привлечение всех элементов музыкального языка: мелодии, ритма, тембра, темпа, динамики в их гармоническом единстве.

Музыка обладает широкими эмоционально-образительными возможностями. Обобщённо и символично через музыкальное сопровождение можно передать образы жизни и смерти, героики и лирики, мечтательности, взволнованности и волнения, злости и ненависти. Невозможно представить без музыкального сопровождения сцены народных гуляний, батальные сцены, веселье, любовные сцены и т.п.

Изобразительность музыки лежит в несколько иной плоскости, чем изобразительность визуального оформления сцены. Музыкальный образ воздействует на разных уровнях: и на чувства и сознание зрителя, и на его воображение. То есть она передаёт не визуальный образ предмета, явления, эмоции, а их психологическую составляющую, те мысли и чувства, которые человек испытывает в момент их переживания или визуального восприятия.

Музыкальная изобразительность в разных жанрах может различаться. Её роль особенно значима именно в музыке театра и кино. Широко распространён в методической литературе по музыке кино и театра пример с образом поезда. Нельзя, например, с помощью музыки изобразить сам поезд, однако с помощью музыки можно передать ускоряющееся движение, стук колес, звук гудка. Звуки изменяются в разном темпе, с различной громкостью. И если они будут вначале следовать друг за другом спокойно, а затем темп будет ускоряться и в дополнение одним инструментом будет изображен стук колес, другим нарастающий или удаляющийся звук гудка, то, даже не видя предмет, зритель поймет, что музыкой и звуками передано движение поезда. Но, кроме движения, музыка демонстрирует обычно и чувство, которое испытывает при этом герои пьесы, то есть музыка поезда будет звучать в унисон с настроением данной сцены.

Вслед за оперой и балетом в музыке кино и театра применяется идея мелодической характеристики персонажа, лейтмотива. Именно в мелодии ярче всего воплощается образ. Мелодия это развитая и завершенная музыкальная идея, которая через интонацию выражает единую музыкальную мысль-характер. Именно свойство интонационности становится для мелодии ключевым: через интонацию выражается способность мелодии художественно воплощать мысли и эмоции человека, его душевное расположение.

Можно сказать, что в театральной музыке по-прежнему реализуются идеи теории аффектов, развивавшиеся древнегреческими и средневековыми теоретиками музыки. Лад имеет важнейшее значение в музыкальном оформлении сценического действия. В наиболее общем представлении существует два лада, а точнее, ладовых наклонения: мажор и минор. Существуют представления, что мажор имеет оптимистичный, энергичный, красочный характер, а минор охарактеризован грустью, болью, мрачностью. Как правило, единственное, что режиссёр может точно определить в музыке той или иной сцены это ладовое наклонение музыкального сопровождения. Тем не менее, следует сказать, что представления об эмоциональной окраске лада весьма однобоки, изобилуют штампами. Профессиональный композитор может и должен проявить в отношении лада большую изобретательность и инициативу.

Лад часто определяется национальными особенностями мелодии. С помощью ладовых средств зачастую создаётся национальный колорит спектакля. Не менее важна и тональность высота лада. Не вдаваясь в подробности теории музыкальной синопсии (цветного слуха), отметим красочную роль тональности. Она определяет колорит сцены: мрачный или светлый, возвышенный или тревожный. К характеру сценического действия композитору надлежит применить идеально подобранную тональность звучания.

К средствам выразительности относится и ритм. Первая его функция временная организация сцены. Его пульсация способна вызывать разные эмоции как в паре с мелодией, так и самостоятельно. Его роль важна и для изобразительности, поскольку темп и характер движения, ритм жизни передаётся музыкально-ритмическими средствами. Кроме того, ритмическая пульсация, в отличие от мелодии, воспринимается большей частью подсознательно. Даже лишённый музыкального слуха зритель, как правило, с лёгкостью эмоционально откликается на ритм. Как утверждал выдающийся режиссёр К.Станиславский, музыка с её ритмом и мелодией способна

самым прямым путем влиять на чувства зрителя и непосредственно вызывать и закреплять на сцене необходимое актеру самочувствие[2].

Иногда ритм ассоциируется с размеренностью, цикличностью, их можно охарактеризовать словосочетаниями «ритмический пульс», «ритмичное дыхание». Музыка, которая используется в танцах, моторной активностью, внешним воздействием, подчиняется одним определенным правилам ритмической организации, а музыка для пения требует иного диапазона ритмического пульса.

Метр – это временная организация музыкального ритма, это периодическое повторение ударных и безударных равных по продолжительности долей, система устройства ритма в музыке. Метр задает правила отсчета ритмического процесса, где происходит формирование музыкального развития. Музыка обретает некую детерминированность и упорядоченность в частности благодаря метру. Музыкальный метр зачастую связан с метром сценического действия: актер может играть, заостряя внимание на музыкально метрическое начало, или режиссёр может предложить, чтобы под музыку медленно передвигались предметы, декорации, своевременный приход и уход актеров со сцены и т.д.

Ритм и темп элементы, которые связаны непосредственно между собой. Темп музыки определяет её характер, а вместе с метром жанровую основу. Четкость ритмического чередования звуков и пауз, любой по длительности музыкальной идеи всегда представляется в конкретном темпе.

Градации темпа очень тонкие, но основных видов темпа выделяют всего три: быстрый, умеренный и медленный; каждый из этих видов имеет много вариаций. Главной целью композитора является правильный выбор темпа в музыкальном произведении, иначе (при чересчур быстром или беспричинно замедленном) смысл постановки может кардинально измениться и даже привести к ошибочному толкованию. Логично выстроенная последовательность музыкальных темпов играет значительную роль как в раскрытии образа действующего лица, так и в толковании всей драматургической составляющей спектакля в его художественной целостности.

Особой интерпретации требует музыкально-ритмическая композиция спектакля. Цель режиссёра и композитора (или музыканта) – подобрать самый подходящий ритм для музыкального сопровождения спектакля, «правильный темп» каждой картины сцены, которая возникает из основных компонентов мировоззрения и главный лейтмотив пьесы.

Экспрессивности любого музыкального звучания передается через тембр, субъективная характеристика качества звука, благодаря чему мы можем отличить звуки одной и той же высоты и интенсивности. Для оценки тембра, распознают спектр и характер перехода основного тона и обертонов. При сопровождении сценического представления музыкой, композитор может применить широкий спектр тембров. Это одно из самых сильных и в то же время тонких средств выявления и передачи образов, мыслей и чувств в музыке. Любое чувство или эмоция, выражается через оттенок тембра для его выражения. К каждой определенной сцене спектакля должен соответствовать определенный тембр: светлый или темный, теплый или холодный, яркий и прозрачный; только таким образом можно донести до зрителя глубокую музыкальную идею. Тембры не редко называют красками живописи. Умело подобранный тембр позволит зрителю увидеть многоликость мира театра, его образы и эмоциональные настроения, где каждая окраска звучания становится мыслью или идеей.

Еще один ключевой элемент музыки это лейттембр. Это специфическое качество, индивидуальная окраска звука, позволяющая различать звуки одинаковой высоты, исполненные на различных инструментах. Лейттембр дополняет, завершает художественный образ, за который он закреплен. Каждый инструмент имеет свой индивидуальный тембр, с помощью него можно донести до зрителя какое-либо

реальное звучание предмета, вызвать у зрителя ассоциацию, получить представления о той идее, которая характеризуется этим звучанием в самой жизни.

Динамика одно из значимых элементов музыкальной выразительности, громкость звучания. Как и все ключевые элементы музыки, она предназначена для усиления выразительности музыки и для того, чтобы ярче передать музыкальный образ. Музыкальное произведение без динамической рельефности во многом теряет свою экспрессивную мощь. При аккомпанементе драматического спектакля широко применяются динамические переходы, такие как изобразительные (напр., при изображении приближения массового похода или усиление ветра звук постепенно усиливается), и выразительные. Например, нарастание волнения в глубине души постепенное увеличение громкости *crescendo*. Мы знаем, что человек подвергается большему воздействию нервной системы через громкие звуки, которые максимально могут «пробуждать» наши чувства, мы даже можем получить определенную порцию адреналина, что нельзя сказать о тихих звуках. Однако, следует признать, что тихие звуки, неясные шумы заставляют нас напрячь слух, вслушаться, а для того, чтобы уловить еле слышимые звуки, требуется концентрация внимания. Тем не менее, нарастание, увеличение громкости способны подвергнуть человека большему воздействию на сознание, держать его в напряжении, чем тихая монотонность, спад.

Чаще всего, кульминация спектакля сопровождается музыкой. Бывают случаи, когда по задумке режиссёра кульминационный отрезок спектакля удастся подчеркнуть динамикой и громкостью *piano*, а не через *forte*, как это делается традиционно, это придает сцене особый характер. Чтобы достичь максимального воздействия на зрителя, нам поможет динамика, эффекты которой должны учитываться режиссёром совместно с музыкантом так, чтобы усиление звука и вообще изменение динамики гармонировало с развитием образа и его интерпретации. Необходимо принимать во внимание динамику и при использовании музыкальной фонограммы в театральном действии. Музыка может плавно переходить от тихой до громкой, и наоборот, постепенно увеличивая или уменьшая интенсивность звучания. Для того, чтобы выразительнее подчеркнуть характер представления, музыкант должен обладать способностью различать и умело применять динамические оттенки, передавать тонкость и гибкость звука различной мощностью при воспроизведении музыки в спектакле.

Выше перечисленные ключевые музыкальные элементы можно соотносить с основополагающими сценической выразительности. Сопоставляя жанр какого-либо музыкального произведения с жанром сценического представления, можно применять один и тот же язык.

Когда мы упоминаем о спектакле, на ум приходит и драматизм содержания или его лиричность, красочность и экспрессивность, этими же определениями характеризуется музыкальное произведение. Можно провести аналогии также и между элементами драматического представления и музыкального произведения. Любая роль, любое сценическое действие содержат в себе движение, поэтому их можно рассматривать и с музыкально-ритмической стороны.

К. Станиславский говорил, что не только темпо-ритм музыки, но и все её составные части могут нацелить на характер сценического действия.

Прислушиваясь к музыке, человек, прежде всего, чувствует ее общий характер, постигает ее настрой. А образное содержание музыкального произведения, ее суть передается с помощью перечисленных выше средств музыкальной выразительности, в которые нужно внимательно вслушиваться. Только со временем, с опытом можно обрести способность распознавать различные оттенки применения всех элементов, их смысл и характер. Это приведет к более глубокому постижению содержания музыки и поможет в будущем точно определить правильно подобранную музыку к спектаклю.

Список литературы

1. Роль музыки в создании образа спектакля//Культура сегодня [электронный ресурс] – Copyright, 2014 – URL : <http://www.todayculture.ru/tcor-967.html>
2. **Тарасова Т.П., Егорова И.В.** Театр и музыка.//Педагогический журнал «Коллеги», 2012-02-01. URL: <http://collegu.ucoz.ru/publ/83-1-0-5276>
3. **Таршиус Н. А.** Музыка драматического спектакля. – СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. – 163 с.

References (transliterated)

1. Rol muzyki v sozdanii obraza spektaklya // Kultura segodnya [digital source] – Copyright, 2014 – URL : <http://www.todayculture.ru/tcor-967.html>
2. **Tarasova T.P., Yegorova I.V.** Teatr i muzyka.//Pedagogichesky zhurnal "Kollegi", 2012-02-01. URL: <http://collegu.ucoz.ru/publ/83-1-0-5276>
3. **Tarshis N. A.** Muzyka dramaticheskogo spektaklya. – SPb.: Izdatelstvo SPbGATI, 2010. – 163 p.

Болатбек НҰРКАСЫМОВ

ТЕАТРЛЫҚ МУЗЫКАНЫҢ КЕЙБІР ЕРЕКШЕЛЕРІ

Түйін

Мақала мазмұнында спектакльдің жалпы үндестілігін, оның эстетикалық және драматургиялық дыбысталуын жасауда маңызды орын алатын театрлық музыканың кейбір ерекшеліктері қарастырылған. Автормен театрлық музыканың мәнерлеу және бейнелеу мүмкіншіліктерінің маңыздылығы да анықталады.

Тірек сөздер: театрлық музыка, сахналық әрекет, режиссёр, композитор, музыкалық тіл, спектакль.

Bolatbek NURKASYMOV

SOME FEATURES OF THEATRE MUSIC

Summary

This article discusses some of the features of theatrical music, which occupies an important place in the creation of the general tone of the play, his aesthetic and dramatic sound. The author defines the importance of expressive and visual possibilities of theater music.

Keywords: theater music, stage action, director, composer, musical language, performance.

Сведения об авторе:

Нуркасымов Болатбек – композитор, магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Р. К. Хасанова.

Автор туралы мәлімет:

Нұрқасымов Болатбек – композитор, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі, өнертану кандидаты, профессор Р. К. Хасанова.

Information about the author:

Bolatbek Nurkasymov – composer, master student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory Scientific adviser, Ph.D., R. Hasanova.

ПІКІРЛЕР

РЕЦЕНЗИИ

REVIEWS

УДК (049.32) 781.7+78.051.2(031)=(512.162)

Саида ДАУКЕЕВА*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***РЕЦЕНЗИЯ НА «ЭНЦИКЛОПЕДИЮ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА»**

Резюме: Рецензия на издание «Энциклопедия азербайджанского мугама». Председатель редакционной коллегии Мехрибан Алиева, автор и составитель Сурая Агаева, главный редактор Франгиз Ализаде, редактор Ольга Фраёнова. Издатели: Фонд Гейдара Алиева, Союз композиторов Азербайджана, Научный центр «Азербайджанская национальная энциклопедия», Баку, 2012.

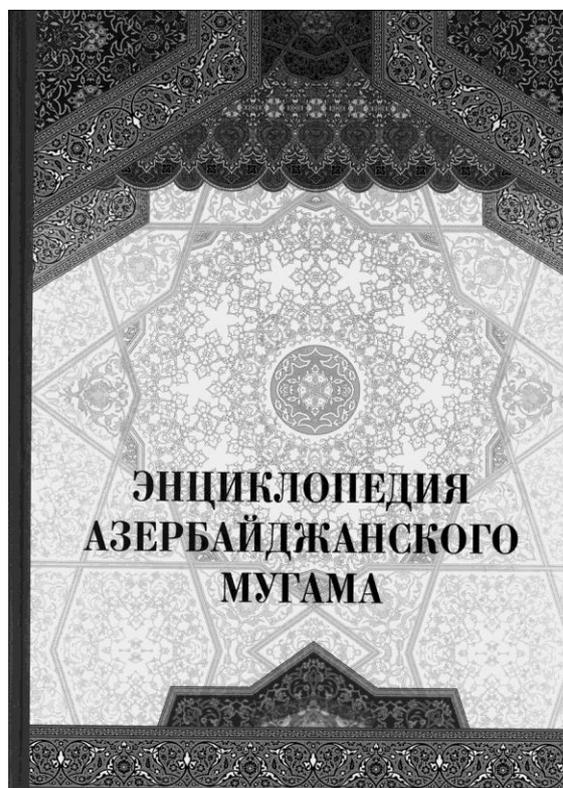
Ключевые слова: рецензия, азербайджанский мугам, энциклопедия.

Тірек сөздер: пікір, эзербайжан мугамы, энциклопедия.

Keywords: review, Azerbaijani mugham, encyclopedia.

Искусство азербайджанского мугама – классического жанра ближневосточной музыки, чья родина, Азербайджан, находится на перекрестке Европы и Азии и исторически служила связующим звеном между странами Запада и Востока, – не было *terra incognita* для просвещённых европейцев ещё в эпоху Сефевидского Ирана и Османской Турции. Достаточно сказать, что известные придворные музыканты Османской империи 17 века Али Уфки Бей (Войцех Бобовский) и Дмитрий Кантемироглу (Кантемир), которым принадлежат ранние опыты нотации мугамных/макамных композиций, были родом из Польши и Молдовы. Однако подлинное открытие мугама в Европе и России произошло во второй половине 19 – начале 20 веков на фоне российского завоевания Закавказья и нефтяного бума и совпало с расцветом мугама как самостоятельной региональной исполнительской традиции со своими локальными школами (Баку, Карабах, Шемаха, Нахчыван, Южный (Иранский) Азербайджан), связанными с именами прославленных мугаматистов, певцов-ханенде и инструменталистов-сазенде. В начале 20 века азербайджанские музыканты были записаны на граммпластинки первыми европейскими и российскими фирмами звукозаписи «Граммофон», «Спорт-Рекорд», «Пате». А в 1920-е годы уже в Советском Азербайджане началась работа по собиранию и изучению образцов азербайджанской народной музыки, заложившая основы последующих исследований мугама.

Литература о мугаме, доступная на сегодняшний день, разнообразна как по языку и географии своего возникновения, так и по тематике и методологическим подходам. В ней исследуются вопросы исторического генезиса мугама и его взаимосвязей с искусством макама на Ближнем и Среднем Востоке и в Центральной Азии, отражения теории и практики мугама/макама в средневековых письменных источниках, музыкального инструментария, ладовой и ритмической организации и



формообразования мугамных композиций, музыкально-эстетических и религиозно-философских аспектов мугама и многое другое. Немало среди этой литературы и работ на русском языке. Тем не менее недавно вышедшая «Энциклопедия азербайджанского мугама» (Баку, 2012), предлагаемая вниманию русскоязычных читателей, – первое и в своём роде уникальное издание, посвящённое этому исполнительскому искусству. Изначально задуманная как перевод аналогичного издания на азербайджанском языке («Müğam ensiklopediyası», Баку, 2008), но в дальнейшем переросшая в самостоятельный значительный труд, «Энциклопедия» имеет своей целью дать всеобъемлющее представление о мугаме, сложном и многоаспектном явлении азербайджанской и мировой музыкальной культуры. В ней содержится свыше 700 статей, в которых раскрываются история, теория и практика мугама, а также биографии музыкантов и деятелей культуры, чья жизнь и творчество были связаны с мугамом.

В отличие от многих современных энциклопедий и в традициях средневековой науки о музыке на Ближнем и Среднем Востоке, «Энциклопедия» написана одним автором – доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусств Азербайджана Сураей Агаевой. Автор предваряет основную часть вводной статьёй «Искусство азербайджанского мугама. Исторический обзор», в которой знакомит читателя с основными терминами и понятиями мугама и прослеживает историю его возникновения и развития – от ритуальных песнопений зороастрийских жрецов-огнепоклонников на рубеже 2–1 тыс. до н.э. в «стране огня», древнем Азербайджане, к средневековым циклическим произведениям в определённых ладах, исполнявшимся при дворах правителей и меценатов и в религиозно-духовной практике (суфийском зикре), и к современному традиционному мугаму и его преломлению в творчестве композиторов 20 и 21 веков.

Основные статьи энциклопедии, организованные в алфавитном порядке, образуют несколько тематических групп. Это статьи, посвящённые терминам, категориям и понятиям мугама/макама (дастгах, шобе, гюше, аваз и др.); его инструментарию (тар, кеманча, гавал и т. д.); персоналиям исполнителей, композиторов, писателей, поэтов и учёных (в том числе древнегреческих и средневековых мусульманских теоретиков музыки), а также культурных и политических деятелей, имевших отношение к развитию и пропаганде мугама; типам и школам мугамного исполнительства; социальным контекстам, институтам и организациям, связанным с мугамным искусством (от традиционных меджлисов к современным фестивалям и концертам, и от исконной устной передачи знаний от мастера-устада к ученику-шагирду к сегодняшней системе обучения музыкантов с использованием европейской нотации в специальных музыкальных учреждениях). Помимо мугама и связанных с ним форм и жанров азербайджанской музыки, рассматриваются также и другие виды народного и профессионального музыкального творчества азербайджанцев, как, например, искусство ашыгов, сказителей устной поэзии и эпоса, а также родственные мугаму жанры классического исполнительства на Ближнем и Среднем Востоке и в Центральной Азии, такие как иранский дастгах, узбекско-таджикский Шашмаком и уйгурский Он-икки мукам.

В освещении ранней истории мугама автор, музыковед-источниковед, демонстрирует свободное владение средневековыми письменными источниками по музыке на персидском и турецком языках, в частности, знание рукописей 15 - 17 веков, хранящихся в библиотеках Стамбула. При обсуждении сложной и разветвлённой системы понятий и терминов мугама она объясняет их этимологию и разнообразные значения, тем самым раскрывая особую логику и поэтику мышления этой своеобразной музыкальной культуры. Со страниц энциклопедии читатель узнаёт о законах мугамного искусства – принципах построения вокально-инструментальных и инструментальных композиций, взаимодействии музыкантов в процессе исполнения и закономерностях

импровизации, – формах его бытования и способах передачи и функционирования на протяжении столетий. Из мозаики энциклопедических статей складывается цельная картина эволюции мугама – от общевосточной формы профессионального исполнительства к национальному музыкальному канону и к формированию европеизированных жанров мугамной оперы, симфонического мугама, а позднее и джаз-мугама, – а также изменения его социальной значимости и статуса в азербайджанском обществе и на мировой арене – от атрибута этнической и национальной идентичности к шедевру устного нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. В зеркале этой эволюции отражается вся история Азербайджана и его культуры на разных этапах геополитических и социальных преобразований в регионе.

Самостоятельная «сюжетная» линия энциклопедии выстраивается из ряда биографических очерков, посвящённых династиям азербайджанских музыкантов. Портреты таких музыкантов, как известный тарист и ханенде конца 19 – начала 20 веков Мешади Амиров и его сын, основоположник симфонического мугама Фикрет Амиров, классик современной азербайджанской музыки, родоначальник мугамной оперы Узеир Гаджибейли и его племянник, дирижер и композитор Ниязи, оперный дирижер, композитор и общественный деятель, дед популярного оперного и эстрадного певца-баритона, Муслим Магомаев, выявляют силу генетической преемственности в азербайджанском музыкальном искусстве (передачи природного дара и мастерства от отца к сыну) и в то же время позволяют увидеть, как сам тип музыканта и формы музыкального творчества менялись от поколения к поколению с течением времени. В целом, мугам представлен в «Энциклопедии» как центральное явление азербайджанской культуры, своеобразная «Солнечная система», в орбите которой вращаются мириады планет, звёзд и созвездий азербайджанской музыки, поэзии и литературы, как средоточие духовности азербайджанского народа, звучащий символ его прошлого, настоящего и будущего.

Как всякое масштабное издание, «Энциклопедия» не лишена отдельных недостатков. Представляя раннюю историю мугама/макама через призму азербайджанской культуры, автор называет средневековых теоретиков музыки, выходцев с территории современного Азербайджана (Сафиаддина Урмави, Абдулкадира Мараги), азербайджанскими учеными, а придворного музыканта сасанидского шаха Хосрова Парвиза Барбада певцом-ханенде. В биографических статьях, посвящённых средневековым учёным, допущены некоторые неточности фактологического порядка. Например, в биографии Хорезми совмещены сведения о математике, астрономе и географе, создателе алгебры (латинизированное имя *Algoritmi*), жившем в конце 8 – первой половине 9 веков, и учёном-энциклопедисте и музыкальном теоретике, авторе трактата «Мафатих аль-‘улум» («Ключи к знаниям»), содержащего раздел о музыке, который творил в 10 веке. В статье об уйгурском мукаме следовало бы пояснить сведения о его локальных исполнительских традициях (система двенадцати мукамов исторически связана лишь с одним регионом Синдзяня, Кашгар-Яркендом). Спорна характеристика богатого гетерофонного склада мугама, основанного на монодийных ладах, как монодии. В список литературы в конце издания можно было бы включить недавние публикации на европейских языках, как, например, книга Инны Народицкой «*Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham*» (New York and London: Routledge, 2003).

Перечисленные недостатки, однако, не умаляют ценности «Энциклопедии» как единственного на сегодняшний день наиболее полного энциклопедического издания о мугаме. Следует отметить высокопрофессиональную работу редактора Ольги Фраёновой, осуществившей научную и стилистическую редакцию текста, и красочное оформление издания иллюстрациями (фрагментами из средневековых рукописей и

книжной миниатюры, нотациями и фотографиями), многие из которых публикуются впервые. «Энциклопедия» представляет собой незаменимое руководство по изучению мугама как для музыковедов и востоковедов, так и для всех интересующихся историей и современным состоянием азербайджанской музыкальной культуры, и может быть рекомендовано в качестве научного и учебного пособия в музыкальных заведениях и культурно-просветительских организациях.

Список литературы

1. Энциклопедия Азербайджанского мугама. Автор и составитель **С. Агаева**. Баку: Издательский Дом «Şərq-Qərb», 2012. – 268 с. – ISBN 978-9952-489-09-5.

References (transliterated)

1. Entsiklopediya Azerbaydzhanskogo mugama. Avtor i sostavitel **S. Agayeva**. Baku: Izdatelsky Dom «Şərq-Qərb», 2012. – 268 p. – ISBN 978-9952-489-09-5.

Саида ДАУКЕЕВА

«ӘЗЕРБАЙЖАН МУГАМЫ ЭНЦИКЛОПЕДИЯСЫНА» ПІКІР

Түйін

«Әзербайжан мугамы энциклопедиясы» шығарылымына пікір. Редакция алқасының төрағасы Мехрибан Алиева, автор әрі құрастырушы – Сурая Агаева, бас редакторы Франгиз Ализаде, редакторы Ольга Фраёнова. Шығарушылар: Гейдара Алиев қоры, Әзербайжан композиторлар одағы, «Әзербайжан ұлттық энциклопедиясы» ғылыми орталығы; Баку, 2012.

Тірек сөздер: пікір, әзербайжан мугамы, энциклопедия.

Saida DAUKEEVA

REVIEW OF “ENCYCLOPEDIA OF AZERBAIJANI MUGHAM”

Summary

A review of the “Encyclopedia of Azerbaijani Mugham”. Chairman of the editorial board – Mehriban Aliyeva, author and compiler – Suraya Agayeva, editor in chief – Frangiz Alizadeh, editor – Olga Frayonova. Publishers: Heydar Aliyev Foundation, the Composers’ Union of Azerbaijan, “Azerbaijan National Encyclopedia” Scientific Center; Baku, 2012.

Keywords: review, Azerbaijani mugham, encyclopedia.

Сведения об авторе:

Даукеева Саида Диасовна – доктор искусствоведения (PhD), заведующая Научно-исследовательской фольклорной лабораторией Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Даукеева Саида Диасовна – өнертану докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы Фольклорлық ғылыми-зерттеу зертханасының меңгерушісі.

Information about the authors:

Saida Daukeeva – PhD, Head of the Folklore Research Laboratory of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Қазақ халқының музыкалық өнері: тарихы мен теориясы Музыкальное искусство казахского народа: история и теория Musical art of Kazakh people: history and theory.....5

Омарова А. Опера сахнасындағы Жамбыл Жабаев бейнесі
Омарова А. Образ Жамбыла Жабаева на оперной сцене
Omarova A. The image of Zhambyl Zhabayev on opera stage 6

Домуллаева Х. Абайдың музыкалық мұрасы
(Абайдың 170-жылдық мерейтойына арналады)
Домуллаева Х. Музыкальное наследие Абая (к 170-летнему юбилею Абая)
Domullayeva Kh. Musical heritage of Abay (to the 170 anniversary of Abay) 14

Надирбеков Ж. Тетрахорд – базис теории домбровой музыки
Нәдірбеков Ж. Тетрахорд – домбыра музыка теориясының базисі
Nadirbekov Zh. Tetrachord – the basis of dombyra music theory 19

Музыкант мамандығына кәсіби даярлау мәселелері Проблемы профессиональной подготовки музыканта Problems of musician professional training 31

Рудковский Я. Предпосылки для создания инновационного процесса
репетиций в смешанном хоре в условиях XXI века
Рудковский Я. XXI ғасыр кезеңіндегі аралас хордың дайындық үрдістерін
жаңартуға арналған алғышарттар
Rudkovskiy I. Background of innovative rehearsal process in a mixed choir
in conditions of XXI century 32

Никонова Е. О необходимости практикоориентированного подхода
в обучении композиторов
Никонова Е. Композиторларды оқытуда тәжірибеге бағытталған тәсілдің қажеттілігі туралы
Nikonova E. On the necessity of practice-oriented approach to teaching composers 39

Магистранттардың мақалалары Статьи магистрантов Articles of master's students 47

Медведева Е. К вопросу о некоторых принципах формирования
и развития исполнительской культуры студента-вокалиста
Медведева Е. Әнші студенттің орындаушылық мәдениетінің қалыптасуы
мен дамуының кейбір қағидаттары туралы
Medvedeva E. On the issue of certain principles of formation and development
of singer-student's performance culture 48

Нуркасымов Б. Некоторые особенности театральной музыки	
Нұркасымов Б. Театрлық музыканың кейбір ерекшелері	
Nurkasymov B. Some features of theatre music	54

Пікірлер

Рецензии

Reviews	61
----------------------	-----------

Даукеева С. Рецензия на «Энциклопедию азербайджанского мугама»	
Даукеева С. «Әзербайжан мугамы энциклопедиясына» пікір	
Daukeeva S. Review of “Encyclopedia of Azerbaijani mugham”	62

ISSN 2310-3337

Меншік иесі: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ХАБАРШЫСЫ

2 (7) 2015

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

А. Ж. Машимбаева

Беттеген:

В. Недлина

Мұқаба дизайны:

В. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

2 (7) 2015

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

«Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы» ISSN 2310-3337

Собственник: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (г. Алматы)

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете информации и архивов Министерства культуры и информации Республики Казахстан №13880-Ж, выданное 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:

В. Недлина

Дизайн обложки:

В. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

2 (7) 2015

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information
Certificate of registration # **13880-Ж** from September 19, 2013
Edition of 300 copies

Managing editors:

V. Nedlina
A. Mashimbayeva

Page Design:

V. Nedlina

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-57-48

Адрес типографии: ТОО «Нурай-Принтсервис», г. Алматы, ул. Муратбаева, 75,

тел . +7(727) 234-17-02

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 17.06.2015

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
