

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 БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

4

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2015

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі, «Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті - 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 кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
Д. К. Кирнарская	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. Мацевский	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, ДВА, 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 БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
М. Саго	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
Я. Сипош	PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға 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 консерваториясы ХАБАРШЫСЫ

4 (9) 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. Машимбаева

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан Алматы, Абылайхан 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. Мацневский	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**

4 (9) 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. Utegaliyeva	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**4 (9) 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

МУЗЫКА ҒЫЛЫМЫНЫҢ ӨЗЕКТИ МӘСЕЛЕЛЕРІ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ НАУКИ О МУЗЫКИ

ACTUAL PROBLEMS OF MUSIC SCIENCES

УДК 78.071.2+792.075(=512.145)

Татьяна СЕРГЕЕВА
Казанский федеральный университет

ВСПОМИНАЯ НИАЗА КУРАМШЕВИЧА ДАУТОВА: СЛАГАЕМЫЕ ТАЛАНТА И «СЕКРЕТ» ТВОРЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Резюме:

Нияз Даутов (1913-1986) – выдающийся татарский певец, режиссёр и педагог. В деятельности в качестве режиссёра и педагога он опирался на богатый опыт артистической деятельности и работы в театре. В основе его метода: внимание к музыкальной составляющей спектакля, к возможностям и особенностям солиста-вокалиста. Н. Даутов, работая режиссёром и педагогом с 1975 по 1986 годы, воспитал несколько поколений певцов Татарского театра оперы и балета.

Ключевые слова: Нияз Даутов, татарский певец, режиссёр и педагог, оперный театр.

Тирек сөздер: Нияз Даутов, татар эңшісі, режиссёр және педагог, опералык театр.

Keywords: Niâz Dautov, Tatar singer, director and teacher, opera house.

Нияз Курамшевич Даутов (1913 – 1986), столетие (со дня рождения) которого широко отмечалось осенью 2013 года в Казани, Екатеринбурге и Челябинске¹, запомнился не одному поколению любителей оперного искусства как выдающийся певец, режиссёр и педагог. Я застала его только в двух последних ипостасях, работая с ним в оперном театре и в оперном классе Казанской консерватории с 1983 по 1986 годы. Но, по-моему, сферы проявления его таланта нельзя отделять одну от другой, поскольку музыкантская, вокальная природа определяла всё, что он делал и после того, как оставил сцену (как певец). А по сути, он никогда с ней не расставался, сохраняя преданность театру до последнего дня своей жизни.

О Даутове-артисте написано немало, о Даутове-режиссёре, думаю, что театроведы ещё напишут не одну монографию. Я же остановлюсь (на основе личных воспоминаний) на педагогической деятельности Даутова, в которой проявился, с одной стороны, весь комплекс его профессиональных качеств, с другой стороны, – ярко высветилась его личность, человеческая натура.

Каким же запомнился нам Нияз Курамшевич?

Прежде всего, красивым человеком, отличающимся выразительной внешностью, изяществом жестов и поз, немногословностью, с внимательными, изучающими глазами, особой манерой говорить и слушать. Весь его облик пронизывали артистизм и утонченность. То, что Б.А. Покровский назвал «элегантностью»: «его личность была элегантна в самом большом и глубоком смысле этого слова» [1]. Конечно, прежде всего, Даутов был артистом с большой буквы.

На первый взгляд, всё, что перечислено, — это внешние проявления личности, но за этими внешними проявлениями видится редкая душа. Недаром С.Т. Рихтер говорил о своем друге, как о человеке со «своим собственным особенным светом» [1].

Безусловно, Даутов был интеллигентом: с присущими ему сдержанностью, тактичностью и некоторой отстраненностью (конечно же, в обычной жизни, но только не в театре и не на репетиции). Будучи тонким психологом, он всегда обращал внимание на детали, отличался пронизательностью, понимал с полуслова.

¹ С этими тремя городами связана творческая судьба Даутова.

Несмотря на то, что Нияз Курамшевич был интеллектуалом и высокообразованным человеком, он никогда не демонстрировал свою эрудированность. Как вспоминает театральный художник В. Волович, Н.К. был «очаровательным собеседником, он хорошо знал поэзию» [1]. Вероятно, свой внутренний мир он приоткрывал только с близкими ему людьми. Хотя помню его незабываемые рассказы о С. Рихтере, о сестре Чехова – Марии Павловне и др.

Духовный мир Нияза Курамшевича в полной мере проявлялся в его режиссёрской и преподавательской деятельности: в работе с художниками и дирижёрами, с артистами и студентами, в его интерпретации классики и в постановках современных спектаклей.

Примечательно, что о времени своей учёбы в Москве (он окончил татарскую студию при Московской консерватории в 1938 году) Даутов вспоминал, как о счастливой возможности прикоснуться к художественной жизни столицы во всех её проявлениях (включая театры, музеи, концерты и др.). То было время, хотя и трудное, драматичное, но в 30-ые годы ещё творили величайшие театральные режиссёры: К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, В. И. Немирович-Данченко, А. Я. Таиров и др. Помню его рассказ о спектакле «Дама с камелиями» в постановке В.Э. Мейерхольда, рассказывалось во втором акте, когда Виолетта выходила в простом рабочем платье и перчатках, после того, как она подоила корову.

Он был далёк от прагматики повседневности, его оскорбляло само упоминание бытовых проблем, хотя его жизнь нельзя назвать безоблачной и, думаю, в его жизни хватало всяких проблем. Помню, как он не без лёгкой иронии рассказывал о своей бедной юности, о заплатах на брюках, в которых он поехал «покорять» Москву.

Нияз Курамшевич был всецело погружён в творчество. Всепоглощающая страсть к искусству определила всю его жизнь. Он жил театром, постановками, спектаклями. Частенько после репетиции в театре он с В. М. Васильевым (в то время – главным дирижёром театра), придя в консерваторию, продолжали обсуждать детали той или иной сцены ставившегося в то время «Фауста», в поисках единой концепции. В одном из писем Даутов пишет: «Это счастье – соприкоснуться с самым прекрасным: с музыкой, живописью, театром» [1].

Обладая удивительной музыкальностью, он и в режиссёрском видении спектакля всегда шёл от музыки, а не вопреки ей, как зачастую бывает в современных постановках. Это подтверждает Ю. Головащенко, автор книги «Нияз Даутов»: Даутов создаёт спектакли, где всё подчинено музыке, всё удобно для пения и определяется в первую очередь замыслом композитора» [1]. Об этом пишет и сам Нияз Курамшевич в одном из писем: «Быть рабом композитора – вообще мой принцип, с которым я прожил всю мою жизнь и как актёр, и как режиссёр» [1].

Безусловно, Н. К. Даутов повлиял на несколько поколений певцов Татарского театра оперы и балета, будучи режиссёром-постановщиком в театре и режиссёром-педагогом в консерватории в период с 1975 года по 1986 год. В то время существовала прямая, непосредственная связь между консерваторией и театром, и многие будущие солисты после выпуска, а некоторые и во время учёбы (как, например, Р. Сахабиев), сразу вливались в труппу и активно участвовали в новых постановках театра (таким «молодёжным» спектаклем стала «Богема» в постановке Нияза Курамшевича).



Показательно высказывание З. Сунгатуллиной: «Всему, чему я научилась в театре как актриса и певица, я обязана Даутову»².

В чём же секрет его сильнейшего действенного влияния, в первую очередь, на певцов, независимо от того, будь то студенты, начинающие певцы-актёры или зрелые мастера?

Талантливый певец, за плечами которого яркий путь оперного артиста, он любил молодые таланты, молодых певиц и певцов. «Талант – это чудо, и научиться быть талантливым нельзя» [1] – пишет Даутов в письме.

Он очень серьёзно и ответственно подходил к выбору оперных сцен. Перед тем, как сформировать программу по оперному классу на новый учебный год, Даутов весной приходил на экзамен вокалистов по специальности – посмотреть, послушать студентов, чтобы их голос и фактура подсказали ему оперный репертуар. Многие помнят, что и в театре Даутов – режиссёр всегда присутствовал на своих спектаклях от начала до конца, отмечая удачи и неудачи спектакля, о которых потом говорил исполнителям.

Нияз Курамшевич искренне любил вокалистов, их голоса, относился к ним очень бережно, трепетно, боясь их ранить, психологически «зажать». Прощал им частенько лень и нерадивость. Но никогда не злился, не ругался, — можно сказать, воспитывал любовью и собственным примером. Даутов всегда умел «раскрыть» студентов, установив доверительные отношения с ними, расположив к себе необычным рассказом, иногда и просто похвалой, восторгаясь пусть лишь одной красивой нотой. Умел также «настроить» на занятие, на исполнение оперного отрывка, создать благоприятную атмосферу в классе.

Особого внимания заслуживают «показы» Даутова – вокальные (очень редко) и актёрские (довольно часто). Последние сводились чаще всего к жесту и пластическому рисунку роли. Одно из последних моих воспоминаний, когда Нияз Курамшевич, уже неважно себя чувствующий, после болезни, показывал, опустившись на пол, сцену смерти Отелло выпускнику Мише Семёнову. Добиться от студента выразительной «скульптурности» (пластичности, соединённой с движением души), было не просто. Сам Даутов мастерски владел этим искусством и старался передать его своим ученикам.

Показательно, что почти все даутовские постановки были первоначально прожиты им как исполнителем – певцом, артистом, то есть он ставил те спектакли, в которых в своё время сам пел. Он знал спектакли как бы в двух разных измерениях: исполнительском и режиссёрском. Не в этом ли кроется главный «секрет» даутовской режиссуры и педагогики?

Показательны слова Н. Путилина о Ниязе Курамшевиче, высказанные в одном из интервью: «Я понимаю, почему его так любят и зрители, и актёры старшего поколения. Это был певец старой оперной закваски. Он оставался певцом и в роли режиссера. Он шёл всегда от артиста, от его возможностей»[2].

Э. Трескин как-то сказал о Даутове: «Он заражал нас своим неистовым темпераментом, искренностью переживания»[1]. На мой взгляд, эта «искренность переживания» могла родиться только в собственном исполнительском опыте (как не вспомнить здесь установку всех мистиков: «истинно то, что дано в собственных ощущениях»).

Его режиссёрское творчество было прямым продолжением его артистического искусства, которое отличалось выразительностью вокального исполнения и сценическим обаянием. И его режиссёрские прочтения, думаю, рождались ещё тогда, когда он был певцом-артистом. Это, как в театре и кинематографе, когда многие талантливые актёры становятся не менее талантливыми режиссёрами. Так и Даутов, он знал материал «изнутри», пропустив его через свою актёрскую природу, через свои нервы и эмоции.

² Из высказывания в интервью.

Поэтому Даутову-режиссёру верили и мастера, и студенты, поэтому он мог так «показать», что это будило фантазию, окрыляло. Он знал «подходы» к певцам, их психологию, поскольку сам был певцом.

И, безусловно, Даутов заражал своей всепоглощающей любовью и страстью к искусству, театру и жизни. В его письме читаем: «Несмотря на частую усталость, несмотря на то, что часто я бываю в отчаянии, жизнь я люблю и счастлив, что занимаюсь любимым делом. Ведь синтез разума и чувств возможен только в искусстве»[1].

Из моих последних воспоминаний: конец зимы, Нияз Курамшевич неважно себя чувствовал, но не подавал вида, восхищался фортепианной импровизацией на татарскую тему Талгата Ахметова, говорил: «хочу на юг, где всё цветёт».

Таким и останется навсегда в моей памяти Нияз Курамшевич – красивым и возвышенным, неуспокоенным и устремлённым к Прекрасному идеалу, воплощением благородства и высокого служения Искусству.

Список литературы

1. К 100-летию со дня рождения народного артиста РСФСР Н.К. Даутова. Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета. [электронный ресурс] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=yTJynqvToQg>.
2. **Агеева Л.** Николай Путилин: «Истинный творец спектакля – певец» / Казанские истории (культурно-просветительная газета). 26.04.2014. Казань. [электронный ресурс] URL: <http://history-kazan.ru/aktualnaya-tema/yubilej/14913-nikolaj-putilin-istinnyj-tvorets-spektaklya-pevets>.

References (transliterated)

1. К 100-letiû so dnâ roždeniâ narodnogo artista RSFSR N.K. Dautova. Ekaterinburgskij gosudarstvennyj akademičeskij teatr opery i baleta. [èlektronnyj resurs] URL: <http://www.youtube.com/watch?v=yTJynqvToQg>.
2. **Ageeva L.** Nikolaj Putilin: «Istinnyj tvorec spektaklâ – pevec» / Kazanskie istorii (kul'turno-prosvetitel'naâ gazeta). 26.04.2014. Kazan'. [èlektronnyj resurs] URL: <http://history-kazan.ru/aktualnaya-tema/yubilej/14913-nikolaj-putilin-istinnyj-tvorets-spektaklya-pevets>.

Татьяна СЕРГЕЕВА

НИЯЗ КУРАМШЕВИЧ ДАУТОВ ЕСКЕ АЛУҒА: ДАРЫН КОМПОНЕНТТЕРІ ЖӘНЕ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ӘСЕРІНІҢ «ҚҰПИЯСЫ»

Түйін

Нияз Дәуітов (1913-1986) – атақты татар әншісі, режиссер және педагог. Режиссер мен педагог қызметін атқару арқылы ол әртістік қызмет пен театр жұмысының бай тәжірибесіне сүйенді. Оның әдісі негізінде музыкалық қойылым құрамына, әнші вокалистердің мүмкіндігі мен ерекшелігіне баса назар аударуы жатыр. Н.Дәуітов 1975-1986 жылдар аралығында режиссер және педагог қызметтерін атқара жүріп, Татар опера және балет театрының бірнеше әншілер қатарын тәрбиелеп шығарды.

Тірек сөздер: Нияз Дәуітов, татар әншісі, режиссёр және педагог, опералық театр.

Tatiana SERGEEVA

**REMEMBERING NIYAZ DAUTOV:
COMPONENTS OF TALENT AND “SECRET” OF CREATIVE IMPACT**

Summary

Niâz Dautov (1913-1986) was an outstanding Tatar singer, director and teacher. As director and teacher he relied on the rich experience of artistic activity and work in the theater. The attention to the musical part of the performance, the opportunities and features a solo vocalist are at the heart of his method. N. Dautov while working as director and teacher from 1975 to 1986 has trained several generations of singers of Tatar Opera and Ballet Theater.

Keywords: Niâz Dautov, Tatar singer, director and teacher, opera house.

Сведения об авторе:

Сергеева Татьяна Сергеевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и практики электронных средств массовой информации института социально-философских наук и массовых коммуникаций Казанского федерального университета.

Автор туралы мәлімет:

Сергеева Татьяна Сергеевна – өнертану докторы, доцент; Қазан Федеративтік Республикасы әлеуметтік-философиялық ғылымдар мен бұқаралық қарым-қатынас институтының бұқаралық ақпараттық электрондық құралдарының теориясы мен тәжірибесі кафедрасы.

Information about author:

Tatiana Sergeeva – Doctor of Art, Associate Professor of Electronic Media Theory and Practice at Institute of Social Philosophy and Mass Communications of the Kazan Federal University.

UDC 78.01

Yelena KONDAUROVA
Kurmangazy Kazakh National Conservatory

TRANSFORMATION OF IDENTITY AND MULTI-ETHNICITY IN MUSIC IN THE GLOBAL CONTEXT

Abstract:

The article focuses on study of points of transformation of displays of cultural identity and multi-ethnicity in connection with the historically caused extension of ones on example of Kazakhstan. This research is based on contemporary materials regarding globalization and personal practice of the article's author. The methods of comparative, arts-critical and cultural analysis are used in investigation of changes of various aspects of identity in the art of music depending on geographical areas. Results demonstrate significance and multi-orientation of these changes and assume seeking of new measures, directions and forms of preservation of identity.

Keywords: cultural identity, multi-ethnicity, globalization, arts, music, international cooperation, cultural development.

Тірек сөздер: мәдени бірегейлік, көпұлттылық, жаһандану, өнер, музыка, халықаралық қатынас, мәдени даму.

Ключевые слова: культурная идентичность, полиэтничность, глобализация, искусство, музыка, международное сотрудничество, культурное развитие.

1. Introduction

The 21st century's changes in culture and arts are often very dynamic, as the world transforms itself very fast. At times, it is rather difficult to follow the logic changes, as well as to follow, whether the changes are positive or negative in a general historic retrospect of cultural development. The preconditions of current transformations in the sphere of culture and arts are naturally caused by the inevitability of certain processes, connected to all sides of the scientific and cultural achievements of human civilization.

Among others, the process of globalization is something, which gradually covers all new aspects of social and political life of global community, and also at the present stage, impacts the formation and development of new arts and culture movements.

The concern and fear of many artists, scientists and scholars in regards to the loss of cultural identity is quite justified; on the other hand, the so-called "harm", immediately obvious in the studies on globalization, does not necessarily mean that the directions and their consequences can be regarded only as negative, including those in the realms of arts and culture.

However, the tendency related to preservation of cultural identity and a threat of its "erosion", began to take shape long ago. It was initially due to natural general historical processes, which in varying degrees affected the development of different cultures and humanity as the whole. Among them are migration of ethnic groups and their adaptation to new conditions, assimilation with local ethnic groups, numerous wars, further existence of some ethnic groups under the rule of others, and the development of trade relations between the different peoples. These preconditions led to numerous natural phenomena in the area of cultural interactions that eventually gave rise to the phenomena of cultural integration and multi-ethnicity.

Later, these reasons have added a set of new, more specific ones, which are defined by the development and emancipation of the various art forms. Subsequently, this led to the formation of the cultural market, aimed at the dissemination of works of art and cultural products in general. These things were formed because of conditions under the new environment of

creativity. This inevitably entailed a change, at least in perception and understanding, and it could have largely transformed either individual elements of the original version with their long-term functioning, repeated and updated interpretations, and art fundamentals or concept of the whole market. To some extent, it supported the destruction of their identity in the literary or musical works.

The tendency to expand the geographical scope of the function of art is quite natural, and at the present stage, due to the rapid development of information technology and space, expanding the possibilities of cultural communication is focused onto a global level. As a result, a certain preservation of identity is not necessarily reduced in many cases, but rather is somewhat "blurred".

2. Consequences of Identity and Multi-ethnicity in Music

There are some elements in music, which often hint and encourage listener's perception of works with a strong national perspective, but for some reason get lost in the context of execution.

As an example, I bring in an episode from my own life experience. In a concert dedicated to celebration of Spring's equinox "Nauryz", celebrated by many Turkic ethnic groups, I heard the famous song of Abay "Aittym Salem Kalamkas", performed by one of the students of the Department of Central Asian Studies at the Indiana University, Bloomington, the USA. She picked up the melody and played it on the piano, providing an arpeggiated accompaniment with a distinct European harmony and chord progression. From the point of view of a professional Kazakh musician, this approach to the interpretation would seem unacceptable, even scandalous, where an accompanied instrument would not be suited to the expression of their identity, and the Western chord progression along with arpeggio accompaniment would be completely alien to the Kazakh music. However, a song's title and its cultural origin were announced before the performance, orienting its perception, and the audience, which was not familiar with the Kazakh song, absorbed the song as an example of the Kazakh culture. Another fundamental element in the performance was the melody of the song, which even in this interpretation has retained its identity, expanded in the multiethnic environment. It was my surprise, when, after the concert, I heard two American students, who together whistled the melody, precisely reproducing its intonations!

On the other hand, in the context of the progressive globalization, interpretation and perception of one culture's heritage by representatives of another culture can be accompanied by a reverse process, not destructive but inclusive of identity. In academic music this direction has been outlined a comparatively long time, starting from the XIX century: the "Scottish" and "Italian" Symphonies by Mendelssohn, "Symphony of the New World" by Dvorak, "The Boston Symphony" by Hindemith, just to mention a few. Moreover, the phenomenon of "entrenchment" and combination of national elements with European forms and instrumentation is imminent, perhaps, to any professional national composer school.

Somewhat later it was designated as a kind of on-coming process: interpretations of classical and popular music with the use of traditional instruments of different national cultures became an alternative for arrangement of traditional music for European instruments. The most vivid examples of that that I heard were performance by the balalaika ensemble of the "Alla Turca" by V.A. Mozart in Salzburg, Austria, directly in front of the house-museum of the great composer, as well as the performance of a popular song "Bésa me mucho" by Consuelo Velasquez with ethnographic Kazakh orchestra of traditional instruments "Sazgen Sazy" at a concert in the Kazakh Zhambyl Philharmonic, Almaty, Kazakhstan. In general, now these arrangements often can be heard in the performances of ethnographic ensembles, along with the works of traditional music or works by the contemporary composers, representative of their National school.

The trend of using the elements of identity of one culture in the creative expression or a work by an composer from another culture, continues to display and function in contemporary

music. Presently, the overall progressive nature of technology and communications facilitates and accelerates cultural interaction and convergence, exchange and integration. The spectrum of direct and indirect communication sources between different civilizations is expanding. Mobile telephone, Internet and aviation, through which the time and space overcomes and reduces distance, and the entire Globe is converted into one whole communication unit. Under such circumstances, the ingress in any culture considerably simplifies, as well as broadens the comprehension of its identity. However, it should be understood, that in most such cases, the identity can be perceived and then interpreted in an artistic work by an author from other culture not necessarily in the form, attributive to the primary source. And this can be done quite deliberately: a vision of a foreign culture and tradition in an unusual perspective is quite natural, even with careful preliminary study of them. Such "outside" authors may be more familiar not with "symbolic elements", but something else. Moreover, due to the lack of specific traditional upbringing, these authors are able to catch some new meanings and features in the cultural identity, foreign to them, and interpret such meanings in his/her own unique way.

One example is a musical work by American composer Anne LeBaron, titled "Silent Steppe Cantata". Its premiere took place in 2011 in Almaty and Astana, Kazakhstan. This composition consists of three parts, written for soloists, choir, narrator and orchestra of Kazakh traditional instruments (1).

3. On the Problem of Identity in the Context of Cultural Interactions in a Joint Creative Project "The Silent Steppe Cantata"

International project "The Silent Steppe Cantata" combined talents and creative efforts of the famous American composer Anne LeBaron, experimental filmmaker Sandra Powers from Peru, Kazakhstan writer Beisenbay Suylemenov, folk ensembles of traditional Kazakh instruments "Sazgen sazy" and "Sary Arka", Kazakhstan choirs, and opera singer and actor Timur Bekbosunov, who was co-creator of the project. Timur was a native of Kazakhstan, more than 20 years was living in the United States.

Cantata is a musical work for an orchestra of traditional Kazakh instruments, chorus, soloist and narrator. It is envisioned as a large-scale sonic portrait of Kazakhstan, conveying different aspects of the past and the future of Kazakhstan. The libretto of the cantata used text is in Kazakh, Russian and English. Cantata was captured in a documentary film "The Nomad's Song" created by Peruvian-American filmmaker Sandra Powers, which included recording of interviews, rehearsals, performances, and a wealth of material related to the culture of Kazakhstan.

Creative team included representatives from Kazakhstan and other countries. And since composer and filmmaker both were not Kazakhs, they had to get acquainted with the Kazakh culture in detail in order to create his works. This was done in workshops and rehearsals between the composer, choir and orchestra, in individual sessions with musicians, when the structural features of national instruments and playing techniques have been studied, samples of traditional music have been listened, and archive materials and documents have been researched. Timur Bekbosunov, Anne LeBaron and Sandra Powers traveled to Kazakhstan and visited the ancient Otrar, Turkestan, Tamgaly, Charyn canyon, Altyn Emel National Park, petroglyphs and steppes in order to make field recordings and shootings.

Participation of ethnographic ensembles in the performance of the cantata indicated composer's goal to retain identity. However, the capabilities of traditional instruments were used in a new way with the involvement of nontraditional notation, new compositional techniques and musical language, joined with the usual traditional sounding.

Unusual in this correlation of identical and intercultural things is also the trilingual libretto in Kazakh, Russian and English. Especially noteworthy is the English translation of a phrase, which is a title of famous song of Abay "Oh, the pupil of my eyes!" ("О, зрачок глаз моих!"), set to music composed by Anne LeBaron. Apart from poems by Abay, there are other sources of

the libretto: Albert Fischler, A. Orazbayev, O. Suleimenov, M. Abuseitov, K. Bekhozhin, I. Daukebaev, J. Moldagaliev. It is also significant that the idea behind the cantata was inspired by the memoirs of Shiyahmetov "The Silent Steppe" (The Deaf Steppe), which telling about hunger, devastation and genocide of the Kazakh people in 1923-1937 years. This book has long been banned in the USSR and the post-Soviet time, was primarily published in English abroad, with its editions in Russian and Kazakh in appearing in Kazakhstan just a few years ago! The content of the memoirs formed the basis of the second part of the cantata.

In addition, the performance of the cantata was preceded by a documentary "The Nomad's Song" by Sandra Powers, which along with the story about the creation of the cantata, centered around the national identity. There were landscape shots, made during a trip about Kazakhstan, including Chimbulak, Medeo, Charyn Canyon, Altyn Emel National Park, Tamgaly as well as historical monuments, such as Ancient Otrar, Turkestan, mausoleums and royal burials. Excerpts from rehearsals with musicians of the orchestra and live performances of traditional folk music by professional musicians of the older generation also became part of the film, which was perceived as a kind of program for future performances of the cantata, orienting the audience by mentioning the aspect of national identity. But in the end, it is an identity which is felt and reflected by artists from different cultures, with its different vision and new interpretation!

4. The Results of the Project "Silent Steppe Cantata"

As a result of the interpretation of customs and aspects of the Kazakh heritage by representatives of other cultures, a completely unique and colorful work has been created, combining the elements of traditional Kazakh music culture with contemporary methods of composition. Folk musical instruments were used in an original, non-traditional way, so the audience was presented a new kind of musical vocabulary. Surprisingly, that musicians of two ethnographic ensembles, who are not accustomed to such experiments, brilliantly coped with the task of playing of this extraordinary music, and providing an organic combination of national and foreign cultural elements namely thanks to their training, with roots in traditional Kazakh music-making. In its turn, the film by Sandra Powers also demonstrated a special opinion of the national perspective, which was natural for the artist, representative of a different civilization.

Thus, the phenomenon of national identity was not only preserved, but also interpreted in a new way: it remained recognizable to local audiences and at the same time, became understandable for audiences in other countries of the world.

5. Conclusion

In general, when the interaction between global cultures inevitably progresses further, there is a need to search for additional measures and new forms of preservation of cultural identity within the context of globalization. Approaches and methods may be different, ranging from creation of preservation institutions to the discovery of new ways of cultural exchanges, encounters, integrations and cooperations.

In this regard, implementation of joint creative projects in Kazakhstan should contribute to a significant extension of dialogue and mutual understanding, cultural exchange at the transnational and at the global level, demonstrating elements of the cultural heritage of Kazakhstan in the international community, where the audience may get its first impression about unfamiliar country through works like "Silent Steppe Cantata".

One way to preserve national cultural identity is to integrate it into the international community, using the elements of national culture in creative projects by artists, which are representatives of other cultures.

International partnership and the international component of all activities involved in the implementation of collaborative cultural projects in any country, including Kazakhstan, will not only increase the value and importance of that national culture, but will also become a key factor of success in the promotion of its cultural heritage on the global level.

References

1. The Silent Steppe Cantata project [online source] URL: <http://www.artofopera.org> ,
<http://thesilentsteppe.org> .

Елена КОНДАУРОВА

МУЗЫКАДА ЖАҒАНДЫҚ КОНТЕКСТЕ БІРЕГЕЙЛІК ПЕН КӨПҮЛТТЫЛЫҚТЫ ТҮРЛЕНДІРУ

Түйіндеме

Мақалада Қазақстан үлгісінде жергілікті және халықаралық жаһандық контексте музыкалық шығармалардың қызметіндегі тарихи негізгі шарттарының кеңеюіне байланысты мәдени бірігейлікпен көпұлттылықтың жаңару көріністерін зерттеу мәселелеріне назар аударылады. Зерттеу жаһандануға және мақала авторының жеке тәжірибесіне қатысты замануи материалдарға негізделген музыкалық өнердегі бірегейлік аспектілерінің өзгерулерін ізденуде географиялық аймаққа қатысты салыстыру, өнертану және мәдени зерттеулер әдіс-тәсілдерінің сараптамалары қолданылған. Бұл нәтиже өзгерулердің маңызын және жан-жақты бағытын көрсете отырып, бірегейлікті сақтаудың жаңа жолдары мен формаларын іздеуді ұсынады.

Тірек сөздер: мәдени бірегейлік, көпұлттылық, жаһандану, өнер, музыка, халықаралық қатынас, мәдени даму.

Елена КОНДАУРОВА

ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ И ПОЛИЭТНИЧНОСТИ В МУЗЫКЕ В ГЛОБАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Резюме

Статья фокусируется на исследование вопросов преобразования проявлений культурной идентичности и полиэтничности в связи с исторически обусловленным расширением контекста функционирования музыкальных произведений, от локального до международного и Глобального контекста на примере Казахстана. Исследование основано на современных материалах относительно глобализации и личного практического опыта автора статьи. Методы сравнительного, искусствоведческого и культурологического анализа использованы в изучении изменений различных аспектов идентичности в музыкальном искусстве в зависимости от географических ареалов. Результаты демонстрируют значение и многостороннюю ориентацию этих изменений и предполагают поиск новых мер, путей и форм сохранения идентичности.

Ключевые слова: культурная идентичность, полиэтничность, глобализация, искусство, музыка, международное сотрудничество, культурное развитие.

Information about author:

Elena Kondaurova – PhD in Art, Docent of Musicology and Composition department at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

Автор туралы мәлімет:

Кондаурова Елена Геннадьевна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Музыкатану кафедрасының доценті.

Сведения об авторе:

Кондаурова Елена Геннадьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

УДК 78(574) 09

Аклима ОМАРОВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**«АҚАН – ЗАЙРА» М.АУЭЗОВА И С.МУКАНОВА:
К ИСТОРИИ ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО**

Резюме:

В статье исследуются обстоятельства творческого сотрудничества М. Ауэзова и С. Муканова как либреттистов с Б. Асафьевым, имя которого в истории казахской музыки представлено главным образом в качестве музыковеда, но не композитора. Их совместная работа над оперой «Ақан – Зайра», оставшейся по разным причинам незавершенной, характеризуется в контексте развития национального музыкально-театрального искусства и композиторской практики XX века, художественной культуры в целом.

Ключевые слова: М. Ауэзов, С. Муканов, Б. Асафьев, опера, культура, композитор, периодика, свидетельство, документ, факт.

Тірек сөздер: М. Әуезов, С. Мұқанов, Б. Асафьев, опера, мәдениет, композитор, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Keywords: M. Auezov, S. Mukanov, B. Asafiev, opera, culture, composer, periodicals, certificate, documents, fact.

«Первая казахская опера» – под таким названием в 1936 году (с интервалом в шесть месяцев) «Казахстанской правдой» были опубликованы статьи, освещавшие работу над воплощением двух самостоятельных оперных замыслов [1]. Публикация К. Жандарбекова и Е. Брусиловского – режиссера и композитора, анонсировавших предстоящую премьеру – предшествовала постановке «Ер Таргын» (15 января 1937 г.); этот спектакль детально освещен в искусствоведческой литературе. Начинания же, представленные С. Мукановым – одним из авторов либретто, оказались до конца нереализованными, а спустя годы – как бы «забытыми». Добавим, что оба проекта изначально воспринимались в логической взаимосвязи с московской декадой (май 1936 г.) и получившей признание «Кыз Жибек» (напомним: премьера этой музыкальной драмы состоялась 7 ноября 1934 г.).

...«1936 жыл. Майдың 17 күні Үлкен театрда Қазақ өнерінің онкүндігі ашылып, сахнада “Қыз Жібек” операсы жүріп жатқан. Алдыңғы орындардың бірінде менімен қатар советтік музыка тану ғылымының алыбының бірі, академик Б.В.Асафьев отырды. Ол аса бір назармен спектакльді қарап отыр. Қасындағыларға үн қатпайды. Қазақ халқының өнерін, оның ішінде “Қыз Жібек” сияқты лиро-эпостың шынайы үлгісі бойынша жазылған музыкалы пьесаны бірінші рет көріп отырған болу керек. Құлағы өткір адам қазақтың не бір семіз-семіз әндерін тыңдап, қаластырған мозаикалық музыка суретін, бір нотасын қалт жібермей қарап-тыңдап отыр» [2].¹

¹ Возможность цитирования на русском языке не использована по той причине, что в общепринятом переводе некоторые смысловые нюансы сняты. Ср.: «1936 год. 17 мая. Декада казахского искусства в Москве. На сцене Большого театра идет опера “Кыз-Жибек”. В одном из первых рядов сидит крупнейший музыковед, композитор академик Б.В.Асафьев. Он с особенным вниманием смотрит спектакль. Видимо, это его первое знакомство с казахским музыкальным искусством. Музыкальная пьеса, написанная на основе лиро-эпической поэмы “Кыз-Жибек”, захватила маститого композитора. Он весь обратился в слух. Казалось, он внимательно рассматривал музыкальную мозаику произведения, составленного из лучших казахских народных песен» [3].

В границах сведений, актуализированных современной практикой, этот фрагмент, прежде всего, будет соотнесен с активно цитируемыми статьями Б.В.Асафьева о казахской музыке и не столь широко известными его письмами к А.В.Затаевичу [4]. В контексте же фактологического материала, вводимого нами в научный обиход, он обретает дополнительный смысл, поскольку может быть истолкован как свидетельство, косвенно характеризующее не только подчеркнутое внимание к реакции (а далее по тексту и репликам) авторитетного ученого или глубину воздействия традиций народно-профессионального исполнительства, но и конкретный этап творческой деятельности, в которой печатное слово признанного музыковеда было не окончательным и не главным результатом «встречи» с культурой Казахстана.

Приведем другие ссылки на указанный процесс:

«Спектакли театра вызвали восторженные отзывы А.Н.Толстого, Б.В.Асафьева и многих других крупных деятелей литературы и искусства. Б.В.Асафьев выразил желание написать казахскую оперу. Либретто будущей оперы уже было написано, но болезнь помешала композитору осуществить свое намерение» (Е.Г.Брусиловский, 1964);

«Сборник “1000 песен”, названный А.Римским-Корсаковым “громким гимном русской революции”, имел необыкновенный успех. До сих пор не сосчитано, сколько записей этого сборника сейчас же было пущено в обиход концертной и педагогической музыки. Более того, Б.В.Асафьев намеревался на основе записей Затаевича писать оперу. Известно его письмо, где о будущей опере упоминается как о деле решенном, безусловном, имеющем свершиться в скором будущем» (В.П.Дернова, 1983).²

Без должной оценки уровня предпринятых в то время организационных мер, личной инициативы ведущих деятелей национальной культуры, а также качества «информационной поддержки», это начинание легко потерять в ряду многих других, также запланированных, но неосуществленных или даже в действительности не воплощавшихся.³

Но в отношении сотрудничества Б.В.Асафьева-композитора с писателями-либреттистами из Казахстана объем сохранившихся и доступных документов и свидетельств (не только косвенных) более чем достаточен для восстановления реальной цепи событий и адекватного их значимости анализа. Однако в специализированных изданиях и научно-исследовательских трудах упоминаний о данном факте нет.⁴

Масштаб задействованных фигур, сохранявших высокую профессиональную активность на протяжении десятилетий, неизменность исследовательского интереса к их именам и наследию при имевших место проявлениях тенденциозности в оценке созданного ими, предстали дополнительными основаниями для того, чтобы воспринять обстоятельства вокруг представляемого замысла как имевшие свои смысловые подтексты. Попытаемся их обозначить.

* * *

В качестве автора либретто будущей оперы наряду с С.Мукановым выступил М.Ауэзов. В 20-томном собрании его сочинений содержится прозаический текст пьесы

² Обе цитаты – выдержки из опубликованного периодической печатью: журналом «Простор» и газетой «Ленинская смена». И в том, и в другом случае сведения излагались с определенной исторической дистанции и в расчете на массового читателя.

³ Так, например, по информации, растиражированной прессой, «для работы над оперой “Абай” (либретто М.Ауэзова) приглашен заслуженный деятель искусств РСФСР, орденноносец профессор М.Штейнберг, являющийся одним из крупнейших композиторов Советского Союза. [...] Написание оперы “Ак-Куль” (либретто А.Тажибаева) поручено композитору-орденноносцу Олеся Чижко, одному из виднейших высококвалифицированных ленинградских композиторов. [...] Имеется договоренность с [...] Д.Шостаковичем и И.Дзержинским [...] об их работе для казахского театра» (Е.Г.Брусиловский, 1941) [5].

⁴ Следует отметить единичные публикации, посвященные творческой истории этого оперного либретто [6].

на казахском языке, в новом, 50-титомном – он дополнен переводом на русский, а также поэтическими версиями на двух языках [7]. При этом сохранены и разные названия.

Их количество возрастает по мере привлечения дополнительных источников. Перечислим основные варианты (включая условные, рабочие, искаженные):

«Ақан сері»	«Певцы степи»
«Дала дастаны»	«Степные были» или
	«Песни степи»
«Ақан – Зейра»	«Ахан и Зейра»
«Aqan men Zajra»	«Ахан и Заира»

Хронологически выстроенная цепочка газетных публикаций об этом произведении такова:

- *Затаевич А.В.* [«Қазақ музыкасы жайыда»]⁵ (9 ноября 1935 г.);
- [«Музыка театрының өсу жолы туралы»] (9 декабря 1935 г.);
- «Певцы степи» (15 декабря 1935 г.);
- «Работа над созданием казахской оперы» (18 января 1936 г.);
- «Певцы степи» (9 апреля 1936 г.);
- «"Ахан и Заира". Композитор Б.В.Асафьев о своей работе над казахской оперой» (10 апреля 1936 г.);
- *Муканов С.* «Первая казахская опера» (12 апреля 1936 г.);
- «Певцы степи». «Ахан и Зейра». 1 акт. (перевод Вс.Рождественского) (12 апреля 1936 г.);
- «Ақан мен Зайра» (12 апреля 1936 г.);
- «Асафьев жолдас "Ақан мен Зайра" туралы» (12 апреля 1936 г.);⁶
- *Әуезов М.* [«Қазақтың халық музыкасы мен музыка театры»] (5 мая 1936 г.);
- *Әуезов М., Мұқанов С.* «Ақан – Зайра» (17 мая 1936 г.).

К ней примыкают следующие работы:

- *Ауэзов М.* «Музыка Казахстана» (21 мая 1936 г.);
- *Асафьев Б.* «Музыка Казахстана» (27 мая 1936 г.);
- *Асафьев Б.* «Қазақстанның музыкасы» (10 июня 1936 г.).⁷

При сопоставлении текстов выявляются общие плановые сроки создания первой оперы и конкретные этапы работы. Приведем (с указанием дат) соответствующие выдержки из опубликованного материала:

9 ноября 1935 г.: «*Оның үстіне Ленинградтағы атақты көркем өнер шебері Б.В.Асафьевке қазақ тұрмысына арнап музыка жазуға Қазақстан оқу комиссариаты заказ беріп отыр*»;

15 декабря 1935 г.: «*Либретто оперы написал драматург Мухтар Ауэзов. [...] Сабит Муканов начал работу над казахским⁸ стихотворным текстом оперы, перевод которого на русский язык сделает Всеволод Рождественский*»;

18 января 1936 г.: «*На днях в Ленинград выезжают казахские писатели Сабит Муканов и Мухтар Ауэзов. Цель их поездки – совместная творческая работа с заслуженным деятелем искусств композитором Борисом Асафьевым по созданию первой казахской оперы.*

⁵ В скобках даны названия публикаций, в которых содержится только упоминание о будущей опере.

⁶ Эта и предыдущая статьи на казахском языке (автор не указан) не являются простым переводом с русского: в них можно встретить свои характерные детали.

⁷ Примечательна возможность сопоставления этого ряда с публикациями о «Кыз Жибек» и «Ер Таргыне», подготовленными тем же (!) кругом авторов.

⁸ Здесь и далее сохранена орфография цитируемого материала.

Тема и сюжетно-драматическая основа будущей казахской оперы предварительно оформлены в либретто М.Ауэзова и С.Муканова и уже приняты к работе заслуженным деятелем искусств композитором Асафьевым»;

9 апреля 1936 г.: «На днях из Ленинграда вернулись в Алма-Ата писатель Мухтар Ауэзов и поэт Сабит Муканов. Вместе с заслуженным деятелем искусств композитором Б.В.Асафьевым и поэтом Всеволодом Рождественским т.т. Ауэзов и Муканов в течение двух месяцев работали над оперой “Певцы степи”. [...] Сейчас казахский стихотворный текст оперы (4 действия, 6 картин) закончен. [...] К моменту отъезда т.т. Ауэзова и Муканова из Ленинграда Вс.Рождественский перевел первое действие. [...] В начале июня автор музыки собирается приехать в Алма-Ата»;

12 апреля 1936 г.: «Полностью литературная обработка в русском тексте будет закончена Вс.Рождественским к 1 мая. Работа композитора будет завершена к осени. Можно надеяться, что в зимнем театральном сезоне казахские трудящиеся будут видеть и слышать свою первую оперу».

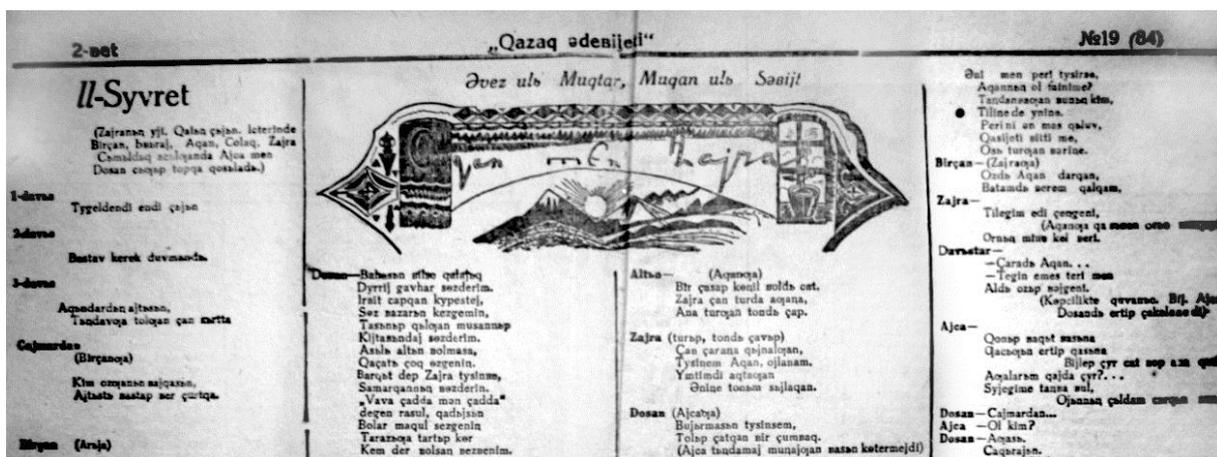


Иллюстрация 1: Фрагмент опубликованного текста либретто (1936)

Очевидно подчеркнутое внимание к процессу освоения национального материала:

15 декабря 1935 г.: «Далее композитор сообщает, что он изучает по произведениям казахских писателей быт дореволюционного казахского аула [...] и просит прислать ему нотные записи казахских народных песен и мелодий» (о письме, полученном авторами либретто);

9 апреля 1936 г.: «Композитор Б.В.Асафьев занят сейчас изучением казахской народной музыки, на которой будет построена опера. Во время предстоящего декадника казахского искусства в Москве композитор прослушает народные песни в исполнении оркестра и солистов Казахской государственной филармонии. В начале июня автор музыки собирается приехать в Алма-Ата» (из публикации по возвращении М.Ауэзова и С.Муканова из Ленинграда);

10 апреля 1936 г.: «Сейчас я продолжаю изучать поэзию, быт и фольклорные материалы казахского народа по грампластинкам и напевам моих друзей-казахов. Продолжаю также знакомиться с казахскими народными песнями. Я с нетерпением жду приезда в Ленинград участников декадника казахского искусства, казахских певцов и музыкантов. Непосредственное знакомство с постановками Казмузтеатра и репертуаром казахской филармонии значительно облегчит мне работу над оперой. В июле я собираюсь приехать в Алма-Ата для изучения фольклора на месте с тем, чтобы уже к зиме закончить оперу» (из беседы со специальным корреспондентом «Казахстанской правды»).



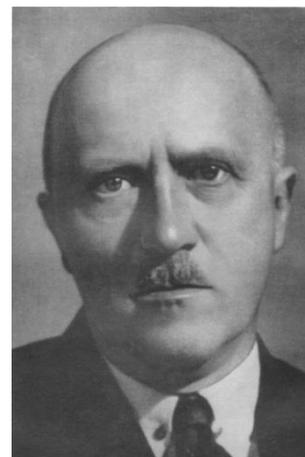
М. Ауэзов
1897-1961



С. Муқанов
1900-1973



Вс. Рождественский
1895-1977



Б. Асафьев
1884-1949

* * *

Краткое изложение содержания будущей оперы также окажется представленным в разных вариантах. Сопоставим фрагменты двух публикаций.

15 декабря 1935 г.: «Основное содержание оперы таково. В 90-х годах прошлого века в одном из степных казахских аулов жила девушка Зайра, которую любил молодой джигит-музыкант Ахан Серы. Но Зайру сватал второй женой купец Шерий. Девушка долго не могла решить, чьей женой ей стать – молодого, смелого, но небогатого джигита, или старого богатого купца.

Зайра ненавидела Шерия, а по отношению к Ахан Серы в ней боролись два чувства – любовь и обида. Обида была большой – несколько лет назад Ахан Серы взял в жены не Зайру, а ее подругу, которая вскоре умерла.

Видя, что девушка колеблется, Шерий прилагает все усилия, чтобы привлечь к себе Зайру.

Он распускает по аулам сплетни, чернящие Ахан Серы, и т.д. Все это не помогает. Тогда Шерий устраивает большой пир, на котором шесть лучших акынов степи прославляют его. Среди пирующих Зайра увидела Ахан Серы – соперника Шерия. Это еще больше оскорбило девушку, и она дала согласие выйти замуж за Шерия.

Когда Шерий привез Зайру в свой аул, его первая жена, взятая из богатого рода, отказалась пустить ее в юрту. Она грозила Шерию, что если он возьмет Зайру в жены, родственники потребуют немедленно уплатить им огромный долг. В страхе перед разорением Шерий прогнал Зайру. Опозоренная, она возвратилась в родной аул и сошла с ума» [8].

12 апреля 1936 г.: «Сюжет оперы таков: Зейра любит Ахана. Воспитанная на образцах арабо-персидской любовной поэзии (Лейли и Мажнун, Жусип и Зюлейха и т.д.), она мечтает о свободном выборе, о яркой и сильной любви. Ахан – это поэтическая, необыкновенная натура, любит Зейру, но женится на ее подруге, которая ему так же по сердцу. Жена Ахана умирает, он готов теперь соединиться с Зейрой, но она, оскорбленная в своем чувстве, отказывает ему, хотя и любит. В это время к ней сватается богатый купец Рамазан. Тогда опекун Зейры Шаймардан, прельщенный богатым калымом и обещанием получить должность аульного старшины, насильно отдает Зейру замуж за Рамазана.⁹

Первая жена Рамазана – Алима, решительно протестует против Зейры и ставит мужа перед выбором – или она, или я. Родители Алимы еще богаче Рамазана и имеют влияние на уездного начальника. Трусливые и корыстные соображения заставляют Рамазана отказаться от новой жены.

⁹ Обратим внимание на замену имен: Шерий – Рамазан, Зайра – Зейра; подобных изменений при сопоставлении текстов пьесы – прозаического казахского и русского – обнаруживается еще больше: помимо отмеченных, Торсан – Байсалбай, Аклима – Алима, Алтынай – Алтын, Досмухамбет – Досан.

Для родственников невесты отказ жениха – позор. Чтобы избежать его, они бросают Зейру и уезжают. Семья Рамазана находит выход – Зейру выдают замуж за неженатого брата Рамазана. Начинается свадебный пир, на котором появляется Ахан, чтобы отомстить Рамазану – выиграть первенство на байге. Зейра сходит с ума. Враги Ахана убивают его лошадь».

Примечательно следующее уточнение автора статьи:

«Это – основная сюжетная линия, которая имеет многочисленные ответвления с яркими эпизодами, сценами, песнями».¹⁰

При изложении второй, более поздней по времени, версии заметно акцентирование идеологически значимых аспектов произведения:

«Основные социальные мотивы оперы – показ обреченности творческой личности в условиях господства феодально-родового и купеческого строя. Купцы и баи эксплуатируют певцов, разменивают их искусство на деньги, заставляют их петь о своем могуществе и богатстве, улаживать песнями разгульные пиры.

Следующий социальный мотив – изображение рабства казахской женщины, гнусной торговли ее душой и телом. Образ Зейры, девушки культурной и смелой, у которой гордые и яркие мечты – позволяет особенно ярко показать всю подлость калыма, проклятую зависимость женщины от мужчины-властелина».

Прежде, чем рассмотреть некоторые из особенности текстового воплощения этой сюжетной схемы, представим тех, кто с нею работал.

* * *

«Асафьев Борис Владимирович (засл. деят. иск.) – один из наиболее видных советских музыкальных деятелей, музыковед-исследователь и композитор» – так в издании 1938 года характеризовалась позиция профессора Ленинградской консерватории (с 1925), в последующем академика АН СССР (1943), Народного артиста СССР (1946), лауреата Государственных премий СССР (1943, 1948), председателя Союза композиторов СССР (1948-49). Показателен акцент на «творческой работе в качестве театрального композитора», музыкально оформившего «ряд спектаклей Большого драматического театра (“Севильский оболститель”, “Венецианский купец”, “Леди Макбет”, “Дон Карлос” и др.)»; фиксация «необычайной продуктивности», проявленной после вызванного «интенсивной научно-исследовательской деятельностью» перерыва в несколько лет и возвращения Б.Асафьева к композиторскому творчеству в 1930 г. «Балеты “Пламя Парижа”, “Бахчисарайский фонтан”, “Утраченные иллюзии”, “Партизанские дни”, “Кавказский пленник”, оперы “Казначейша” и “Минин и Пожарский” – вот неполный список написанного за последние годы» [10].¹¹

Обратим внимание на произведения, созданные композитором в период, обозначенный взаимодействием с авторами либретто казахской оперы:

¹⁰ Оба варианта «краткого содержания оперы» характеризуются схематичностью, упрощенностью подачи, вполне естественной для такого рода пересказов (к тому же в газетном формате). Так, например, в одном из справочных изданий канва либретто «Кыз Жибек» изложена буквально в четырех строках: «Красавица Жибек отвергает сватовство богатого и властного феодала Бекежана. Она выйдет замуж только за того, кого полюбит. Избранником ее оказывается Тулеген, который приехал издалека, привлеченный молвой о красоте девушки. Но Бекежан предательски убивает его. Кыз-Жибек в отчаянии кончает жизнь самоубийством» [9].

¹¹ Упомянутым сочинениям оперного жанра предшествовали детские оперы “Золушка” (1906 г.) и “Снежная королева” (1907). В 1940-е годы Б.Асафьевым были написаны: «Гроза» (по А.Н.Островскому, пост. 1940 г.), «Пир во время чумы» (по А.С.Пушкину, пост. 1940 г.), «Медный всадник» (по А.С.Пушкину, 1942 г.), «Славянская красавица» (по Низами, 1942 г.).

- 1935 «Казначейша». Опера в 6 картинах с прологом и эпилогом. Сценарий по поэме М.Ю.Лермонтова «Тамбовская казначейша» А.А.Матвеева.
- 1936 Сцена из Фауста. Фауст и Мефистофель. Драматическая сцена А.С.Пушкина. [Оперная сцена].
- 1936 «Минин и Пожарский». Опера в 4 актах и 7 картинах. Либретто М.А.Булгакова.
- 1938 «Алтын-Чеч» («Золотоволосая»). Опера в 6 картинах. Либретто на татарском языке Мусы Джалиля.

Творческие фигуры либреттистов в контексте избранной проблематики логично представить через материал периодической печати. Прочитируем посвященные собственному творчеству строки из доклада М.Ауэзова о современном состоянии драматургии и ее задачах и фрагмент из краткой биографической справки, опубликованной в связи с назначением С.Муканова на должность руководителя Союза писателей Казахстана:

20 июня 1934 г.: «Раньше я выбирал тематику только прошлого, и мой путь до пересмотра своих политических позиций прошлого вел к тупику не только в отношении социального, но и в отношении творческой работы».

13 октября 1936 г.: «1931-жылда бастап Мәскеудегі Қызыл профессорлер университетінде оқып 35-жылы бітіріп шықты. Соңғы қызыметіне көшкенде шөкті “Қазақ әдебиеті” газетінің редакторы болып істеді» [11].

Многочисленные профессиональные и личные контакты поэта Всеволода Рождественского, работавшего над переводом музыкальной пьесы «Ахан – Зайра», с писателями из Казахстана отражены не только в его воспоминаниях и переписке,¹² но и в творчестве:

[...] Но как забыть средь северных туманов
 Степного солнца неизбывный жар,
 Сады, где шел со мной Сабит Муканов,
 О Фаусте беседовал Мухтар.¹³

Кроме того, в эпистолярном наследии Вс.Рождественского нашли отражение и обстоятельства совместной работы над либретто (из письма И.Джансугурову):

Апрель 1936 г.: «[...] А у нас здесь только что проводили Муканова и Ауэзова. Они успешно успели договориться с композитором Асафьевым относительно оперы на казахский сюжет. Текст уже готов, и я сейчас занят его переводом для русской сцены. Работаю также над Абаем Кунанбаевым [...] К 15-му мая я обязан, по договору эту работу закончить, и потому сейчас занят ею всецело, так же как и оперой “Ахан и Зейра” Муканова и Ауэзова. [...] Летом думаю съездить опять к вам, в Алма-Ату. [...] Я поеду в Казахстан в июне, возможно вместе с Асафьевым [...]» [14].

¹² «Около месяца провела наша ленинградская писательская делегация в действительно цветущей Алма-Ата»;

«Здесь подружился я [...] с милым и умным прозаиком и драматургом Мухтаром Ауэзовым, кончившим филологический факультет Ленинградского университета и совместившим тонкое знание русской культуры с глубоким чувством родных национальных начал»; о встрече с «делегацией казахских писателей во главе с будущим моим приятелем Сабитом Мукановым» [12].

Известен, например, факт переписки Вс.Рождественского с М.С.Мукановым, сыном писателя.

¹³ Рождественский Вс. «Алма-Ата». Другое его стихотворение – «У озера Балхаш» – имеет уточнение: «Памяти Сабита Муканова» [13].

* * *

Примечательны оценочные суждения об «Ақан – Зайра», обозначенные (в той или иной форме) в печатных высказываниях ее создателей.¹⁴

«Меня очень обрадовало талантливое либретто казахских писателей т.т. Муканова и Ауэзова, а также и мастерский перевод либретто поэтом Всеволодом Рождественским. Это позволяет мне создать действительно яркое оперное произведение» (Б.Асафьев);

«Вопрос о создании национальной казахской оперы поднимался неоднократно на протяжении последних лет, но практически был поставлен только в прошлом году.

По инициативе Наркомпроса республики в прошлый год начались переговоры с ленинградским композитором Асафьевым, который дал согласие написать музыку для интересного и оригинального либретто» (С.Муканов);

«Музыка театры осындайлық барлық талап табыстары арқылы енді өз сахнасында нағыз толық үнді операны қоюға жақындапкеп отыр. Ол опера, музыка театрына арнап белгілі композитор Асафьев жазып жатқан жаңа қазақ операсы «Ақан – Зайра» болмақшы» (М.Әуезов).

«Всеми своими начинаниями и достижениями музыкальный театр теперь вплотную подходит уже к освоению, к воспроизводству на своей сцене настоящей полнозвучной оперы, каковой и должна явиться новая казахская опера «Ахан и Зайра», создаваемая для муз. театра заслуженным деятелем искусств композитором Асафьевым» (М.Ауэзов).

* * *

Представим задействованную в либретто систему персонажей:

Таблица 1

Действующие лица	
А х а н С е р ы – поэт и певец.	Р а м а з а н – купец, сын богача Байсалбая.
З е й р а – девушка из рода Керей, мусульмански образованная, читает чагатайских поэтов.	А л и м а – первая жена Рамазана.
А л т ы н – ее мать.	А й ш а – его сестра.
Ш а й м а р д а н – опекун, родственник.	Б а к е н – младший сын Байсалбая, молчаливый, безвольный.
Б и р ж а н } поэты, И б р а й } – певцы-импровизаторы. Ш о л а к } Биржан – старший из них. Остальные – молодые сверстники.	Т о р е – потомок Хана Аблая, бывший офицер, переводчик уездного начальника.
Н у р ж а н } – книжно образованный, фанатичный.	У е з д н ы й – начальник, друг купцов.
Б а й с а л б а й – крупный богач, живет на полугородской манер, торговец.	Б о т п а й – советник и родственник Байсалбая.
	Д о с а н – книжно образованный, фанатичный поэт на положении слуги при детях купцов.
Полушуты, полускоморохи, приживальщики в ауле Байсалбая, увеселители его. Женщины, девушки, свита, стражники.	

Обратим внимание на то, что два основных «любовных треугольника» во взаимодействии Героини – Героя – Соперника (Зейра – Ахан – Рамазан) и Героини – Героя – Соперницы (Зейра – Ахан – Айша) обогащены новыми, с участием Шолака, Ибрая и Досана:

¹⁴ Здесь и далее подчеркнуто мною. – А.О.

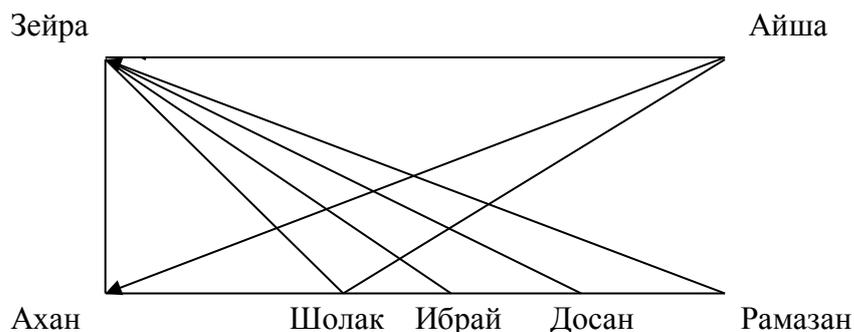


Схема 1. «Любовные треугольники».

«Линии развития характеров», как и «сумма драматических ситуаций» в либретто, безусловно, требуют специального комментария. Не менее перспективна для изучения и «история исторических персонажей». Не останавливаясь на данных позициях, представим некоторые аспекты композиции «Ахан – Зайра» и встречные предложения авторов «первой казахской оперы».

Таблица 2

Композиционные особенности «Ахан – Зайра»					
I акт		II акт		III акт	
		2 картины			
Аул Шаймардана		Аул Шаймардана		Аул Шаймардана	
Лунная ночь		Ночь			
Степь		Большая юрта Алтын	У озера	Большая Юрта	Большая и малая юрты
«Серек кулак» (игра)		Айтыс		«Испытание»	
				«Айтыс»	
				Байга	

Предстоящая работа композитора и в целом процесс сотрудничества с ним были прокомментированы либреттистами в письме Наркому просвещения Т.Жургеневу. Особый интерес вызывают те положения, что касаются непосредственно музыкальной составляющей. Наиболее примечательны следующие три тезиса:

«К той же стадии предварительной работы композитора относится [...] обогащение его [...] накопленными видами казахской исторической и современной инструментальной и вокальной музыки всех областей Казахстана и в особенности музыкальными произведениями тех певцов-поэтов, которые фигурируют в либретто как основные действующие лица»;

«[...] мы считали бы необходимым в основу отдельных арий, дуэтов или хора брать по выбору наиболее полноценные казахские песни или из репертуара действующих в опере певцов-поэтов, или же вообще из всего музыкального наследия казахского народа. [...] в возможных случаях и речитативную музыку давать с большим включением в нее характерной речитативной свадебно-ритуальной, мелодекламационной музыки и инструментальных мелодий-кюев казахов»;

«Тем более творчески свободным должен быть композитор в создании увертюры, концевок, балетной музыки, музыки массового действия – игр, музыкальных пауз, музыкальных фраз, кратких диалогов, помня только необходимость их органической связи с основными ведущими линиями произведения и использованием их хотя бы в отрывках из кюев».

Рассуждения же Б.Асафьева-композитора по поводу либретто «Ахан – Зайра» нашли отражение в его письме от 17 октября 1935 г. Прочитываем лишь отдельные фрагменты:

«И сюжетно-драматическая основа, и лиризм, и весь ход действия в смысле его эмоциональной насыщенности и глубокой поэзии мне очень и очень по душе. Здесь много простору для музыки, имеются красивые образы и яркие характеры. Словом, как материал для оперы – я не хочу искать другого»;

«Вообще хотелось бы не только словами, но и действием, сценическими фактами, ярче оттенить противоречие между торгашами и певцами, а среди последних, в свою очередь, более выпукло расчленил характеры»;

«Очень прошу авторов при переработке текста все время стараться представлять себе, что каждое данное лицо в данный момент делает на сцене»;

«[...] не начать ли оперу с какой-то песни одного Ахана среди степной лунной ночи, чтобы сразу стал понятен его величавый образ, его страсть и в то же время его одиночество».

Следует подчеркнуть последовательность композитора в изложении своего «видения» траектории развития того или иного персонажа. Ее можно проиллюстрировать через подборку разбросанных по тексту письма замечаний по поводу характеристики образа Айши.

Таблица 3

Из рекомендаций Б. Асафьева	
I акт	«Затем хотелось бы под влияние Айши выдумать – драматургически ярче (может быть, это другая картина), а то простой вход, ничем действительно не мотивированный, удлиняет сцену».
II акт, картина 1	«Перелом во взаимоотношениях З. и Ах. надо подать темпераментнее. Айшу тоже усилить».
IV акт, картина 2	«Айшу – не расширить ли? Не должна ли она что-то спеть (мольба к Ахану), перед словами «Ах, так, ну пусть» – чтобы ярче оттенить перелом?»
«Далее: надо непременно найти место для столкновения двух героинь Зейры и Айши на почве ли ревности или издевательства. Это можно сделать либо в сцене состязания, либо в пятой картине, перед тем как Айша уговаривает Торсана выдать Зейру за Бекена. Словом, необходим драматический женский дуэт. Тогда образ Айши будет доработанным».	
	II акт, картина 1
	IV акт, картина 1

Добавим, что в движении от первоисточника – казахского прозаического текста – к его поэтической версии на русском языке через промежуточные этапы – русский прозаический и казахский поэтический тексты – в процессе доработки либретто наряду с безусловными «приобретениями» были и некоторые «потери». При строфическом и ритмико-метрическом совпадении двух поэтических текстов – на казахском и русском языках – (напомним, что перевод осуществлялся с «буквально точным соблюдением размеров, ритма, слогов» для того, чтобы музыка могла остаться «единой для них обоих»), очевидны смысловые отклонения. Примером может послужить последнее четверостишие заключительной сцены либретто (слова Айши, обращенные к Зайре):

Өмір мұз, мұқыл болдың басар тағаң,
Жолыңда талтіректен тайғанаған,
Сүйемей сүріндірген қылмысым бар,
Имандай сырым бұным, емес табам!

Не дала тебе я помощи в пути,
Помешала верный путь во тьме найти.
Виновата я, о Зейра, пред тобой –
Я молю тебя – прости меня, прости! [7].

Жизнь – лед (льдина, айсберг), подкова твоя протерта,
По дороге, по которой ты ковыляешь, скользкой,
Имею преступление – вину, я не поддержала.
Это – чистая правда, признаюсь, не вымысел (не наговор).¹⁵

¹⁵ Смысловой перевод наш. – А.О.

* * *

Сохранилось очень выразительное высказывание А.В.Затаевича (из письма Б.В.Асафьеву): «Лично я берусь указать каждому десятки тем, из которых можно создать великолепные симфонии, поэмы, сюиты и даже оперы! Примеров не привожу – до нашей встречи, так как это завело бы меня слишком далеко». Однако объем представленного в его сборниках музыкального и данного им в примечаниях материала «по теме» с учетом авторских ремарок либреттистов (М.Ауэзова и С.Муканова) был более чем достаточен и для самостоятельного выбора.

Так, например, введение песни «Сырымбет», оговоренное в тексте либретто,

«Суырып салған өлең мен сол арада шығарған әні “Сырымбет” боп шырқайды».

«А қ а н (домбырасын безілдетіп отырып, суырып салған өдеңмен осы арада шығарған “Сырымбетті” шырқай жөнеледі)».

«А қ а н (Зайра наздана қарап, “Сырымбет” әнімен)».

«А х а н (долго наигрывая на своей домбре, поет импровизированную песню “Сырымбет”)» [7].

в «1000» было обеспечено разными вариантами (Нотные примеры 1а и 1б) и дополнительной информацией в «I.Указателе песен с одинаковыми заглавиями и по авторам»:

Нотный пример 1 а

258. «Сырымбет» (I)¹⁵⁷ [Ақан серінің әні] (IX)
(название горы [песня Ахана-сере])

Сообщил ЖЕЗДЫБАЕВ Куандык
Актюбинского у. Тастыбутакской вол.

Плавню, с волнением. $\text{♩} = 108$

mf *f* *mf*

Успокаиваясь.

Покойно и грациозно. $\text{♩} = 96$ *не задерживая*

p *p* *fz* *p*

Нотный пример 1б

417. «Сырымбет» (II)²⁵³ [Ақан серінің әні] (X)
(название горы [песня Ахана-сере])

Сообщил тот же

Спокойно и нежно. $\text{♩} = 72$

mf *p*

задерживая

mf *p*

Медленно.

p *p*

Қа-рын-да-сым о - о Хош е - сен бол ай

* * *

«Еще на памятном приеме участников декады казахского искусства в Кремле Курманбек Джандарбеков обещал от имени всего коллектива артистов по возвращении в Казахстан создать первую полноценную оперу»; «За три месяца была написана и поставлена первая народная казахская опера «Ер-Таргын» [15].

Наряду с создателями – Е.Брусиловским и К.Жандарбековым – на ее премьеру статьями в периодической печати откликнутся и М.Ауэзов, и С.Муканов, и Б.Асафьев. Упоминаний же об «Ақан – Зайра» с этой поры практически больше не будет. В качестве косвенного свидетельства о предпринимавшихся шагах может быть воспринята фраза из рецензии, опубликованной «Казахстанской правдой» (авторство Е.Брусиловского скрыто под псевдонимом):

17 января 1937 г.: «Он (о введенном персидском танце – А.О.) напоминает собой так называемый «Петербургский Восток», эстетское смакование ложной экзотики. Мало нового дает он в сравнении с балетными сценами из «Бахчисарайского фонтана» и прочими поверхностными попытками отображения Востока».¹⁶

¹⁶ Можно предположить, что в работе над женскими образами нашли отражение особенности характеристики Айши. Не случайно, в статье «Эпос и фольклор казахского народа» (1939) М.Ауэзов посчитал необходимым подчеркнуть: «Либретто оперы «Ер-Таргын», известной широкому зрителю, имеет совершенно иную, вольную трактовку эпических образов, в особенности образа Ак-Жунус» [7].



Иллюстрация 2: Фрагмент опубликованного текста отзыва (1937)

Однако решение о привлечении Б.Асафьева-композитора к работе на национальном музыкальном материале не было отброшено окончательно даже в ситуации кардинально менявшихся общественно-политических условий. Об этом свидетельствуют цитаты из газетной публикации Е.Брусиловского и приказа по Управлению по делам искусств при Совнарком Каз. ССР (№ 136):

18 мая 1937 г.: *«Композиторы Штейнберг, Асафьев, Дунаевский, Дзержинский, Щербачев приедут в нынешнем году в Казахстан, чтобы написать ряд музыкальных произведений на основе казахских народных мелодий и песен».*

7 апреля 1938 г.: *«5. Выделить комиссию в составе: т.т. Винера, Брусиловского, Надирова, Великанова, Ауэзова [...] (и др.) для выбора темы, выработки сюжета второй казахской оперы на тему послереволюционного периода, предназначенной выпуском к концу сезона 1938-39 года. Поручить этой же комиссии выбрать либретто для композиторов Асафьева и Глиэра».*

Вместе с тем обращение к творческой фигуре Ахана сере – «символу красоты и благородства» (М.Жумабаев) – вызывало конкретную цепочку ассоциаций, становившихся небезопасными в сложившейся обстановке.¹⁷

«Возвращение» к образу Ахана, воплотившему «высоту помыслов, гордый характер, красоту, изящество» [17], произойдет позже, с неперенным усилением социальных мотивов, в условиях, когда необходимость в публичных обвинениях и саморазоблачениях будет не столь острой:

4 января 1938 г.: *«[...] Национал-фашисты не допускали на сцену советскую тематику и ограничивали работу театров пьесами, описывающими далекое прошлое, пытаясь прославлять феодальную старину».*

29 сентября 1938 г.: *«[...] в течение долгого времени творческие искания подменялись директивой сверху. Враги народа, орудовавшие в управлении, превращали в ремесленников и композитора, и драматурга, и актёра» [18].*

¹⁷ Показательно, что в заслугу автору поэмы “Кулагер”, высоко оцененной прессой – «Жалты алганда “Құлагер” бас аяғы әдемі шыққан үлкен еңбек, қазақ әдебиетіне үлкен табыс» (М.Әуезов); «Жеке кемшіліктерін айтпаганда – “Құлагер” құнды шығарманың бірі, бұл – әдебиет қорына пайдалы қирпич болып қаланатын поэма» (С.Мұқанов) – ставилось то, что «он рассеял туман, нависший над историческим именем Акана» [16].

* * *

«А стоит ли вообще писать (статьи) о произведении, которого композитор не написал? Ведь такая затея на первый взгляд кажется праздной, вдохновленной чисто «кабинетным» музыковедческим азартом...» (М. Сабина). Ответ, закрывающий этот вопрос: «да, стоит», ведь «порой черты замысла, которые вырисовываются в набросках неосуществленного сочинения, настолько интересны, смелы и необычны, настолько расширяют наше представление о путях искания художника [...]».

В отношении «Ақан – Зайра» это справедливо не только в контексте изучения композиторской практики или творческой лаборатории Б. В. Асафьева. С именами М. Ауэзова, С. Муканова как либреттистов, Вс. Рождественского как переводчика будут связаны и другие оперные планы, том числе реализованные в полной мере.

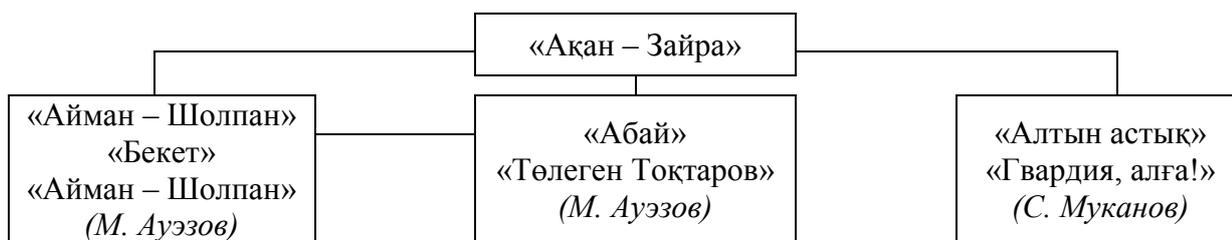


Схема 2.

Особый интерес представляет сопоставление данного замысла с теми произведениями, которые в 1930-е годы также «претендовали» на статус первой казахской оперы:



Схема 3.

Многоаспектное же изучение незавершенного «проекта» в его многочисленных «вертикальных» и «горизонтальных» связях, подтвердив наличие разных точек зрения на пути развития национального искусства, способно высветить затемненные страницы историко-культурного процесса.

Список литературы

1. Казахстанская правда. 1936. № 236; Казахстанская правда. 1936. № 85.
2. **Жубанов А.** Замана бұлбұлдары. – Алматы: Жазушы, 1975.
3. **Жубанов А.** Соловьи столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
4. Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955; Затаевич А.В. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1958.
5. Казахстанская правда. 1941. № 13.
6. **Омарова А.** Из истории казахской оперы // Вопросы литературы и искусства. – Алматы: Каганат-КС, 1999.
7. **Әуезов М.** Жиырма томдық шығармалар жинағы. Т.11. Пьесалар. – Алматы: Жазушы, 1982; **Әуезов М.** Шығармаларының елу томдық толық жинағы. Т.14. – Алматы: «Жібек жолы» баспасы үйі, 2004.
8. Казахстанская правда. 1935. № 286.
9. **Гозенпуд А.** Оперный словарь: 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Композитор С-Пб, 2005.
10. Материалы к биографии Б.Асафьева. – Л.: Музыка, 1981.

11. Қазақстанская правда. 1934. № 138; Қазақ әдебиеті. 1936. № 104.
12. *Рождественский Вс.* Страницы жизни. – М.: Современник, 1974.
13. *Рождественский Вс.* Степная весна. Стихи. – Алма-Ата: Жазушы, 1975.
14. ЦГА. Фонд 1368, опись 1, дело 2, л. 26, 26 об.
15. *Мессман Вл.* Возрождение песни. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1958.
16. Социалистическая Алма-Ата. 1937. № 222.
17. Простор. 2004. № 4. – С.134-140.
18. Қазақстанская правда. 1938. № 3980; Социалистическая Алма-Ата. 1938. № 707.

References (transliterated)

1. Kazhastanskaâ pravda. 1936. № 236; Kazhastanskaâ pravda. 1936. № 85.
2. *Žubanov A.* Zamana bulbuldary. – Almaty: Žazušy, 1975.
3. *Žubanov A.* Solov’i stoletij. – Almaty: Dajk-Press, 2002.
4. Muzykal’naâ kul’tura Kazahstana. – Alma-Ata: Kazgosizdat, 1955; Zataevič A.V. Issledovaniâ. Vospominaniâ. Pis’ma i dokumenty. – Alma-Ata: KGIHL, 1958.
5. Kazhastanskaâ pravda. 1941. № 13.
6. *Omarova A.* Iz istorii kazahskoj opery // Voprosy literatury i iskusstva. – Almaty: Kaganat-KS, 1999.
7. *Āuezov M.* Žiyrma tomдық шығармалар жинағы. Т.11. P’esalar. – Almaty: Žazušy, 1982; *Āuezov M.* Шығармаларының елу томдық толық жинағы. Т.14. – Almaty: «Žibek žoly» baspasy ūji, 2004.
8. Kazhastanskaâ pravda. 1935. № 286.
9. *Gozenpud A.* Opernyj slovar’: 2-e izd., pererab. i dop. – SPb.: Kompozitor S-Pb, 2005.
10. Materialy k biografii B.Asaf’eva. – L.: Muzyka, 1981.
11. Kazhastanskaâ pravda. 1934. № 138; Қазақ әдебиеті. 1936. № 104.
12. *Roždestvenskij Vs.* Stranicy žizni. – M.: Sovremennik, 1974.
13. *Roždestvenskij Vs.* Stepnaâ vesna. Stihy. – Alma-Ata: Žazušy, 1975.
14. CGA. Fond 1368, opis’ 1, delo 2, l. 26, 26 ob.
15. *Messman Vl.* Vozroždenie pesni. – Alma-Ata: KGIHL, 1958.
16. Socialističeskaâ Alma-Ata. 1937. № 222.
17. Prostor. 2004. № 4. – P.134-140.
18. Kazhastanskaâ pravda. 1938. № 3980; Socialističeskaâ Alma-Ata. 1938. № 707.

Ақлима ОМАРОВА

М. ӘУЕЗОВ ПЕН С. МҰҚАНОВТЫҢ «АҚАН – ЗАЙРА»: ОПЕРА ЛИБРЕТТОСЫНЫҢ ТАРИХЫНА

Түйін

Мақалада қазақтың музыка тарихында композитор ретінде емес, музыкатанушы ретінде танылған Б. Асафьев пен М. Әуезовтің және С. Мұқановтың либреттист ретінде шығармашылық қызметтері қарастырылады. Өртүрлі себептерімен аяқталмай қалған «Ақан – Зайра» операсын шығару барысындағы жұмыс бірлестігі тұңғыш рет ХХ ғасыр композиторлық тәжірибесінде, ұлттық музыкалық-театр өнерінің дамуы мен жалпы көркем мәдениет контекстінде сипатталады.

Тірек сөздер: М. Әуезов, С. Мұқанов, Б. Асафьев, опера, мәдениет, композитор, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Aklima OMAROVA
**“AKAN – ZAIRA” BY M.AUEZOV AND S.MUKANOV:
TO THE HISTORY OF OPERA LIBRETTOS**

Abstract

The article highlights the circumstances of creative collaboration of M.Auezov and S.Mukanov as librettists with B.Asafiev, whose name in the history of Kazakh music is presented mainly as a musicologist, but not the composer. Their joint work on the opera “Akan – Zaira”, which was not finished for various reasons, is for the first time characterized in the context of national music and theater art, the composer practices of the XXth century, and artistic culture in general.

Keywords: M. Auezov, S. Mukanov, B. Asafiev, opera, culture, composer, periodicals, certificate, documents, 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 Musicology and Composition department at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

УДК 78.087.6

Софияна БЛАГОДАРНАЯ

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Б. БАЯХУНОВА: ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация:

Статья посвящена исполнительскому анализу первой редакции вокального цикла «Монолог» на слова О. Хайяма, написанного Б. Баяхуновым – произведения, прочно вошедшего в певческий репертуар. Наряду с описанием характерных черт стиля произведения, автор подробно рассматривает все аспекты интерпретации, затрагивая не только вокальную сторону исполнения, но и фортепианную. Теоретические аспекты анализа тесно увязываются с вокальной практикой. В частности, тонко подмечены особенности вокального интонирования и связь певческих регистров с драматургией цикла. Содержание статьи одинаково ценно, как для вокалистов и концертмейстеров, так музыковедов и композиторов. Оно может широко применяться в учебной практике.

Ключевые слова: Б. Баяхунов, вокальный цикл, исполнительская интерпретация, стиль произведения, вокальное интонирование.

Тірек сөздер: Б. Баяхунов, ән циклы, орындауды түсіндіру, жұмыс стилі, вокалдық интонация.

Keywords: B. Bayahunov, song cycle, performer's interpretation, style of work, vocal intonation.

Методическая литература, касающаяся исполнения камерно-вокальных произведений композиторов Казахстана крайне скудна, в то время как музыкальная практика имеет немало достойных образцов композиторского творчества и исполнительства, равно как и примеров творческого содружества композиторов и исполнителей. С этой точки зрения показательны вокальные циклы Бакира Баяхунова. Большинство из них навеяно образами Востока. Их воплощение лишено какой-либо стилизации, оно ярко индивидуально, точно следует законам жанра. Увлечение восточной поэзией оставило заметный след на всём творчестве Б. Баяхунова. Ещё обучаясь в консерватории, Б. Баяхунов написал вокальный цикл на слова О. Хайяма (1958). С интервалом в 19 лет возникает второй цикл на слова О. Хайяма «Монолог» (1977, 2-я ред. –2013). В 2002-2004 гг. создается симфония «Аура Востока» (№5), навеянная поэзией Хайяма. Восточная тематика в вокальных циклах расширяется: «8 японских трёхстиший» (1991), «Из лирики китайских поэтов» (1994).

Неслучаен успех написанного в студенческие годы вокального цикла «Песни о старом Китае» на слова дунганского поэта Я. Шиваза. Его интерпретаторами были: заслуженный М. Рыба, солист оперы Б. Виноградов, народный артист СССР Х. Мухтаров, заслуженный артист Казахстана Г. Сон и др. Не менее успешной оказалась исполнительская судьба вокального цикла на слова поэтов Азии (1962г.), прозвучавшего в Москве, Алма-Ате и других городах бывшего СССР. Проникновенно, тонко исполняла это сочинение заслуженная артистка КазССР Н. Шарипова. Ранние вокальные циклы эмоциональны, экспрессивны, в них ощущается влияние русской и советской музыки. В дальнейшем музыкальный язык вокальных циклов становится еще более индивидуальным, интеллектуально окрашенным, но не теряет эмоциональной полноты.

В данной статье речь пойдет о цикле «Монолог» для тенора (сопрано) и фортепиано на слова О. Хайяма, написанного в 1977 году. Первым интерпретатором «Монолога» стал Алибек Днишев, в то время – аспирант Алматинской консерватории, партия фортепиано была исполнена Н. Баяхуновой. Музыкальным руководителем явилась педагог

Н. А. Шарипова, давшая ценные советы композитору и исполнителям. Произведение получило высокую оценку музыкальной общественности и исполнялось также за пределами Казахстана.

Работа над «Монологом» связана, прежде всего, с пониманием логической конструкции рубаи О. Хайяма с её причинно-следственной связью. Важно и отношение к общей направленности поэзии О.Хайяма, её умонастроению. Оно задано композитором, который подчеркивает жизнеутверждающие черты рубаи Хайяма, но у восточного классика доминирует тема скоротечности человеческой жизни. Однако нельзя не согласиться с более широкой трактовкой его поэзии: «Художественным образам Хайяма тесно в границах одной эпохи. Они о вечности, о быстроте дней, красоте бытия, смысле жизни и неизбежности смерти» [1, 84].

Музыкальная ткань цикла немногословна и многозначна. Так, вступление, состоящее из мерных четвертных нот, ниспадающих по бесполутоновому звукоряду, оказывается тематическим предвосхищением вокальной партии, где тот же рисунок звучит в ритмическом уменьшении. (Пример 1)

Sostenuto quasi parlando ♩ = 76 *mp*

Tenore

Вот сно-ва день ис-чез

Piano

mp

Пример 1. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Вступление

Фортепиано передает «текучесть» времени: излагаемые в крупных длительностях, тоны наслаиваются путем пальцевой педализации¹. Смысловый акцент в вокальной линии на словах «навекы выпал он», выпукло очерченный ритмически, нужно выполнить с неукоснительным соблюдением авторских указаний. (Пример 2)

Ten.

жиз-ни, друг, на - ве - ки вы-пал он.

P-no

Пример 2. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Смысловый акцент в вокальной партии

Второе построение контрастирует первому фактурно и в темповом плане. Здесь необходим плавный переход от созерцательности к движению. Возвращение к начальному состоянию требует постепенного замедления, рубатного темпа.

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

¹ Примеры даны по первой редакции «Монолога», во второй редакции наложения интервалов заменены полифоническими линиями.

Выравнивание метрики происходит на третьей четверти второго такта, что подчеркивается звучанием аккорда. Вступление рождает возглас певца (Пример3).

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is for the voice (Tenor) and the bottom staff is for the piano (Piano). The tempo is marked '2. Allegretto' with a quarter note equal to 68 beats. The dynamic is 'mf'. The vocal line starts with a rest for 8 measures, then enters with the lyrics 'Друг, из кув-ши-на'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at measure 16. The dynamic changes from 'mf' to 'f' at measure 17.

Пример 3. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Вступление второй части

Далее ритмическая игра продолжается: в 7-8 тактах секстоли даны в шестнадцатых нотах в рамках трёхчетвертного такта, в гармонии же обостряется диссонантность (Пример 4).

The musical score for Example 4 consists of two staves. The top staff is for the voice (Tenor) and the bottom staff is for the piano (Piano). The tempo is marked 'Tempo rubato'. The vocal line starts with a rest for 8 measures, then enters with the lyrics 'по-ка гон-чар не'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, starting at measure 22. The dynamic is 'mf'.

Пример 4. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Развитие ритма

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

Третья часть навеяна ощущением воздуха, тонких красок природы. Фигуративный рисунок верхнего голоса оттеняется двух-трёхзвучными мотивами в нижнем голосе, что является своеобразным преломлением музыки Дебюсси (подобные мотивы встречаются в его «Ноктюрнах»). (Пример 5)

Пример 5. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог».
Партия фортепиано в третьей части

Вокальная партия начинается без сопровождения. Ощущения покоя, растворения в природе наилучшим образом олицетворяет одноголосие с его восточным кружением опевающих тонов. (Пример 6)

Пример 6. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог».

Далее фортепиано дублирует вокальную линию. При этом происходит накопление звучности – отдельные тоны «застревают» на педали. В басу «трагическая» терция «соль-си» – словно напоминает о смерти. В последних двух тактах части вкрапление в партию фортепиано интонаций вокальной партии наполнено чувством ностальгии.

Четвертая часть имеет явный философский характер, повествуя о противоречии между религиозным и житейским представлением о жизни и смерти. Фортепианное вступление демонстрирует ход рассуждения: утверждение, отрицание, вывод. (Пример 7)

Пример 7. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог».
Фортепианное вступление четвертой части.

Rubato, указанное автором, относительно. Надо полагать, что исполнителю дана свобода в трактовке ритмически упругих фраз и мотивов. Но здесь также необходима акцентировка метрических опор, тогда исполнение будет цельным.

Последующий вокальный речитатив должен воплотить ход напряженной мысли. Поэтому необходима тщательная отделка фразировочных моментов. Скупая фортепианная ткань следует за вокальной партией, ее необходимо чутко проинтонировать. Драматургически важны такты 10-13 в вокальной партии звучат

риторические вопросы, диссонансирующий аккорд предваряет вступление последней части, (Примеры 8а и 8б)

Пример 8 а. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог».

Пример 8 б. Б.Баяхунов. Вокальный цикл «Монолог». Вступление пятой части

Вступление пятой части синтезирует материал вокальной партии с мотивами третьей и четвертой частей. Реминисценции из предыдущих частей встречаются и далее, а также в завершении части. Вокальная партия, начинающаяся с высокого «соль», звучит жизнеутверждающе. В тексте рубаи нет столь резкой антитезы, которая отличала бы другие части. Поэтому музыкальное содержание развивается на одном дыхании, на одной образной платформе. Впервые композитор прибегает в конце части к повтору текста, что способствует, с одной стороны, усилению выразительности, с другой – постепенному завершению цикла.

Говоря о вокальной стороне исполнения цикла «Монолог», следует заметить, что тесситура первой-третьей частей привязана к среднему регистру, четвертая часть при широком охвате регистров тяготеет к высокой части диапазона сопрано. Финальная пятая часть написана в высокой тесситуре. Налицо постепенное, от части к части, повышение регистра, что соответствует текстовой и музыкальной драматургии произведения. Напрашивается сравнение с макамом², где мелодический тип развития опирается на

²Макам – в арабской и турецкой традиционной (профессиональной) музыке многозначный термин, обозначающий (1) ладовый звукоряд, (2) модально-монологический лад в совокупности всех его категорий и

отмеченную закономерность[2]. Сходство в данном случае не задуманное композитором, но весьма показательное в плане ориентальности.

В интонационных отношениях части различны. Наряду с песенными мотивами, встречаются мелодические рисунки инструментального характера. Есть также сложные в ладовом отношении мелодические обороты либо переключения с одного звукоряда на другой. Наиболее «восточный» ход на увеличенную секунду использован только в финальной части. Пентатонические мотивы, интонации миксолидийского и лидийского ладов, вариантность ступеней (скрытый хроматизм) – все эти ладовые нюансы требуют не столько заучивания, сколько осознанного подхода к ним. И здесь нельзя полагаться только на корректирующую роль фортепиано.

Ритмика вокальной партии многообразна и её роль в каждой из частей значительна. В соединении с артикуляцией она должна способствовать «лепке» музыкального образа. Достаточно сравнить, например, акцентированную ритмику четвертой части с широким распевом пятой части³. Мерный, неторопливый ритм первой части ассоциируется с легким раздумьем. Ритмика пейзажной третьей части с её триольностью как бы сглажена, смягчена, но ощущение метра должно быть ясным. Декламационный стиль второй и четвертой частей не снимает задачи выразительного интонирования. Эта задача достаточно трудная.

Наличие восточных черт в стилистике цикла не обязывает исполнителя искать какие-либо специальные приемы пения или обращаться к народным источникам. Произведение это истинно камерное и не основанное на музыкальном фольклоре. Показателен следующий отзыв о нем: «Таков лаконичный, состоящий из нескольких связанных между собой частей «Монолог» Б.Баяхунова на слова О.Хайяма, – интеллигентный, умный, с тончайше разработанными деталями» [3, 23]. Эта оценка – ключ к трактовке цикла.

Богатое и сложное содержание вокального цикла «Монолог», разнообразие вокальной мелодики, драматургическая насыщенность фортепианной партии представляют благодарную возможность для исполнителей, желающих пополнить свой репертуар произведениями первого дунганского композитора Б.Баяхунова.

Список литературы

1. *Измайлова Л.* Бакир Баяхунов // Композиторы союзных республик. Вып.6 – Москва, 1988. – с.82-100.
2. *Еолян И.Р.* Некоторые вопросы методологии исследования традиционной музыки Востока // Современная художественная культура в странах Азии и Африки. М.: Наука, 1986. – с. 28-50.
3. *Шантырь Г.* Содружество творческих индивидуальностей. // Советская музыка, 1978, №10. – с. 22-23
4. *Измайлова Л.* Аура Востока // Музыкальная академия. – Москва, 1999, №4 – С. 63-71.
5. *Тифтикиди Н.* Устремленный вперед // Советская музыка, 1963, №5. – С.35-38.

References (transliterated)

1. *Izmajlova L.* Bakir Baâhunov // Kompozitory soûznyh respublik. Vyp.6 – Moskva, 1988. – p.82-100.
2. *Eolân I.R.* Nekotorye voprosy metodologii issledovaniâ tradicionnoj muzyki Vostoka // Sovremennââ hudožestvennââ kul'tura v stranah Azii i Afriki. M.: Nauka, 1986. – p. 28-50.

функций, (3) целостную текстомузыкальную композицию, включающую не только конкретные приёмы техники композиции, но также коннотации музыкального жанра.

³ Н.А. Шарипова сравнивала начало части с пением ашугов (из беседы с композитором).

3. *Šantyr' G.* Sdružestvo tvorčeskih individual'nostej. // Sovetskaâ muzyka, 1978, №10. – P. 22-23
4. *Izmajlova L.* Aura Vostoka // Muzykal'naâ akademiâ. – Moskva, 1999, №4 – P. 63-71.
5. *Tiftikidi N.* Ustremlennyj vpered // Sovetskaâ muzyka, 1963, №5. – P.35-38.

Софияна БЛАГОДАРНАЯ
**Б.БАЯХУНОВТЫҢ ВОКАЛДЫҚ ЦИКЛДАРЫ:
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТҮСІНДІРМЕЛЕР ТУРАЛЫ**

Түйін

Мақала Б.Баяхунов шығармасымен жазылған әндік репертуарына толықтай енген О.Хайямның сөзіне жазылған «Монолог» вокалдық циклының алғашқы редакциясын орындаушылық талдауға арналған. Шығарма стилінің сипатталу бейнесін суреттеумен қатар, автор орындаушылықтың вокалдық жағын ғана месе, фортепионалық қырын да егжей-тегжейлі зерттейді. Талдаудың теориялық аспектісі вокалдық тәжірибемен тығыз байланысады. Жекелей алғанда вокалдық интонациялау ерекшелігі мен драматургиялық циклдағы ән айту регистрінің арасындағы байланыс байқалмай таңбаланады. Мақала мазмұны вокалистер мен концертмейстерлер үшін, музыкатанушылар мен композиторлар үшін бірдей бағаланады. Оны оқу тәжірибесінде кеңінен қолдануға болады.

Тірек сөздер: Б. Баяхунов, ән циклы, орындауды түсіндіру, жұмыс стилі, вокалдық интонация.

Sofiana Blagodarnaya

VOCAL CYCLES OF B. BAYAHUNOV: TO THE PERFORMER'S INTERPRETATION

Abstract

Article is devoted to the interpretative analysis of the first edition of the song cycle “Monologue” on the words of O.Nayyam written by B.Bayahunov. This works became a part of renowned singing repertoire. Along with a description of the work's style characteristics, the author examines in detail all aspects of interpretation, affecting not only the vocal side but also piano part. Theoretical aspects of the analysis are closely linked to the vocal practice. In particular, features of vocal intonation and vocal communication registers dramatic cycle were subtly noticed. The contents of the article are equally valuable, both for singers and accompanists, and also for musicologists and composers. It can be widely used in training practice.

Keywords: B. Bayahunov, song cycle, performer's interpretation, style of work, vocal intonation.

Сведения об авторе:

Благодарная Софияна – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – *Р. К. Хасанова*, кандидат искусствоведения, профессор.

Автор туралы мәлімет:

Благодарная Софияна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты, ғылыми жетекшісі – *Р. К. Хасанова*, өнертану кандидаты, профессор.

Information about author:

Blagodarnaya Sofiana – 2nd year masters student at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire, scientific supervisor – *Rizvangul Hasanova*, PhD, professor.

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ҮШТҰҒЫРЛЫ ТІЛ

ТРЁХЪЯЗЫЧИЕ В КАЗАХСТАНЕ

TRILINGUISM IN KAZAKHSTAN

ӘОЖ 81'246.3

Айнұр МӘШІМБАЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

МЕМЛЕКЕТТІК ТІЛ – «ҮШ ТҰҒЫРЛЫ ТІЛ САЯСАТЫНЫҢ» БАСТЫ ТІРЕГІ

Аңдатпа:

Мақалада қазіргі қоғамдағы үштұғырлы тіл мәселесі сөз етіледі. Оның ішінде мемлекеттік тілдің даму жолдары, артықшылықтары мен кемшіліктері талданады. Қоғамның түрлі салаларындағы мемлекеттік тілдің қолданыс аясы айқындалады.

Тірек сөздер: үштұғырлы тіл, мемлекеттік тіл, халықаралық тіл, тіл саясаты, ұлтаралық тіл

Ключевые слова: трёхязычие, государственный язык, международный язык, языковая политика, межнациональный язык.

Keywords: trilinguism, national language, international language, language policy.

Қазақ тілі үш тілдің біреуі болып қалмайды. Үш тілдің біріншісі, негізгісі бастысы, маңыздысы бола береді.

Н. Ә. Назарбаев

Қазақ қоғамында бүгінгі күні үштұғырлы тіл саясаты өзекті мәселеге айналып отыр. Осыған орай үш тілді қатар алып қолдану, түрлі салаларға енгізу, қоғамдық қажеттілік тудыру жағдайларын талдап көрсетудің маңызы зор. «Үштұғырлы тіл» туралы идеяны мемлекет басшысы 2006 жылдың қазанында өткен Қазақстан халқы ассамблеясының XII құрылтайында жария етті. Ал 2007 жылғы “Жаңа әлемдегі жаңа Қазақстан” атты халыққа жолдауында “Тілдердің үштұғырлылығы” атты мәдени жобаны кезең-кезеңмен іске асыруды ұсынды. Қазақстан халқының рухани дамуымен қатар, бұл идея ішкі саясатымыздың жеке бағыты болып белгіленді. Яғни, идеяның негізі мынадай: Қазақстанды бүкіл әлем халқы үш тілді бірдей пайдаланатын жоғары білімді мемлекет ретінде тануы керек. Олар: қазақ тілі – мемлекеттік тіл, орыс тілі – ұлт-аралық қарым-қатынас тілі және ағылшын тілі – жаһандық экономикаға ойдағыдай кірігу тілі. Басқаша айтқанда, үштұғырлы тіл идеясын мынадай әрі қарапайым, әрі түсінікті формуламен көрсетуге болады: мемлекеттік тілді дамытамыз, орыс тілін қолдаймыз және ағылшын тілін үйренеміз. Айта кетелік, үштұғырлы тіл жай ғана әдемі тұжырымдама немесе тілдік саясаттың жаңа формасы ретінде пайда болған жоқ, ол – өмірлік қажеттіліктен туындаған игілікті идея. Өйткені, қазіргі кезде күллі әлемге есігін айқара ашып, “ақылды” экономиканы енгізіп жатқан елдер қарыштап дамуда. Қай заманда болсын, бірнеше тілді меңгерген мемлекеттер мен халықтар өзінің коммуникациялық және интеграциялық қабілетін кеңейтіп отырған. Мысалға, ежелгі дүниедегі Мысырдың өзінде бірнеше тілді білетін мамандар иерархиялық сатымен жоғарылап, көбіне салық төлеуден босатылған. Яғни, бүгінгі таңда ТМД мен Орталық Азияның көшбасшы мемлекетіне айналған Қазақстан үшін үштұғырлы тіл – елдің бәсекеге қабілеттілікке ұмтылуда бірінші баспалдағы. Өйткені, бірнеше тілде еркін сөйлей де, жаза да білетін қазақстандықтар өз елінде де, шетелдерде де бәсекеге қабілетті тұлғаға айналады. Атап айтарлығы, көпұлтты Қазақстанның жағдайында “Үштұғырлы тіл” ұлттық жобасы қоғамдық келісімді нығайтудың негізгі факторы болып саналады. Алайда, еліміздегі негізгі үш тілді дамытуға басымдық беру – басқа халықтардың тілдерін назардан тыс қалдыру деген сөз емес. Мәдениеттер мен тілдердің саналуандығы – бұл біздің ұлттық байлығымыз. Ал “Үштұғырлы тіл” идеясының құрамдас бөлігі – ағылшын тілін үйрену. Жасыратыны жоқ,

бүгінгі таңда ағылшын тілін меңгеру дегеніміз – ғаламдық ақпараттар мен инновациялардың ағынына ілесу деген сөз. Оған қоса, ағылшынша білсең – әлемдегі ең үздік, ең беделді жоғары оқу орындарында білім алуға мүмкіндігің мол. Тіпті, оқуыңды тәмамдаған соң, біршама уақытқа шетелде қалып, еңбек етуің үшін де бұл қалып, еңбек етуің үшін де бұл тамаша мүмкіндік. Ең бастысы, ағылшын тілін білу – бұл іскерлік қарым-қатынас және әлемнің кез-келген нүктесінде бизнеспен айналысу үшін міндетті талап. Қазақстандағы үштұғырлы тіл саясаты – бұл елімізді, оның әлеуетін одан әрі нығайтуға бағытталған тұтас тұжырымдама. Іс жүзінде тілдердің үштұғырлылығы идеясы бәсекеге қабілетті Қазақстанның ұлттық идеологиясының бір бөлшегі болып табылады. Яғни, мемлекет әрбір қазақстандық үшін үш тілді білу – әркімнің жеке дамуының міндетті шарты екендігін әрдайым есте ұстауды қалап отыр. Бұл бүгінгі қазақстан жағдайында:

- Қазақ тілі – мемлекеттік тіл
- Орыс тілі – ұлтаралық қарым-қатынас тілі
- Ағылшын тілі жаһандық экономикаға кіру тілі

Басқаша айтқанда:

- мемлекеттік тілді дамытып,
- орыс тілін қолдап,

ағылшын тілін үйрену қажет. Қазақстан экономикасының дамуына байланысты үштілділіктің пайда болу негіздері келесі бағыттардан тұрады:

- Қазақстанның ұлттық тілі
- Қазақстанның мемлекеттік тілі
- Қазақстанда тұратын түрлі ұлт өкілдерінің қарым-қатынас тілі
- Қазақстанның ресми тілі
- Ақпараттық технология тілі
- Халықаралық қарым-қатынас тілі
- Заман талабы

Белгілі қызмет атқару үшін, жеке тұлға ретінде қалыптасу үшін әр азамат мемлекеттік тілді білу қажеттілігі келесі факторларды туындатады. Негізгі факторлар:

- Мемлекеттік тілге басымдық бере отырып, ұлтты жойылып кетуден сақтап қалу.
- Жолдары:
- Медицина, техника, дипломатиялық қарым-қатынас, экономика саласы терминдерінің мемлекеттік тілдегі қолданысын дамыту
- Қазақстанның әрбір тұрғынын мемлекеттік тілде сөйлеуге ынталандыру:
- Мемлекеттік тілді оқытудың әдістемелерін жетілдіру,
- Мемлекеттік тілді алдымен қазақтарға үйрету, сан жағынан көп болғанмен де олар тілді тек тұрмыстық деңгейде ғана меңгерген;
- Жұмысқа тұру кезінде мемлекеттік тілге қолдау көрсету;

Үш тұғырлы білім алудың үшінші тірегі ағылшын тілін білу қажеттілігі заман талабынан туындап отыр. Қазақстан экономикасын дамыту үшін ағылшын тілін білу қажеттілігін бағалаудың негізгі міндеттері мынадай:

- Ғаламдық ақпараттар мен инновацияға ілесу;
- Әлемдегі ең үздік жоғары оқу орнында білім алу;
- Әлемдік бизнеспен айналыса алу;
- Шетелде еңбек ете алу;
- Жоғары табыс көзіне ие болу

Тілді жетік меңгеру арқылы көздеген мақсатқа жетудегі үш тұғырлы саясаттың артықшылығы келесідей бағаланады. Бұл аталған саясат дұрыс іске асқанда:

- Білікті, құзіретті маман қалыптасады;
- Маман арқылы Қазақстанның экономикасы дамиды;

- Ағылшын тілін жетік білетін маман арқылы Қазақстанның кәсіби мамандары қалыптасады.

Әр нәрсенің екі жақты мүмкіндігі болатындықтан аталған саясаттан мемлекеттік тіл зардап шегуі мүмкін. Осыған орай үш тұғырлы саясаттың кемшілігі көрініс табады. Мысалы, Қазақ тілі – мемлекеттік тіл статусына ие болғанмен:

- Мемлекеттік тілге қоғамдық қажеттілік күшті емес;
- Бұқаралық ақпарат құралдары мен гуманитарлық сала, ауызекі тіл мен қазақ ұлтының әдеби тілі ғана болып отыр.
- Билік саласында мемлекеттік тіл аударма тілі ретінде ғана қолданылуда
- Түрлі мамандық салаларында мемлекеттік тіл толық қолданыс таба алмауда. Бұл мемлекеттің тілдің қолданыс аясының әлсіздігін көрсетеді.

Қазақстан өнер жоғары оқу орындарының бірегейі саналатын Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясындағы тілдік ахуал жағдайы келесідей:

- Іс-қағаздарының жүргізілуі екі тілде
- Оқытушы-профессорлық құрамның тілдік қолданысы екі тілде;
- Студенттердің тілдік қолданысы екі тілде, бірақ соңғы жылдары мемлекеттік тілді қолданушы студенттер саны артуда;
- Оқу құралдары мен әдістемелік құралдар тілі екі тілде, ресми тілдегі оқу құралдары басым.

Ағылшын тілі арнайы пән ретінде жүргізіледі, мамандық тілінде меңгеру - уақыт пен оқу құралдарының, ағылшын тілі мамандарын қажет етеді.

Қорыта келе ғалам болып жатқан өзгерістерге байланысты бүгін болмаса да, ертең үш тілді жетік меңгеру талабы туындап отыр. Осы орайда, маман ретінде, қоғамның күзіретті білікті тұлғасына айналу үшін Қазақстан Республикасындағы үштұғырлы тіл саясатын қолдау - әр азаматтың парызы. Өйткені, аталған саясатты дұрыс жүзеге асыра білу – әр тұлғаның шығармашылық дамуына, жоғары табыс табуына жасалып жатқан жағымды жағдай. Қазақстан президенті Н.Ә. Назарбаев: «Қазақ тілі – біздің рухани негізіміз. Біздің міндетіміз – оны барлық салада белсенді пайдалана отырып дамыту. Бұл - өзін қадірлейтін әрбір адам дербес шешуге тиісті міндет. Біз алдағы уақытта да мемлекеттік тілді дамыту жөніндегі кешенді іс-шараларды жүзеге асыруды табандылықпен жалғастыра береміз. Сол арқылы мемлекеттік тілді ең бірінші орынға қойып, дамыта береміз».

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Қазақстан президенті Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына жолдауы (2015 жыл)

References (transliterated)

1. Қазақстан президенті Н.Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына жолдауы (2015 жыл)

Айнур МАШИМБАЕВА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЯЗЫК – ОСНОВА «ПОЛИТИКИ ТРЁХЪЯЗЫЧИЯ»

Резюме

В статье речь идёт о проблемах трёхъязычия в нашем современном обществе. При этом анализируются пути развития, преимущества и недостатки во внедрении государственного языка. А также определяется траектория применения государственного языка в различных сферах нашего общества.

Ключевые слова: трёхязычие, государственный язык, международный язык, языковая политика, межнациональный язык.

Aynur Mashimbayeva

THE STATE LANGUAGE AS A BASIS OF “TRILINGUIISM POLITICS”

Abstract

In this article we are talking about the problems of trilinguism in modern society. The ways of development, strengths and weaknesses in the implementation of the state language are analyzed as well as the trajectory of the state language application in various spheres of our society is determined.

Keywords: trilinguism, national language, international language, language policy.

Автор туралы мәлімет:

Мәшімбаева Айнұр Жақыпалиевна – филология ғылымдарының кандидаты, доцент; Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Әлеуметтік-гуманитарлық пәндер кафедрасы

Сведения об авторе:

Машимбаева Айнұр Жақыпалиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Information about author:

Aynur Mashimbaeva – candidate of Philology, docent of Social and Human Sciences department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

КУЙТАНУ

КЮЕВЕДЕНИЕ

KUY STUDIES

ӘОЖ 781.7(574):787.8

Мөлдір ҚИСАМЕДЕНОВА*Шәкәрім атындағы Мемлекеттік университеті (Семей)***XIX – XXI ҒҒ. БАТЫС ҚАЗАҚСТАН КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНДЕГІ ҚЫЗ-КЕЛІНШЕКТЕР КҮЙЛЕРІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Түйін:**

Бұл мақалада XIX-XXI ғғ. Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектер өнері қарастырылады. Мұнда алғаш рет күйлердің музыкалық-стильдік ерекшеліктері айқындалды.

Тірек сөздер: күйші қыз-келіншектер, суырып салма, музыкалық-стильдік ерекшеліктер.

Ключевые слова: женщины-кюйши, импровизатор, музыкально-стилевые особенности.

Keywords: women-kuyshi, improvise, musical-style features.

1. XIX ғ. БҚКК – күйлердің музыкалық-стильдік ерекшеліктері

Батыс Қазақстан күйшілік мектебін қалыптастырған Есжан (Соқыр), Байжұма, Баламайсан, Түркеш, т.б. күй тарландары қатарында заманында көш ілгері болу, сол кез үрдісінен даралануы бізге жеткен айтулы күйші қыз-келіншектердің кәсіби деңгейі мен талантын айқындауға еш әсерін тигізбеді.

Атап айтсақ¹, XIX ғ. Алтынай, Ақбикеш, Ханым, Орынша, Науша; XX ғ. Дина Нұрпейісова, Барша Хасенова, Зәмзәм Есжанова, Күріш Қалиева; XXI ғ. Балғаным Аяпбергенова, Роза Айдарбаева сынды жанынан күй шығара білген қыз-келіншектер күйшілік дәстүр қорын жаңашыл, әуезді туындылармен толықтырды. Сөзіміздің дәлелі ретінде, төменде әр кезең күйлеріне кеңінен тоқталып, салыстырмалы түрде олардың музыкалық-стильдік ерекшеліктерін талдап көрсетеміз.

«Байжұма²» - Орыншаның күйі. Осынша виртуоздық туынды қыз-келіншектердің креативті³, жаңашылдығын паш етеді. Байжұма күй жанрына тән өзіндік құрылымы, ладтық тірегі бар. Мұнда күй мазмұны шағын болғанымен, құрылысы күрделі – бас буын, НИЫК, орта буын және саға бар. Әр буында НИЫК-нің транспозициялы қайталаулары орын алады. Бас буын *a-e* басталады. Он алты такттан соң, бас буын мен орта буынның арасын жалғайтын НИЫК-ге кезек беріледі.



¹ Мақала БҚКК күй шығарушыларына арналғандықтан, арасында аты аталмаған күйші қыздар тек орындаушылық қырды ұстанғандығын ескертеміз!

² Байжұма – XVIII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың I-жартысында Батыс Қазақстанда өмір сүрген күйші. Бізге жеткен туындысы - “Қарт Байжұма” күйін Оқаб Қабиғожин, Қали Жантілеуовтер орындауында жетіп, кеңінен танымал болды.

³ Креативтілік (ағылшын сөзінен. create - жасау, тудыру, ойлап шығару) - ойлау тәсіліне жат, дәстүрден алшақтаған үрдістегі жаңашылдыққа бейім дарынды жеке тұлғаның шығармашылық қыры.



Бас буын *a-e* басталады. Күйде екі элементті НИЫК бар: біріншісі, *a-e* тірегінің үстіңгі ішегінде толыққанды айналуы, элементері лига арқылы айналып, өлшемдері 2/4, қағыстары қарапайым – ПП VII, ПП VV.

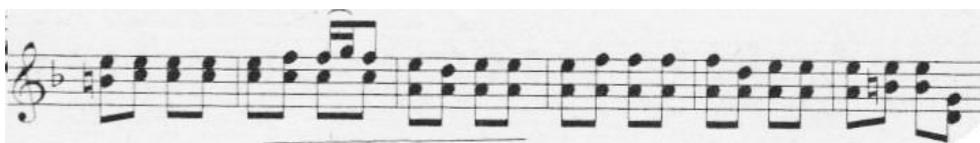


Ашық қағыс арқылы *a-e* тірегіне бір-ақ барған жүрісті тек қыздар тән. Кейін бұл үрдісті Дина шығармашылығынан да кездестіреміз. «8-март», «16-жыл», «Қарақасқа ат» секілді күйлерінде кенет үзіліспен сағада буынды әрі жалғау көрініс табады.

Екіншісі, *a-e* дыбысында пунктирлі ырғақ орын алып, өлшем 3/4 пен 2/4 алмаса, қағыстары да күрделене түседі – ПП PIVV.



Бас буындағы НИЫК әуеніне негізделген екі бірдей элемент өзге биіктікте келесі буындарда орындалады. Орта буын – *a-c* терциясынан бастап, *a-e* тірегінде тұрақтайды. Астыңғы ішекте толыққанды, қарапайым үлгіде әуен айналып, *a-e h-e* тірегіне шешіп береді. Мұның бәрі орта буын НИЫК-нің бірінші элементі.



Екінші элемент: Кіші саға диапазонында *a'* дыбысын қамти, *a-e* тірегіне қайтуды көздейді. Осы ретте де қағыстың күрделенуі, өлшем өзгеріп, ырғақтың пунктирге айналуы қалыпты жағдай. Бас буын арақатынасын байланыстырушы қызметінде мына екі тактті көреміз.

Орта буын мен саға аралығында бас буындағы НИЫК толықтай орындалады. Саға – ашық қағыспен дайындалып барып, *a'* дыбысына түседі. НИЫК бірінші элементі бойынша кіші саға үстіңгі ішектің толық жарамды ойынынан соң, астыңғы ішекке кезек береді.

Екінші элемент үлкен саға диапазонына қадам басып, *d'* дыбысына дейін дамиды. Жоғарыда көрсетілгендей бұл элементтің де өзіндік күрделілігі бар.



Күй соңы – бас буындағы НИЫК-нің элементтерімен қоса орындалуымен аяқталады.

2. XX ғ. БҚКҚ – күйлердің музыкалық-стильдік ерекшеліктері

Дина – «Байжұма» *e-a, f-c* ладтық тіректерінде басталады. Күй құрылымы бас буын, НИЫК, орта буын және сағадан тұрады. Бас буын – әр дыбысты нақтылай, күй басталысымен табиғатының салмақтылығын аңғартады. Үстіңгі ішектің сыры бөлек, бұл күй әуені үстіңгі ішектің бай қолданысымен ерекшеленеді.

НИЫК-нің таныстыруы кезекті тірекке қадам баса, тақырыптың көрсетілімін үстіңгі ішекке беріп, желдірте екпін қосып бір шауып алады. НИЫК әуені *g-c* дыбысынан бастала, үстіңгі ішектің синкопалы орындалуымен көрінеді. Бұл бірінші элементі.



НИЫК-нің екінші элементі қос ішекті дыбыс үндестігімен диалог жасап, бір-біріне үн қата кешеннің соңғы бөлігі үдерісті растап барып аяқтайды.



Орта буын үш элементтен құралып, *g-c* бастап дипазоны кеңейе сағаның *c* нотасына дейін барады. Байжұма күйлеріне тән траспозициялы қайталау орын алып, НИЫК элементінің өзге биіктікте орындалуын көреміз. Синкопамен басталған буын мінезі күй екпініне ыңғай білдіре, от-жалынмен, шапшаңдықпен орта буынның екінші элементіне жалғайды. НИЫК элементіндей емес, орта буын екінші элементі өзгеше.



Берілген тапсырма толықтай орындалған соң, осы бағытпен бас буынға көтеріле, *g-c* тірегінде екінші элементтің өзге биіктікте орындалып, буын соңын нақтылаған пассажбен⁴сағаға қарай керісінше бағыт алып, қайтарында кербездік таныта сегіздіктермен берілген.

Үшінші элемент – күй буынын нақтылай, диалог құрап, ақыр соңында төгіп жіберетін пассаждардан кейін төмен қағысты сегіздіктер екпінін азайта кербездене пунктирлі ырғақ пен ферматор арқылы бас буынға келіп тынады. Бұл арада Құрманғазы ұстазына тән элементтердің шәкіртінде көрінуі дәстүр жалғастығын көрсетеді.

Кіші сағаның басталуы бірден екпіндете құйындата төгіп жібереді. Саға *f* дыбысынан басталып, *a¹-d¹*-де тұрақтап, үстіңгі ішек әуеніне өтеді. Тақырыпты таныстырып болған соң, астыңғы ішекке түскен ойын Динаға тән қайталана ойналатын нақтылаулар арқылы дипазонын кеңейте, *c* дыбысынан бастап, ойнайды. Кенеттен үзіп тастап, *e* дыбысынан бастай *d-d²* дейін дамып, қайтуы жоғары қағыстан ойналатын синкопалар арқылы жылдам жүзеге асады. Осы болған жайды нақтылай, бір-екі рет қайталай ойнау күйшіге тән. Бағытын диалогты ойынға қарай алып, НИЫК элементіне ұтымды жалғасып кете барады.

f-c ладтық тірегінен бастап арнайы түрде НИЫК өзінің қызметін атқарады. Өзге күйшілер шығармашылығында шарықтау шегі арнайы буынға немесе белгілі бір буынға негізделіп, соңына дейін ойын түйіндесе, күй соңында белгілі бір буынның үзіндісімен аяқтау әдеттегі Дина дәстүрі. Байжұмада осы ерекшелігі де орын алады. Орта буынның өзінен емес, екінші элементінен бастап ойнайды:



Күй соңы жалғанған буынның соңына дейін ойналуымен тәмәм болады.

Күйшінің жоғары шеберлігі – синкопалармен, ырғақтық суреттердің ғана әсері емес, ішкі дүниеде үйлестік тауып күйлерінде жарық көруі тапқыр да жаңашылдығын дәлелдейді. Ұстазының дәстүрін меңгере, өзінше қолданады. Бірқарағанда жүйесіз болып көрінетін буын арасын жұлып ойнау күйші⁵ бойынан жаңашылдық әдісін бірден аңғартады.

⁴ Виртуозды шығарманың үзіндісі.

⁵ БҚКҚ басым көпшілігінің домбырашылық қасиеттері жоғары деңгейде бола тұра, күйшілігі, суырып салмалық қырының тыс қалуы өзекті мәселе болып отыр. Осы тұрғыда бұрынғы үрдісті, күй анасы –

Барша Хасенова – «Ақ ілме»⁶. Басынан соңынан дейін еш өзгеріссіз 7/8 өлшемде, жеңіл ойнақы мінезде жүрсе де, күй болмысынан кербездік танылады. Толыққанды құрылымды: бас буын, НИЫК, орта буын кіші және үлкен сағалардан тұрады. Ладтық тірек – *d-a*. Күй буындары алдымен қысқа, барған сайын көлемін ұлғайта, біртіндеп көсіле орындалады.

Бас буын сазды, бір ғана жолда тұрақтай үстіңгі ішектің *g* нотасына дейін барып, қысқа қайырады.

d-a ладтық тірегінен бастау ала, күй бойына әркез нақтылана орындалар ойынның бастапқы элементі НИЫК-де көрінеді.

Бас буын нақтылай ойынан соң, *g-c* арқылы орта буынға жол тартып, *b-f* ладтық тірегінде тұрақтайды. Кезек үстіңгі ішектегі әуенде. Ұзамай астыңғы ішекке өткен әуен күрделі түрде жүзеге асып барып, шешімін тауып, бас буынға келеді. Күй барысында әр буында қолданылатын НИЫК элементі күйдің басты мақсатындай келесі буындарда өзге биіктікте секвенция арқылы жүзеге асып отырады.



Ашық ішекпен басталған кіші саға – *a'* үстіңгі ішек ойыны арқылы тақырыпты анықтай, әрі қарай даму негізін қалыптастырады:



Яғни, шиеленіскен байланыспен секвенция арқылы ұтымды жалғау *a-d* дыбысында сәл деммен орта буынға сәтті жалғайды. Аталған буын қарапайым түрде ойналып, өз ағысымен бас буынды да қамти, үлкен саға аймағына апарды. Арнайы орта буын мен жалғаушы қызметіндегі орта буында өзгешелік бар.

Ашық ішектен бастау ала қуаттанып, *d'* дыбысын көздеген үлкен сағаның әуені – үстіңгі ішекті қамтиды. *d'* мен *a'* дыбыстары арасындағы нақтылай ойналған күйдің ерекшелігі өзіне назар аудартады. Кіші саға жүрісіндей бұл арада даму жоқ, қайтуға бет алады. Үлкен саға да секвенция көмегімен *a-d* дыбысында аялдай, орта буынға жалғасады.



Орта буын сол қарапайым күйінде орындалып, бас буын элементімен жанасады. Қайтадан орта буынға түседі, бұл арада жоғарыда айтылғандай, бастапқы және соңғы буындар бірдей де, күй барысында қолданылған жалғаушы орта буындар қарапайым түрде қолданылған. Айырмашылығы, арнайы орта буында үстіңгі ішектің орын алуы.

Күй бас буынның бүтіндей орындалуымен аяқталады.

Динаның өнерін жалғаушылар: XX ғасыр қыз-келіншектері қатарынан Барша Хасенова, Зәмзәм Есжанова және Күріш Қалиеваларды атай аламыз.

⁶Құрманғазының, басқа да Батыс күйшілік дәстүріндегі «Ілме» күйлер тобына интонациялық-ырғақтық суреті ұқсастығын байқаймыз.

3. XXI ғ. БҚКҚ – күйлердің музыкалық-стильдік ерекшеліктері

Роза Айдарбаева – «Маңғыстау⁷». Философиялық ойға жетелейтін, буындары толықтай қамтылған, әуеннің дамылсыз орындалу элементтері мен *fis* дыбысын қолдануы – Маңғыстау күйшілік мектебінің қатарын толықтырған, сәтті туынды.

Маңғыстау халқы жыр-толғау, терме нәрімен сусындаған өнерлі өлке. Күй авторының күйшілігі – төл туындысында айқын байқалады. Ноталық нұсқада $\frac{3}{4}$ өлшем берілгенімен, толғау тектес күй $\frac{7}{8}$, жыр ырғағымен жүріп отырады. Бас буын *d-a* тірегінде басталады, дамыған түрде үстіңгі *g* нотасына дейін өрбиді. Бас пен орта буынды жалғар НИЫК – күй әуенін жігерлендіре, батыл түрде *cis* қолдана, *d-d* тірегіне тұрақтай, үстіңгі ішекте ойынға кезек береді. Шиеленісе айналған НИЫК толғана жырлайды.

Күйдің орта буыны *d-d* дыбысынан бастала, үстіңгі ішекте *h-fis* қосып, кварта көмегімен, *c-g* дыбысына дейін кеңейе, күйге тағы бір рең қосады.



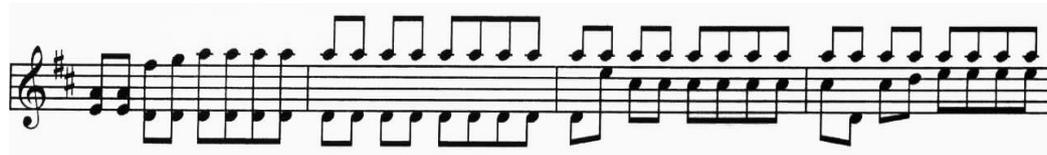
Маңғыстау күйшілік мектебіне, жыр-күйлерге тән ладтық тірегі – *h-fis*. Оған қоса, әуеннің әркез тұрақсыздана айналып, дамылсыз жүруі, осы өңір күйшілігінде кездеседі. М.Өскенбаев «Жеңіс»:



Бұл ретте бас буын үстіңгі ішегіндегі әуен жүрісінің транспозициялы қайталануы күй мазмұнын түрлендіреді.

Саға тек біреу. Диапазоны да кіші сағадан алыстамайды. Бірақ, *d-d* дыбысынан бастап, *d-a'* ға дейін серіппе айналу арқылы бастамасы – XX ғасыр Батыс күйшілерінен бастау алған үрдіс екендігін аңғартады:

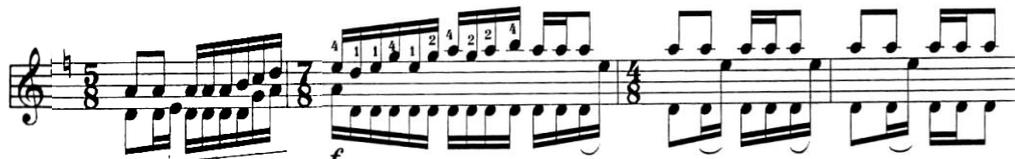
М.Өскенбаев – «Жеңіс»:



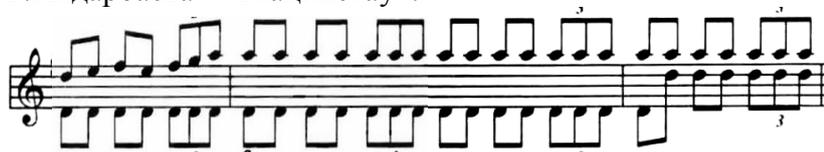
⁷ Маңғыстау тарихынан сыр шерткен киелі, 362 әулие, күй, ән-жыр мекені – 1986 жылы облысына арнап шығарған туынды.

Қаршыға Ахмедьяров кейін өз шығармашылығында сағаның бастамасын бас буын төңірегінен бастап, жүрісті мейлінше дамытады.

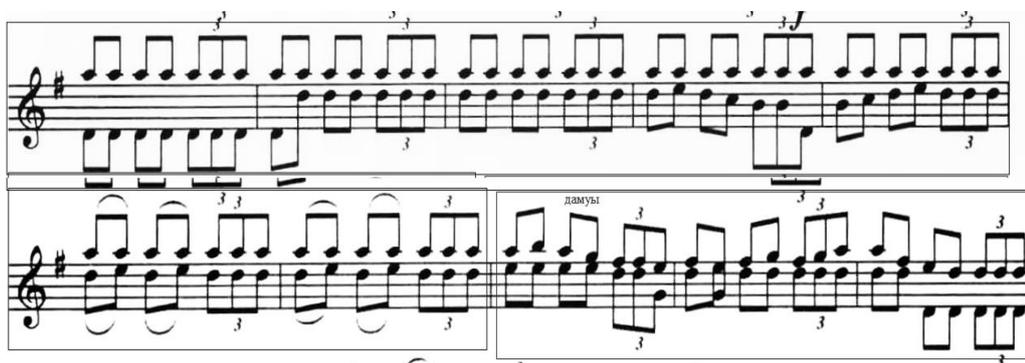
Қ.Ахмедьяров – «Адай ақжелең»:



Р.Айдарбаева – «Маңғыстау»:



Сағаның үстіңгі ішекте әуенді ойнауы мен бірден бағытының өзгертіп, екі ішекке беруі – саға тірегіндегі әуеннің толықтай, құлақта қала ойналып барып, әрі қарай дамуына ұласады.



Сағадан шығар сәтте НИЫК элементі арқылы бас буынға келіп, жалғай ойналады.

Күй авторы – домбыраның қоңыр үнін сәтті пайдалана, бас буынға терең ой бере алған. Жаңа заманға сай элементтер мен дыбыс қатары, ладтық ерекшеліктері ұтымды пайдалануында көрсетіледі. М.Өскенбаев, С.Шәкірат шығармашылықтар бағытымен қиылысады.

Әр кезең күйлерінің музыкалық-стильдік ерекшеліктерін салыстырмалы түрде талдау кезінде мынадай нәтиже көрсетті.

Саны жағынан аз болса да, сапалы мұра мен күйлерінің әртүрлі, ой-қиялға бай болуы, қыз-келіншектердің ерекше ойлау қабілетінің креативтілікке негізделгенін көрсете, орындаушылық тұрғыда да (Алтынай, Орынша, Науша, Дина т.б.) өзіндік жаңалықтарын енгізе, домбыра аспабының бар мүмкіншілігін көрсете, жарқын да аса ептілікті, талап етер шеберлікті қалдырғанына куә болдық:

-XIX ғасыр күйшілер туындыларында өз заманының кері саясаты, әйелдің

бостандығының шектеуіне байланысты, өкініш (Ақбикеш – «Айнама қалды»), наз, мұңмен қоса, бір сәтте іштей жарқын болашаққа сеніп жігерлене орындалуы (Алтынай – «Ақжелең», Орынша – «Байжұма»), өжеттілік пен қайсар мінезді көрсетеді.

-XIX ғасыр мен XX ғасырда өмір сүрген Дина Нұрпейісова күйлері барша жұртқа мәлім. Екі ғасырдың куәсі болуы – күйші шығармашылығында жанашылдыққа негізделіп, айқын көрінді. Өзіндік қолтаңбасы ұстазы Құрманғазы дәстүріне де келіңкіре бермейтін, шығармашылығындағы тың өзгерістер сол кезден бастап қоғамда қыз-келіншектер мәртебесін көтеруі – замандас құрбыларының сергіген мезетін шабыттана суреттегендей. Әйелдерге арнайы халықаралық деңгейде мереке күнін белгіленуі де, айтарлықтай серпін беріп, ол күйшінің «8-мартында» көрініс табады. Күйшінің шығармашылық,

орындаушылық шеберлігі қазақ күй тарихына тың дүние болып, күйші талантын тек қыз-келіншектер қатарында емес, жалпы күйшілік дәстүрде даралап қалдырды.

-XX ғасыр БҚКҚ туындылары – қазақ тарихында саяси жағдайларға қарамастан, халықтың көкірек көзі ашылып, ел арасында анасын, қарындасын сыйлай бастаған уақытты айтпай ұғындырады. Жігер мен қайраттылық, адуын күйлер бұл заман күйшілеріне жат. Ешқандай қысым салмай, сылқым сұлулық пен ұяндықты, ерке мінезді суреттеген күйлер (Б.Хасенова, З.Есжанова күйлері мен К.Қалиева «Көтерілген тың») көпшілік қауымға рахат сыйлайды.

-XXI ғасыр БҚКҚ (Б.Аяпбергенова, Р.Айдарбаева) туындылары өзінше өзгеше бағыт көрсетті. Заманға сай уақытқа, ырғаққа тәуелділік айқын көрінеді. Сезім мен шабытты суреттеу бұғандалып, көп жағдайда біркелкілік пен маторикалық қағысқа негізделе, сол бір ғана өлшемде көрсетіп, сыйғызу мақсаты алға шыққан. Ал жаңа үрдіс, ол қазақ күйлеріне жарқын бояулар мен жаңаша элементтерді қоса, еуропалық бағытта білімдерін толықтырған қыз-келіншектер өнеріндегі ел мұрасымен байланыса сазды көрініс тапқандығын көрсетті.

Қорытындылай келе, домбыра өнерінің күй тарихында БҚКҚ өзіндік сара жолын қалдырып, өзіне ғана тән ерекшелік иемдене білді.

Әдебиеттер тізімі

1. **Қисамеденова М.Қ.** Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектердің шығармашылығы мен орындаушылығы. – Дисс... өнертану ғылымының магистрі. Алматы, Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2014 – 139 б.

References (transliterated)

1. **Kisamedenova M.Q.** Batys Kazakhstan kujshilik dasturindegi qyz-kelinshекterdin shыgarmashыlygy men oryndauшыlygy. – Diss... onertanu gylymynyn magistrі. Almaty, Qurmanғazy atyndagы QUK, 2014 – 139 b.

Moldir KISAMEDENOVA

MУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЕВ ЖЕНЩИН-КЮЙШИ ПРЕДСТАВИТЕЛЬНИЦ ЗАПАДНОКАЗАХСТАНСКОЙ ТРАДИЦИИ XIX – XXI В.

Резюме

Данная статья посвящена творческому наследию известных домбристок, женщин-кюйши Западного Казахстана XIX-XXI вв. В ней впервые выявляются музыкальные-стилевые особенности их авторских сочинений.

Ключевые слова: женщины-кюйши, импровизатор, музыкальные-стилевые особенности.

Moldir Kisamedenova

MUSICAL STYLE FEATURES OF REPRESENTATIVE OF WEST KAZAKHSTAN TRADITIONS WOMEN-KUISHI KUYS IN XIX – XXI

Abstract

This article is devoted to the creative heritage of famous *dombrashy* (*Dombra* player), women-*kuyshi* from Western Kazakhstan of XIX-XXI centuries. The stylistic peculiarities of their *dombra* music are examined for the first time.

Keywords: women-kuyshi, improvise, musical-style features.

Автор туралы мәлімет:

Қисамеденова Мөлдір Қисамеденқызы – өнертану ғылымдарының магистрі; Семей қаласының Шәкәрім атындағы Мемлекеттік университеті, Педагогика факультеті, Музыкалық білім кафедрасы оқытушысы.

Сведения об авторе:

Кисамеденова Молдир Кисамеденовна – магистр искусствоведения; преподаватель кафедры музыкального образования факультета педагогики Государственного университета имени Шакарима, город Семей.

Information about author:

Kisamedenova Moldir Kisamedenova – Master of Arts; Lecturer of the Department of Music Education at Pedagogy Faculty of the Shakarim State University in Semey city.

УДК 781.7(574):787.8

Жаксылык НАДИРБЕКОВ*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А. Мусина***ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КЮЯ
(к проблеме формообразования)****Резюме:**

Развитая музыкальная форма предполагает наличие в структуре основных и вспомогательных построений. В работах кюеведов все разделы формы функционально подобны, структура представляет собой временное звено, а при отсутствии соподчиненности элементов трудно говорить о гармоничной целостности формы. В статье автор рассматривает функционально-дифференцированные, формообразующие, ключевые элементы домбрового кюя «бас буын», «орта буын» и «сага».

Ключевые слова: бас буын, орта буын, канон, шертпе, токпе.

Тірек сөздер: бас буын, орта буын, канон, шертпе, төкпе.

Keywords: bas buyn, orta buyn, canon, shertpe, tokpe.

В кюеведении форма считается наиболее исследованной областью домбровой музыки, тем не менее тема далеко не исчерпала себя и оставляет широчайший простор для дальнейших исследований. Например, не совсем понятно, почему в одном случае разделы кюя «народными теоретиками» маркированы, а в другом нет. В «буынных» кюях разделами являются «бас буын», «орта буын», «кіші сага» и «үлкен сага», в «безбуынных» *разделами* являются *мелодий*. Или, почему в одном случае элементы, для «материализации» музыкальной мысли, имеют участок на грифе домбры, а в другом – нет.

Проблема кроется в неверной трактовке кюеведами отдельных терминов понятийного аппарата «народных теоретиков».

«Появляясь внутри формы, *бас буын* (здесь и далее выделено мною – Н.Ж.) служит средством разграничения всех разделов формы. В том случае, когда бас буын становится непосредственным продолжением мелодии, он выполняет функцию каданса, подчеркивающего завершение музыкального построения или целого раздела [1, 69]:



Пример №1. «Домалатпай», серединный бас буын. Вариант Кадырали.

Негизги буын кюя у всех домбристов имеет различную протяженность: от шести до четырнадцати тактов. Если все исполнители стремятся точно запомнить тему, то почему возникли столь заметные расхождения в теме кюя "Домалатпай"?» [1, 71].



Пример №1а. «Домалатпай», негизги буын. Вариант Жалекеша.

У А. Раимбергенова мелодий одной и той же **регистровой зоны**, имея разницу в один **тон** (*ми** и *ре**) в последних тактах примеров, представляют собой разные разделы. Результатом такого понимания является не только то, что все «разделы формы **функционально подобны**» [2], но и то, что одни и те же построения могут *именоваться* по-разному. Обычно под разделом подразумевается крупная часть какого-нибудь текста, мелодия же не может считаться крупной частью кюя.

«Для восприятия целостности композиции и осознания средств, которыми выстраивается **традиционная трехчастность** (*екаркы гурп, орта гурп, ашақы гурп – Н.Ж.*), лежащая в основе каждого дутарного сазы, показ границ между частями формы является недостаточным. Необходимо функциональное осмысление каждого раздела и указание соответствующей **регистровой зоны**. В этом **большую помощь** нам оказала имеющаяся методика анализа домбровых **кюев**, разработанная **казахскими специалистами**» [3, 160].

Но разработанная казахскими специалистами методика анализа «буынных» кюев не универсальна. Не применима к кюям «шертпе», к квинтовым кюям, к трехчастным кюям с квартовой транспозицией и т.д. И, как видим, совсем другой результат методика выдает при анализе **трехзонных дутарных** сазов. Оказав большую помощь туркменским музыковедам сами кюеведы находятся в труднейшей ситуации.

В статье «Канон домбровой музыки» мною было предложено альтернативное прочтение композиционной терминологии, описаны: функции каждого элемента кюя; их высотно-регистровое положение; видимые признаки [4, 25]. В предлагаемой концепции «бас буын» является не зачином, а **экспозиционным** разделом, «лицом» кюя. Формообразующие принципы *песни «кара өлең», раздела «бас буын», однозонного кюя* соотносимы. Как и однозонный кюй, **раздел «бас буын»** имеет начало, кульминацию и конец.

Структура раздела «бас буын» двухзонного трехчастного кюя:

Қос алқа

Дәулеткерей

Орта буын

Пример №2. Бас буын – строфичная форма

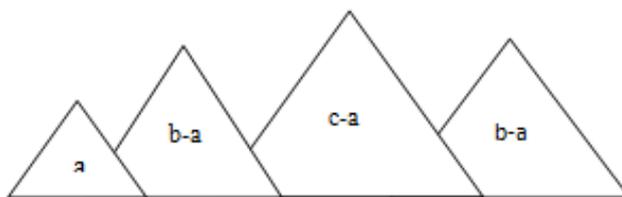
Из примера №2 видно, что основная ладовая опора кюя (g^1-g^1), выделенная метроритмическими средствами, подобно вставным словам в «кара өлең», расчленяет раздел «бас буын» на композиционные единицы – темы.

«Перед нами явление, которое хочется назвать "кюем в кюе": первый этап (**экспозиция**) и является тем "зародышем", из которого вырастает весь кюй.

Исходным материалом для экстраполяции кюя может служить лишь первый, экспозиционный отрезок (*бас буын – Н.Ж.*), преподносящий слушателю **весь тематический материал** кюя» [1, 59].

Структура **a-ba-ca** раздела «бас буын» кюя Даулеткерей «Қос алқа» является микромоделью сложной трехзонной пятичастной формы **A-BA-CA** (*A-бас буын, B-орта буын, C-сага*). «Әлқисса» выполняет функцию и *зачина*, и звучащей *цезуры*, и *коды*. При определении *строения* кюя является (*согласно высотно-регистровой принадлежности*) **элементом** раздела «бас буын».

Графическое изображение **вариантов** структур строфичной формы:



Пример №3. Варианты структур раздела «бас буын».

Повторы одного из элементов (*зачина или темы*) в разделе «бас буын», а раздела «бас буын» в структуре целостного кюя придают форме завершенность, отточенность, устойчивость, стабильность, геометрически правильный план.

«**Точный** многократный повтор является одним из важнейших атрибутов музыкального языка. По точному выражению В.Цуккермана "для текуче-временной и обобщенно-звуковой природы музыки повторность есть "якорь спасения", позволяющий и лучше осознать содержание и яснее **ориентироваться в форме** произведения» [5, 159].

Повторение приобретает **особую силу** при переносе тем в развивающие композиционные зоны «орта буын» и «сага». При транспозиции меняется тембр, а изменение тембра – один из элементов музыкальной драматургии.

Пример №4. Децентрализация тем бас буына

Переход в другие регистровые зоны сопровождается транспонированным повтором материала «бас буын», либо экспозицией новой темы (*возможно и совмещение типов развития*), и регистровые зоны «орта буын», «сага» выступают в качестве пространственных ориентиров, **предопределяющих** звучание мелодий в **конкретных точках** звукового пространства.

«Кочевник (*кюйши, независимо от региона проживания–Н.Ж.*) **в кромешной тьме** находит все необходимое, знает свой маневр и чувствует себя на новом месте (*в регистровой зоне «орта буын» или «сага»*) так же уверенно, как и на старом (*в бас буын*), так как всё и всегда (*тетрахорды в зонах*) находится в строго определенном месте» [6].

На выбор зоны транспонирования оказывает влияние звуковой объём транспонируемых тем. Если в зону «орта буын» возможно транспонирование как отдельной темы бас буына (Дина «Той бастар») так и целиком раздела (Даулеткерей «Қос алқа»), то в зону «саға» (так же и в связующие звенья «кіші саға», «үлкен саға») транспонируются построения диапазон которых (без учета тонов пустых струн) не превышает **тетрахорд** (на нижней строке примера №4 тетрахорд помечен). Процесс восприятия транспонированной темы аналогичен восприятию предмета, который мы должны рассмотреть с разных сторон.

«Тематизм, являясь понятием прежде всего *функциональным*, составляет то главное, что и определяет, в конечном счете, специфику домбрового формообразования. **Тема кюя – основа основ формостроительства**, последующие модификации темы на разных уровнях (в композиционных зонах «орта буын», «саға» – Н.Ж.) музыкальной формы – ее жизнь» [2]. Бывает наиболее выразительную тему кюйши «приберегает» и вводит в «бас буын» в заключительной фазе кюя.

В зону «орта буын» транспонируются не только темы, но и зачины:

Бес қыздың бел шешпесі

Пример №5. Зачин раздела «орта буын»

Другими словами, «орта буын», как и главный раздел, может начинаться зачином. Зачин раздела «орта буын» может интонационно или ритмически отличаться от зачина главного раздела, либо отсутствовать.

В **основных разделах кюя мелодий**, достигнув своей кульминации, завершаются кадансовым **спуском** к **«местной»** ладовой опоре. Ладовая опора создает ощущение стабилизации мелодического движения, относительного покоя. **Разделы** «орта буын», «саға» достигнув своей кульминации завершаются спуском к **общей** ладовой опоре кюя и **повтором** раздела «бас буын» или его элемента. Тем самым создается ощущение стабилизации формы.

В статье «Визуализация регистровых зон домбры» мною было отмечено: «В концепциях кюеведов гриф лишен **универсальности**, а композиционная терминология "работает" избирательно даже в среде порадившей ее» [7, 114].

«На материале инструментальной музыки подтверждается... тезис о том, что в казахской музыкальной культуре *ән-күй-жыр* в двух **региональных стилях** отразились две **разные по языку музыкальные системы**, соответствующие условно "восточнотюркской" и "западнотюркской" [8, 8].

То есть кюи **төкпе** (запад) и **шертпе** (восток) относятся к разным по языку музыкальным **системам**. А к какой системе отнести **восточные төкпе** кюи алтайцев? К западнотюркской? Никакой дихотомии (деления на две части не связанных между собой) в домбровом искусстве нет. Главным пунктом различий **систем** является **коренное несходство лежащих в их основе логико-структурных принципов**, но кюи **төкпе** и **шертпе** отличаются только манерой исполнения и фактурой.

«Существование этих стилей (*төкпе* и *шертпе* – Н.Ж.) – результат сложной истории казахского народа, в этногенезе которого принимали участие многие племена и народности. Каждый из этих стилей имеет общие черты с музыкой соседних народов...» [9, 243].

Не найдя объединяющее начало в кюях «шертпе» и «төкпе» кюеведы сосредотачиваются на их отличиях. А отличия объясняют влиянием культур соседей. Даже **традиционная** «буынная форма» оказывается результатом более поздних взаимодействий с культурой соседних среднеазиатских народов.

На деле **ветви** «шертпе» и «төкпе» имеют **общую «корневую» систему**. Их **объединяет**: а) *домбра*, б) *трехзонная* структура грифа, в) *основа* музыкально-логических отношений – *традиционный* звукоряд и *традиционная* композиционная терминология.

Если А.Мухамбетовой удалось установить **сходство** в организации форм *западноказахстанского кюя* и *среднеазиатского одноголосного макама*, то **полная тождественность** на уровне логической организации элементов в форме *кюев «шертпе»* и «*төкпе*» не должно быть явлением сверхординарным:

Сал күрөң

Элкисса Бас буын Хал. күйі ор. У. Бекенов

11 *1. Экспозиционный раздел А*

52 *2. Серединный раздел В*

84 *3. Кульминационный раздел С*

113 *4. Заключительный раздел А*

Пример №6. Форма: трехзонная четырехчастная

Структура: *бас буын-орта буын-сага-бас буын*. Фактура: *переменная*

«Әрине, екі түрлі домбыра мен *екі түрлі күйдің арасында пәлендей шекара жоқ*. Атыраудан бір шалғайда жатқан, шертпе күй дәстүрінің бір саласын танытатын Алтай қазақтарының күйі – *төкпе күй*» [10, 185].

Такие явления как *оң басу–теріс басу*, *оң бұрау–теріс бұрау* соотносятся между собой так же как реальность и зазеркалье. При изменении строя домбыры с *оң* на *теріс бұрау* **ключевые** разделы «*бас буын*» и «*орта буын*» меняются **функциями**. Если в

Пример №9. Наложение структур грифа

При трехзонной структуре грифа домбры – полное совпадение частей.

А.Мухамбетова сравнивает зонную структуру западноказахстанского *кюя* с формой среднеазиатского *макома* и отмечает «полную тождественность сравниваемых культур на уровне логической организации формы» [9, 274].

Поскольку инструменты *танбур* и *домбыра* является родственными, то подтвердить или опровергнуть вывод о тождестве формообразующих принципов *макома* и *кюя* можно переложением макома на домбру. Нотный пример транспонирован в удобную для домбры тональность. Четвертные ноты штилями вниз иллюстрируют перемещений большого пальца – указателя принадлежности мотивов к тому или иному *разделу* в макоме и кюе при *трехчленной* структуре грифа.

Даромад-Бас буын Миёнпарда-Орта буын Аудж-Саға

Пример №10. Рамки перемещений большого пальца в зонах

Разбивка макома на элементы А.Мухамбетовой [9, 275], а их кюевые «двойники» вписаны мною в скобках:

Таснифи Дугох

$\text{♩} = 66$ Бозгуй (Элкисса)

1. Зачин

9 I ХОНА Даромад (Бас буын)

1а. Экспозиционный раздел А

46 IV ХОНА Миёнпарда
(Орта буын)

2. Серединный раздел В

85 VI ХОНА Аудж (Саға)

3. Кульминационный раздел С

124 VII ХОНА Миёнпарда
(Орта буын)

4. Серединный раздел В



Пример №11. Структура шахмакома: А-В-С-В-А

При сравнительном анализе автор придерживается структуры: «бас буын» занимает звуковое пространство d^1-g^1 , «орта буын»— g^1-d^2 , «кіші саға»— d^2-a^2 , «үлкен саға»— a^2-d^3 [9, 233], что не согласуется с разбивкой грифа на зоны в концепции Б.Аманова (ладки: 0-5 – бас буын, 5-10 – орта буын, 9-14 – кіші саға, 14-19 – үлкен саға) и со структурой (даромад, миёнпарда, аудж) грифа танбура. Вывод А.Мухамбетовой: Бозгуй = бас буын, даромад = орта буын, миёнпарда = кіші саға, аудж = үлкен саға.

«Каждая из инструментальных частей состоит из 7-10 эпизодов. При этом для них типично рондообразное строение – чередование изменяющихся и развивающих мелодических построений (хона) и неизменных (бозгуй)» [12].

Из примера №17 видим, что «бозгуй» и «хона» являются не разделами, а эпизодами частей макома «даромад», «миёнпарда» и «аудж». Неизменный бозгуй «Таснифи Дугох» тождествен неизменному тематическому зачину-әлқисса, к примеру, народного кюя «Айжан-қыз»:



Пример №12. Тематический зачин

Не исключено, что и в домбровой музыке имелось тождественное «хоне» наименование обозначающее развивающее музыкальное построение, например, «иірім» в значений: тематическое зерно, мотив, мелодическое построение.

Переложение однозначно подтверждает вывод А.Мухамбетовой о тождестве формообразующих принципов инструментальной части шашмакома и кюя, но опровергает тождества: бозгуй \neq бас буын, даромад \neq орта буын, миёнпарда \neq кіші саға, аудж \neq үлкен саға.

«Ввиду большой территориальной рассредоточенности тюркский этнос не однороден по своему этническому составу, географической локализации, языку, типу хозяйства, а также расовой и религиозной принадлежности. Различают музыкальные культуры западно- и восточно-тюркских племен. Несмотря на известные различия, единство генетических, историко-культурных корней позволяют говорить об общетюркской этнокультурной общности» [13].

Этими же словами можно сказать и следующее. Несмотря на большую территориальную рассредоточенность, на разную географическую локализацию и тип хозяйства, казахский этнос (представленный различными племенами) однороден по языку, а также религиозной принадлежности. Различают стили домбровой музыки Западных, Восточных, Центральных и Южных казахов. Несмотря на фактурные, локально-стилевые, звукообразовательные различия их объединяет древнетюркская мировоззренческая система и музыкальный язык¹, что позволяет говорить об общекзахской этнокультурной общности.

¹Ж.Жузбай: «Жалпы қазақ күйінің әуелгісазы бір, ал аймақтық бөлінуі орындаушылық мәнердің байлығын көрсете алатын фактор гана» [14]. Что по-русски можно перевести так: «В целом изначальная музыка

Список литературы

1. Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата. Сост. А.Мухамбетова. «Өнер» 1985.
2. **Байкадамова Б.** Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы). – дисс. ... канд. иск. – Алматы: Алматинская государственная консерватория им. Курмангазы; 1983. – 195 с.
3. **Курбанова Д.** Состояние инструментальной традиции в Тукменистане на конец XX в. и проблемы структурного анализа. // Материалы международной конференции. Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий. Алматы, 9-11 ноября 1998.
4. **Надирбеков Ж.** Канон домбровой музыки (к проблеме формообразования). // Вестник КНК. №1 (6), 19.03.2015
5. **Молчанов А.С.** Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении: на материале остинатных форм композиторского творчества XX века. – дисс. ... канд. иск. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.Глинки; 2009. – 235 с.
6. **Дюкарев В.** Да святится имя твоё (новое об истории города). / Официальный сайт города Дубоссары. 2010 (эл. ресурс, дата обращения – 1.12.2015) URL: <http://www.dubossary.ru/page.php?199>
7. **Надирбеков Ж.** Визуализация регистровых зон домбры. // Материалы международной научно-практической. Актуальные проблемы, опыт и перспективы развития традиционной и современной музыки. I том. Алматы, 2014. – с. 112-116.
8. **Омарова Г.** Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. – автореферат дисс. ... д-ра искусствоведения. – Ташкент: Академия наук Республики Узбекистан, Институт искусствознания, 2011. – 48 с.
9. **Аманов Б., Мухамбетова А.** Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы «Дайк Пресс» 2002. – 544 с.
10. **Асемкулов Т.** Домбыраға тіл бітсе. Жұлдыз. 1989 ж. №5.
11. **Копбаева Л.** Казахский кюй в ряду традиционных жанров музыки Средней Азии. – автореферат дисс. ... канд. иск. – Москва: Московская государственная консерватория им. П.Чайковского, 1991. – 27 с.
12. Методическое пособие для учителей музыкальной культуры школ Узбекистана. (эл. ресурс) URL:http://wapref.ru/referat_merpolqasujgigerna.html
13. **Утегалиева С.** Представления о звуке и музыке в специальной музыкальной терминологии тюркских народов. «Musiqi Dünyası». – 2012.– №1(50). – С.103-112
14. **Жузбай Ж.** Күй деген бір иман ғой. (эл. ресурс) URL:<http://www.astana-akshamy.kz/?p=2542>

References (transliterated)

1. Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. Alma-Ata. Sost. A.Muhambetova. «Ôner» 1985.
2. **Bajkadamova B.** Funkcional'nye osnovy temoobrazovaniâ v kazahskoj dombrovoj mu-zyke (na primere kûev Kurmangazy). – diss. ... kand. isk. – Almaty: Almatinskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. Kurmangazy; 1983. – 195 s.
3. **Kurbanova D.** Sostoânie instrumental'noj tradicii v Tukmenistane na konec XX v. i problemy strukturnogo analiza. // Materialy mezhdunarodnoj konferencii. Kurmanga-zy i tradicionnaâ muzyka na rubeže tysâcheletij. Almaty, 9-11 noâbrâ 1998.
4. **Nadirbekov Ź.** Kanon dombrovoj muzyki (k probleme formoobrazovaniâ). // Vestnik KНК. №1 (6), 19.03.2015
5. **Molčanov A.S.** Dinamika vospriâtiâ povtora v muzykal'nom proizvedenii: na materi-ale ostinatnyh form kompozitorskogo tvorčestva XX veka. – diss. ... kand. isk. – Novosibirsk: Novosibirskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ (akademiâ) im. M.Glinki; 2009. – 235 s.
6. **Dûkarev V.** Da svâtitsâ imâ tvoë (novoe ob istorii goroda). / Oficial'nyj sajt goroda Dubossary. 2010 (digit. source, data obrašeniâ – 1.12.2015) URL: <http://www.dubossary.ru/page.php?199>
7. **Nadirbekov Ź.** Vizualizaciâ registrovyh zon dombry. // Materialy mezhdunarodnoj naučno-praktičeskoj. Aktual'nye problemy, opyt i perspektivy razvitiâ tradicion-noj i sovremennoj muzyki. I tom. Almaty, 2014. – s. 112-116.

8. **Omarova G.** Kazahskij kûj: kul'turno-istoričeskij kontekst i regional'nye stili. – avtoreferat diss. ... d-ra iskusstvovedeniâ. – Taškent: Akademiâ nauk Respubliki Uz-bekistan, Institut iskusstvovznaniâ, 2011. – 48 s.
9. **Amanov B., Muhambetova A.** Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i XX vek. Almaty «Dajk Press» 2002. – 544 s.
10. **Asemkulov T.** Dombyrağa til bitse. Žuldyz. 1989 ž. №5.
11. **Kopbaeva L.** Kazahskij kûj v râdu tradicionnyh žanrov muzyki Srednej Azii. – avtoreferat diss. ... kand. isk. – Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. P.Čajkovskogo, 1991. – 27 s.
12. Metodičeskoe posobie dlâ učitelej muzykal'noj kul'tury škol Uzbekistana. (èl. re-surs)
URL:http://wapref.ru/referat_merpolqasujgigerna.html
13. **Utegalieva S.** Predstavleniâ o zvuke i muzyke v special'noj muzykal'noj terminolo-gii tûrkskih narodov. «Musiqi Dûnyasi».-2012.-№1(50).-S.103-112 (digit. source)
URL:<http://litterref.ru/jgeatyjgeatymerqas.html>
14. **Žuzbaj Ž.** Kûj degen bir iman ğoj. (digit. source) URL:<http://www.astana-akshamy.kz/?p=2542>

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ
КҮЙДІҢ НЕГІЗГІ БӨЛІКТЕРІ ТУРАЛЫ
(формалық құрылым мәселелерінде)

Түйін

Дамыған музыкалық форма оның құрамындағы негізгі және қосалқы элементтердің бар болуын болжайды, мұндай жіктеу күйтанушылардың еңбектерінде жоқ. Күйтанушылар еңбектерінде элементтердің атқаратын қызметтері біркелкілікпен шектелген. Күй элементтерінің атқаратын қызметіне біркелкілік тән болса, күй формасын көркем көрініс деп тану мүмкін емес. Мақалада автор күй формасының «бас буын», «орта буын» және «саға» атты негізгі бөлімдерін таныстырушы (экспозиция) және дамытушы элементтер деп қарастырады.

Тірек сөздер: бас буын, орта буын, канон, шертпе, төкпе.

Zhaksylyk NADIRBEKOV
BASIC ELEMENTS OF KUY

Abstract

Complex musical form requires a basic and auxiliary constructions in the structure. In the works of *kuy*-researchers all sections of the *kuy* form are supposed as functionally similar, the structure is a temporary link, and if there is no subordination of elements, it is difficult to speak about a harmonious integrity of the form. The author considers functionally differentiated, shaping, key elements of *dombra kuy* “*bas buyn*”, “*orta buyn*” and “*saga*”.

Keywords: bas buyn, orta buyn, canon, shertpe, tokpe.

Сведения об авторе:

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

Автор туралы мәлімет:

Нәдірбеков 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.

ОРЫНДАУШЫ МУЗЫКАНТ ҚЫЗМЕТІ

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

ACTIVITY OF PERFORMER

УДК 159.9:78.071.2

Наталья ПИМЕНОВА*Восточно-Казахстанское училище искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных***ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ****Резюме:**

В статье рассмотрены специфические особенности деятельности музыканта-исполнителя, подготовка к публичному выступлению, профессионально-исполнительские качества, формы исполнительской практики, а также факторы воздействия на эффективность исполнительской деятельности.

Ключевые слова: деятельность, музыкальная деятельность, профессиональные качества музыканта-исполнителя, факторы воздействия.

Тірек сөздер: жұмыс (іс, қызмет), музыкалық қызмет, орындаушы музыканттың кәсіби сапасы, әсер ету факторлары.

Keywords: activity, musical activity, competency of musician, influencing factors.

Психологические исследования, посвященные вопросам деятельности и творчества, весьма многочисленны. Разработка и развитие теории деятельности связана с именами таких известных психологов, как Л. С. Выгодский, С. Л. Рубинштейн, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурия, А. В. Запорожец, П. Я. Гальперин и др. Психологическая теория деятельности стала развиваться в конце 20-х – начале 30-х годов XX века. Главное отличие данной теории заключается в том, что она опирается на основные принципы диалектического материализма и использует главный тезис этого философского направления: не сознание определяет бытие, деятельность человека, а наоборот, бытие, деятельность человека определяет его сознание.

В психологическом словаре понятие «деятельность» трактуется как активное взаимодействие с окружающей действительностью, в ходе которого живое существо выступает как субъект, целенаправленно воздействующий на объект и удовлетворяющий таким образом свои потребности. Основным видом человеческой деятельности, сыгравшим решающую роль в происхождении и развитии физических и духовных свойств человека, является труд. На основе труда в ходе социально – исторического развития возникает труд умственный как особая общественно необходимая теоретическая деятельность [1, 42].

Рассматривая структуру музыкально-эстетической культуры личности, можно выделить два ее основных аспекта: музыкальная деятельность и музыкальное сознание. Музыкальная деятельность в трех ее ипостасях (композитор - исполнитель - слушатель), выступающая как предпосылка, процесс, результат музыкальной культуры, дает ключ к широким процессам формирования музыкально-эстетической культуры человека.

Известный социолог в области музыки А. Н. Сохор предлагал различать формы музыкальной деятельности по степени активности: пассивные (музыка как фон, музыка в быту, посещение концертов, избирательное прослушивание), полуактивные (чтение статей, книг о музыке, собирание кассет и пластинок, посещение лекций и т.д.), активные (сольное исполнение, обучение пению и игре на музыкальном инструменте, сочинение музыки) [2, 50-59].

Всю деятельность музыканта-исполнителя можно разделить на две основных части – репетиционную и концертную. Репетиционная деятельность состоит из нескольких этапов, каждый из которых предъявляет к психике музыканта свои требования. Первый

этап работы над музыкальным произведением – создание целостного воображаемого музыкального образа. На данном этапе необходимо: ознакомление с нотным текстом (за инструментом и без него); накопление по возможности большого количества информации о форме, стиле, жанре и других особенностях музыки, а также о личностных особенностях композитора; творческая переработка всей имеющейся информации. Второй этап – работа над деталями музыкального произведения (темпы, технические сложности, форма, новизна и т.д.). Начиная с этого этапа все более высокие требования предъявляются к психомоторике музыканта-исполнителя. При этом особые требования предъявляются не к силе мышц, а к скорости и точности микродвижений кисти и особенно пальцев. Одной из важных задач второго этапа является выучивание произведения наизусть. Третий этап – создание целостного музыкального образа. Здесь можно выделить пробные проигрывания произведения в целом, корректировку с учетом реального целого, отшлифовку «стыков» между деталями. Исходя из реальных исполнительских возможностей окончательно уточняются темпы, динамика, агогика, исполнительские и художественные приемы. Высокие требования предъявляются к мышечной выносливости исполнителя, к устойчивости внимания, а также к волевым качествам [3, 37-43].

Подход к подготовке публичного выступления глубоко индивидуален. Опыт музыкантов-исполнителей свидетельствует о различии ее форм, это может быть:

- полная готовность всех музыкальных произведений, включенных в концерт за 5-7 дней;
- «отлёживание» вещей, включенных в выступление перед публикой за несколько дней;
- занятия в день концерта по 5-6 часов, включающие музыкальные произведения, исполняемые на эстраде;
- репетиция в день концерта по 1-2 часа, включающая в программу не только концертные произведения;
- проигрывание в день выступления отдельных частей музыкальных произведений, исполняющихся в концерте;
- обыгрывание в день концерта всех сочинений, входящих в программу, целиком;
- проигрывание в день публичного показа музыкальных произведений, не исполняющихся на эстраде.

Наряду с различиями существуют и общие закономерности:

- планирование работы над наиболее трудными музыкальными произведениями заранее, во избежание плохих результатов и срывов, приводящих к появлению страха перед публикой;
- постоянное внимание, необходимое при выступлении на эстраде; проигрывание музыкальных произведений или программы целиком с ощущением взаимосвязи между сочинениями;
- чувство уверенности в достаточной подготовке к концерту; разумное распределение своих сил перед выступлением, благоприятный психологический и физический настрой музыканта [4, 31].

Концертное исполнение – итог и кульминационный момент всей проделанной работы исполнителя над музыкальным произведением. Его главная цель – раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения. Для того чтобы концерт прошел успешно, обязательными условиями становятся артистизм и интуитивная установка исполнителей, при этом исполнителю необходимо: мобилизовать духовные и физические силы, иметь соответствующий внутренний настрой, уметь держаться на сцене, любить и проявлять интерес к исполнительской деятельности, обогащать собственный репертуар, пропагандировать свое искусство.

Концерт является одной из форм исполнительской практики. Важным фактором успешной концертной деятельности является умение создать контакт с аудиторией. Этому в немалой степени способствуют профессиональные качества исполнителя.

Профессиональные исполнительские качества складываются на основе сочетания чисто навыков игры на инструменте, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также наличие исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Исполнительская деятельность очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступление в концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике. Г. Нейгауз в своей работе «Искусство фортепианной игры» говорит о четырех стилях исполнения:

1. Первый – никакого стиля.
2. Второй – исполнение «мóрговое». Исполнитель так стеснен «сводом законов» (часто воображаемых), так старательно «соблюдает стиль», так доктринерски уверен, что можно играть только так и никак иначе.
3. Третий вид – исполнение музейное, на основе точнейшего знания, как исполнялись и звучали вещи в эпоху их возникновения.
4. Четвертый вид – исполнение, озаренное «проникающими лучами» интуиции, вдохновения, исполнение «современное», живое, но насыщенное непоказной эрудицией [5, 267].

Эффективность исполнительской деятельности во многом определяется воздействием на него внешних и внутренних факторов:

1. Внешние факторы можно разделить на материальные (качество и состояние музыкального инструмента; акустические, температурные особенности концертного зала; наличие нот и необходимой в процессе подготовки литературы, грамзаписей и т.п.) и факторы социально-психологической среды (слушательская аудитория, особенности группы музыкантов при совместном музицировании, преподаватель – консультант и особенности взаимоотношений с ним, ситуация в обществе на данный момент времени, а также ближайшее социальное окружение музыканта).

2. К внутренним факторам относятся возможности человека, зависящие от его индивидуальных врожденных и приобретенных особенностей. Первые определяют потенциальные возможности человека, вторые (в сочетании с первыми по мере их реализации) – реальные возможности. Внутренние факторы являются отражением биологических и социальных факторов в развитии человека:

- Социальный фактор развития музыканта проявляется в виде отношений и мотивов (к музыке как виду искусства и профессиональной деятельности, интерес к игре на каком-либо музыкальном инструменте), знаний и умений (включая индивидуальный стиль деятельности), развития профессионально важных качеств.
- Биологический фактор в основном рассматривается как генотипический, т.е. определяющий врожденные особенности отдельных морфологических признаков (например, анатомического строения руки), врожденные физиологические особенности (жизненная емкость легких, максимальное потребление кислорода и т.д.), психофизиологические особенности (свойства нервной системы), психические процессы и физические качества, присущие каждому индивидууму [3, 11].

Внутренние факторы эффективности деятельности выражаются в профессиональном мастерстве музыканта-исполнителя, которое состоит из четырех блоков: музыкально-исполнительская направленность, знания, умения и профессионально важные качества.

1. Музыкально-исполнительская направленность – это стремление человека к определенному роду занятий, базирующееся на сильном и устойчивом интересе в нему. Музыкальная направленность реализуется в процессе достижения трех иерархически восходящих целей: 1) эмоционального воздействия на слушателей; 2) формирования у

слушателей умения воспринимать музыкальные образы; 3) формирования музыкальности слушателей.

2. Знания музыкантов-исполнителей делятся на два блока – общие (общеобразовательные и общекультурные) и специальные (музыкально-исторические и музыкально-теоретические).

3. Умения – это практическое владение способами отдельных действий и операций или деятельностью в целом в соответствии с правилами и целью деятельности. Для музыкантов-исполнителей можно выделить три группы умений: коммуникативные (включая артистические), гностические (включая перцептивные) и двигательные (включая прикладные).

4. Структура профессионально важных качеств разделяется на две подструктуры – общезызыкальных и непосредственно исполнительских качеств. В подструктуру общезызыкальных качеств входят: сенсорно-перцептивные качества (связанные с ощущением и восприятием), эмоциональные, мнемические (связанные с памятью), интеллектуальные и имажинитивные (связанные с мышлением и воображением). В профессиональном мастерстве существенную роль играют также нравственные качества, так как они во многом определяют направленность репертуарной политики, общий облик музыканта как представителя и пропагандиста музыкального искусства. В подструктуру непосредственно исполнительских качеств входят психомоторные качества (связанные с проявлением различных свойств памяти), артистизм, надежность в концертном выступлении, аттенционные качества (связанные с проявлением различных свойств внимания), коммуникативные и волевые качества. В итоге общая структура профессионально важных качеств музыканта-исполнителя может быть представлена в виде следующей схемы: нейродинамика (морфо-функциональные особенности) → общие компоненты профессионально важных качеств (восприятие, память, мышление, воображение, эмоции, внимание, воля, мотивация) → общезызыкальные профессионально важные качества (музыкальность) → непосредственно-исполнительские профессионально важные качества (исполнительская техника, надежность в концертном выступлении, артистизм) [3, 16-17].

Следует сказать о таких значимых составляющих исполнительской деятельности, как музыкальные способности, включающие в себя следующее: музыкальный слух, музыкальную память и метроритмику. Известно, что музыкальные способности – это врожденное свойство личности, предопределяющее ее дальнейшую музыкальную судьбу. На этом основывается широко распространенное в практике музыкальных школ разделение детей на «способных» и «неспособных» к музыке; этим определяется и оправдывается отбор детей для обучения музыке. Применительно к исполнительской деятельности нужно напомнить о существующих исполнительских способностях, которые проявляются в сильном влечении к концертным выступлениям, умении заинтересовать публику, способности раскрывать и доносить до слушательской аудитории не только композиторский замысел, но и свое видение музыкального образа. Музыкальные способности – основа музыкально – исполнительского таланта. Их необходимо постоянно развивать, лишь при этом условии можно говорить о формировании исполнителя как мастера своего дела [4, 46].

Эмоциональное восприятие музыки – важный момент в исполнительском творчестве. Не обладая им, невозможно передать свое отношение к музыкальному образу и выявить художественный замысел музыкального произведения. Эмоциональное состояние исполнителя, его темперамент и вдохновение влияют на исполнительский процесс в целом. Например, концертмейстер эмоционального образного типа в процессе исполнения сочинения одновременно с игрой на инструменте помогает солисту показами. Мимикой, жестами он передает живущую в его воображении яркую фантазию. Артистизм такого аккомпаниатора раскрывается в сценических движениях, сценическом перевоплощении. Сценические движения концертмейстера связаны с содержанием исполняемого музыкального произведения и влияют на процесс его восприятия

слушателями. В свою очередь под сценическим перевоплощением подразумевается способность аккомпаниатора действовать по логике содержания воплощаемого художественного образа. Главная черта профессионального мастерства такого исполнителя – это способность воздействовать на аудиторию путем передачи внутреннего содержания художественного образа методом сценического перевоплощения. Умение быстро перестроиться по ходу исполнения, мгновенно принять творческие решения характерно для исполнителя этого типа, но, как показывает практика, он менее тщателен в четкой регламентации работы, в подготовке репетиций.

У аккомпаниатора мыслительного типа совершенно иной подход к исполнительской деятельности. Исполнители такого типа более внимательно готовятся во время репетиций, тщательно продумывают и отрабатывают план концертного выступления. Для них весьма затруднительно быстрое реагирование на всякого рода неожиданности по ходу выступления [4, 67].

Нередко камнем преткновения для студентов и уже сформировавшихся музыкантов-исполнителей является волнение на эстраде. Оно может либо способствовать более яркому исполнению, либо отрицательно сказаться на выступлении. Волнение проявляется у каждого по-разному: одни начинают играть в искусственно преувеличенных тонах, другие более зажато и сухо, третьи запинаятся, останавливаются, пропускают целые «куски», «мажут» пассажи. Волнение часто неблагоприятно отражается на технической стороне исполнения, а иногда приводит к запинкам, остановкам и пропускам целых эпизодов. Конечно, факт отрицательного влияния волнения встречается в практике куда чаще, чем положительного. Поэтому очень важно воспитывать в сознании исполнителя чувство огромной радости и одухотворенности от общения с публикой. Лишь тогда можно говорить о настоящей удовлетворенности от концертного исполнения [4, 78].

Для того, чтобы успешно выступить на сцене, музыканту необходимо быть в состоянии «оптимальной концертной готовности» [6, 40]. «Волнение волнению рознь, пишет Г. М. Коган, известная взволнованность, «приподнятость» перед выступлением и во время него не только естественна, но и желательна, полезна, благотворна. Она спасает выступление от будничности, способствует возникновению артистического подъема. Но помимо «волнения- подъема» существует еще другой вид эстрадного волнения – «волнение-паника», являющееся подлинным бичом большинство исполнителей [7, 48]. Чаще всего оно происходит от того, что произведение не готово в должной степени. Другая причина, вызывающая «волнение-панику» – неверие в себя.

Работа над формированием эстрадно-исполнительских качеств включает в себя ряд аспектов; среди них такие, как воспитание правильного отношения к публичной игре, приобретения опыта публичных выступлений, продуманная «репертуарная политика», целенаправленная индивидуальная методика всей работы в классе и во внеурочной деятельности [7, 36].

Таким образом, исполнительская деятельность является одним из видов музыкальной деятельности, которая включает в себя две составляющие: рабочий процесс и, самое важное (отличительное от других видов деятельности) – концертное исполнение. Но выход на сцену всегда связан с волнением, что иногда приводит к «срывам» во время публичного выступления. В этой связи становится актуальным обращение к внутренним ресурсам личности исполнителя, которые позволяют адаптироваться и контролировать ситуацию, использовать методы и способы достижения желаемых целей в процессе исполнения.

Список литературы

1. Психологический словарь / Под ред. В.В.Давыдова, А.В.Запорожца, Б.Ф.Ломова и др. – М.: Педагогика, 1983. – 448 с.
2. **Сохор А. Н.** Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М.: Музгиз, 1961. – 231 с.
3. **Цагарелли Ю. А.** Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие / Ю. А. Цагарелли. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.

4. **Кубанцева Е.И.** Концертмейстерский класс / Е.И.Кубанцева. – М.: Acadeia, 2002. – 192 с.
5. **Нейгауз Г.Г.** Об искусстве фортепианной игры / Г.Г.Нейгауз. – М.: Музгиз, 1961. – 318 с.
6. **Петрушин В.И.** Музыкальная психология / В.И.Петрушин. – М.: Владос, 1997. – 384 с.
7. **Верткова Л.А.** Некоторые аспекты фортепианно-педагогической практики / Л. А. Верткова. – Алматы, «SanSam», 2005. – 75 с.

References (transliterated)

1. Psihologiĉeskij slovar' / Pod red. V.V.Davydova, A.V.Zaporožca, B.F.Lomova i dr. – М.: Pedagogika, 1983. – 448 p.
2. **Sohor A. N.** Muzyka kak vid iskusstva / A. N. Sohor. – М.: Muzgiz, 1961. – 231 p.
3. **Čagarelli Ū. A.** Psihologiâ muzykal'no-ispolnitel'skoj deâtel'nosti. Uĉebnoe posobie / Ū. A. Čagarelli. – SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2008. – 368 p.
4. **Kubanceva E.I.** Koncertmejesterskij klass / E.I.Kubanceva. – М.: Acadeia, 2002. – 192 p.
5. **Nejgauz G.G.** Ob iskusstve fortepiannoij igry / G.G.Nejgauz. – М.: Muzgiz, 1961. – 318 p.
6. **Petrušin V.I.** Muzykal'naâ psihologiâ / V.I.Petrušin. – М.: Vlados, 1997. – 384 p.
7. **Vertkova L.A.** Nekotorye aspekty fortepianno-pedagogiĉeskoj praktiki / L. A. Vertkova. – Almaty, «SanSam», 2005. – 75 p.

Наталья ПИМЕНОВА

ОРЫНДАУШЫ МУЗЫКАНТ ҚЫЗМЕТІНІҢ ПСИХОЛОГИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйін

Мақалада орындаушы музыкант жұмысының арнайы ерекшеліктері, көпшілік алдында өнер көрсетуге дайындығы, кәсіби-орындаушылық қасиеті, орындаушылық іс-тәжірибе тәсілдері, сонымен қатар, орындаушылық өнердің нәтижелілігін арттыратын факторлары туралы сөз болады. **Тірек сөздер:** жұмыс (іс, қызмет), музыкалық қызмет, орындаушы музыканттың кәсіби сапасы, әсер ету факторлары.

Natalya PIMENOVA

PSYCHOLOGICAL FEATURES OF PERFORMING MUSICIAN'S ACTIVITIES

Abstract

This article covers specific features of musician's activity, preparation to public performance, professional and performance qualities, forms of performance practices, and influence factors for the efficiency of the performance activity.

Keywords: activity, musical activity, competency of musician influencing factors.

Сведения об авторе:

Пименова Наталья Михайловна – преподаватель обязательного фортепиано КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО.

Автор туралы мәлімет:

Пименова Наталья Михайловна – ШҚО ББ Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесінің міндетті фортепиано оқытушысы.

Information about author:

Natalia Pimenova – obligatory piano teacher at CSE “Abdullin brothers East Kazakhstan School of Arts” SE EKR.

УДК 377:785.7

Вадим КУДРЯВЦЕВ

Восточно-Казахстанское училище искусств им. народных артистов братьев Абдуллиных

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА ОТДЕЛЕНИИ «ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ТРУБА»

Резюме:

В статье рассмотрены особенности деятельности концертмейстера; специфика работы концертмейстера в классе духовых инструментов, в частности с инструментом труба; особенности ансамблевого взаимодействия концертмейстера с медными духовыми инструментами.

Ключевые слова: деятельность концертмейстера, ансамблевое взаимодействие, медные духовые инструменты.

Тірек сөздер: сүйемелдеушінің жұмысы, ансамбльдік бірлік, үрмелі жез аспаптары.

Keywords: activities of concertmaster, ensemble interaction, brass instruments.

Концертмейстерское искусство является важной формой деятельности пианиста, не менее широкой и многообразной, чем сольное исполнительство. Выступая в качестве концертмейстера, пианист раскрывает новые грани своего музыкального творчества, что подтверждается многочисленными примерами выдающихся исполнителей: в качестве концертмейстеров выступали Сергей Рахманинов, Эдвин Фишер, Святослав Рихтер и др. Само слово «ансамбль» (по-французски – «единство») ставит перед исполнителем задачу строгого согласования совместного исполнительского замысла. Концертмейстеру приходится не только чутко реагировать на партию солиста во время игры, но и обговаривать общий план и детали интерпретации [4].

Работа пианиста с солистами-инструменталистами имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста. Так, при аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе.

Для успешной и плодотворной работы концертмейстер должен обладать рядом специфических музыкально-исполнительских дарований: хорошие пианистические навыки; чтение с листа; владение навыками игры в ансамбле; транспонирование; знание основ игры на духовых инструментах; знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы [4].

Прежде чем определить некоторые особенности ансамблевого взаимодействия концертмейстера с медными духовыми инструментами необходимо охарактеризовать специфику медных духовых инструментов и в частности трубы. Труба – разновидность медных духовых инструментов, второе название амбушюры. Труба является одним из основных инструментов джаза и родственных ему жанров, а также эстрадной музыки. Для труб написано большое количество оригинальных джазовых произведений и переложений. Концертмейстеру в классе трубы приходится часто сталкиваться с музыкой такого рода. Большим плюсом для аккомпаниатора будет изучение основ джазовой импровизации и его основных направлений. Необходимо знание таких понятий

как свинг, блюз, фанк. Труба принимает практически основное, а иногда и главенствующее применение в этих жанрах и направлениях, а ещё и в рок музыке, ска и в поп музыке [3].

Деятельность пианиста-концертмейстера в классе медных духовых инструментов имеет свои особенности. Пианист, играющий вступительные такты произведения, не может взять правильный темп, если не будет знать, что последует у солиста в первых же фразах, если он не ощутит естественного развития мелодической линии. Важно учесть, что многие темпы при исполнении оркестровой партитуры на рояле сдвигаются. Обусловлено это невозможностью достигнуть протяжённости звучания, аналогично оркестровой. Аккомпаниатор должен в себе обязательно натренировать умение определять необходимую скорость темпа.

Ещё одна немаловажная составляющая суть аккомпанемента, которая поможет достигнуть ту самую протяжённость в звучании это педаль. Обычно согласование партий, воспроизводимых солистом и концертмейстером-пианистом, вполне укладывается в ряд простых требований: играть вместе, уравнивать громкость, соблюдать указанные штрихи. Если два первых пункта бывают объектом внимания, то третий из них не часто становится предметом работы. Потому не редко можно слышать, как штрихи *detache* и *staccato* исполняются с правой педалью, а вся штриховая палитра фортепиано сводится к незамысловатому правилу «играть с педалью и без педали». Педализация в аккомпанемента с трубой очень разнообразна. Так, пианист, играющий с трубачом в ансамбле должен умело пользоваться всем богатством красок фортепианной звучности, применяя при этом самые разные способы и приёмы: педаль (правую), полную, половинную, четверную, тремолирующую или вибрирующую, ритмическую и гармоническую, одновременную и запаздывающую, совместное действие обеих педалей (правой и левой), одну левую педаль (придающую звучанию особый «теневой» или «графический» колорит), противопоставление педального и беспедального звучания и т.д. [2].

Для того чтобы максимально приблизить звучание рояля к звучанию трубы, играть надо предельно связно, стараться подчёркивать особенности тембровой окраски, следить за педалью. Пианисту необходимо постоянно развивать, обострять свой гармонический и тембровый слух, держать его «настороже» во время исполнения, учиться понимать акустическую природу отдельных музыкальных инструментов и звучность инструментов исполняющих в ансамбле. В свою очередь, трубач, должен постоянно заботиться об интонировании внутриладовом, художественном, о точности ансамбля, а также об убедительности воплощаемого художественного образа. В основном это связано с тем, что инструменталисты-духовики достаточно часто на практике сталкиваются с такими условиями, как игра в холодном помещении, влияющем на общий строй инструмента, выступление в зале с непривычной реверберацией, несоответствие настройки аккомпанирующего инструмента и т.д. [1].

Темп, также должен быть результатом предварительного просмотра хотя бы страницы нотного текста. В ансамбле с трубой, как и в любом другом союзе, одно немаловажное действие, это слияние тембровое фортепиано и трубы. Фортепиано, как король инструментов, может применять различные тембровые окраски. Может петь как вокалист, гармонично подстраиваться под любой инструмент. Поэтому фортепиано может быть как солирующим, так и аккомпанирующим инструментом. Атака звука у пианиста, безусловно, более определённая, даже острая, чем у любой оркестровой группы. Пытаясь воплотить на рояле «объёмное» звучание (особенно в кульминациях), концертмейстеру не следует терять благородство звука при игре на *fortissimo*. Пианисты же, подчас, пытаются извлечь из инструмента не свойственную ему звучность. Пианисту в ансамблевой работе с исполнителями на трубе нужно играть мощно, объёмно, но не переусердствовать. Довольно часто можно встретить случаи, когда авторский вариант записи фактуры оказывается не особенно удачным или неудобным в исполнении для пианиста. Такие эпизоды чаще встречаются в сочинениях с аккордовой и полифонической фактурой.

Иногда партия аккомпанемента является неудачным переложением оркестровой партитуры. Из-за этого в ней неизбежны некоторые «корявости» [4].

Одна из главных, основных составляющих в ансамбле совместного проигрывания это синхронность. В момент совместного проигрывания, пианист должен стараться «предслышать» момент взятия последующего звука трубачом. Продолжив эту тему нельзя не сказать о дыхании. Дыхание как смычок у исполнителя на струнном инструменте. Как правило, у амбушорных инструментов быстрее устаёт аппарат, чем у тростевых-деревянных. В связи с этим в произведениях, написанных для медных инструментов, в связи с их спецификой очень много пауз. Паузы многие духовики часто принимают только как технически-вспомогательный момент – перерыв мелодии для вдоха. Но это лишь одно из значений паузы. Назначение пауз в том, что бы дать смысловое расчленение фразам или предложениям и большую силу выразительности. Паузы соединяют фразы. Во время пауз солиста, нередко смысловое содержание – соло – переходит концертмейстеру. Такой приём как цезура, может применяться у духовика из-за нехватки дыхания. Как во время занятий, в связи с недостатками, например физическими, так и спонтанно, из-за волнения во время игры на сцене. Происходит сокращение длительности ноты, чтобы не сбиться с ритма, берут недостающий для них в этот момент воздух и продолжают играть, стараясь при этом исполнить так, чтобы не вредило музыкальному изложению [3].

Таким образом, особенностями ансамблевого взаимодействия концертмейстера с медными духовыми инструментами являются:

- 1) техническая чистота и художественная точность исполнения в условиях коллективного исполнения (синхронность, стройность, выразительность, строй, штрихи, динамика, баланс, голосоведение);
- 2) умение играть ярко, но непротиворечиво с партнёром по ансамблю, быть и ведомым и ведущим, ощущать и держать баланс звучания по вертикали;
- 3) надёжность, стабильность и в то же время мобильность, гибкость, пластичность, раскованность;
- 4) длительное, устойчивое, напряжённое внимание и сосредоточение; распределение внимания между двумя партиями;
- 5) передача мелодии из голоса в голос;
- 6) немаловажное составляющее в работе ансамбля, для концертмейстера является профессиональное качество, именуемое интуицией;
- 7) одна из особенностей ансамблевого взаимодействия и задач концертмейстера психологически настроить солиста (если возникает такая необходимость) на качественное концертное исполнение;
- 8) концертмейстер должен досконально знать тот инструмент, с которым он играет, - в данном случае с трубой. Знать историю инструмента, его разновидности, структуру, специфику, его диапазон, технические способности и т. д.

Все выше перечисленные особенности ансамблевого исполнения помогают концертмейстеру достичь наилучших результатов в достижении авторского замысла, творческих задач и в преодолении технических и исполнительских трудностей

Список литературы

1. **Вдовиченко В.** Некоторые вопросы подготовки студента-духовика к концертному выступлению / В. Вдовиченко. – Киев: Музыка Украина, 1986.
2. **Голубовская Н. И.** Искусство педализации / Н. И. Голубовская. - М. - Л.: Музыка, 1967. – 142 с.
3. **Диков Б.** Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. Диков. – М.: Музыка, 1962. – 116 с.
4. **Крючков Н.** О работе концертмейстера / Н. Крючков. – М.: Музыка, 1974. – 142 с.

References (transliterated)

1. **Vdovičenko V.** Nekotorye voprosy podgotovki studenta-duhovika k koncertnomu vystupleniû / V. Vdovičenko. – Kiev: Muzika Ukraina, 1986.
2. **Golubovskaâ N. I.** Iskusstvo pedalizacii / N. I. Golubovskaâ. - M. - L.: Muzyka, 1967. – 142 p.
3. **Dikov B.** Metodika obučeniâ igre na duhovyh instrumentah / B. Dikov. – M.: Muzyka, 1962. – 116 p.
4. **Krûčkov N.** O rabote koncertmejstera / N. Krûčkov. – M.: Muzyka, 1974. – 142 p.

Вадим КУДРЯВЦЕВ

«ТРУБА АСПАБЫ» БОЙЫНША «ҮРМЕЛІ ЖӘНЕ ҰРМАЛЫ АСПАПТАР» БӨЛІМІНДЕГІ СҮЙЕМЕЛДЕУШІ ЖҰМЫСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйін

Аталған мақалада сүйемелдеуші жұмысының ерекшеліктері, үрмелі және ұрмалы аспаптар бөліміндегі сүйемелдеушінің орны, атап айтар болсақ труба аспабымен жұмыс жүргізу, сүйемелдеушінің үрмелі жез аспаптармен бірлесе отырып ансамбльдік бірлікте өнер көрсетуі туралы сөз етіледі.

Тірек сөздер: сүйемелдеушінің жұмысы, ансамбльдік бірлік, үрмелі жез аспаптары.

Vadim KUDRYAVCEV

PECULIARITIES OF CONCERTMASTER WORK AT THE DEPARTMENT OF “WIND AND PERCUSSION INSTRUMENTS”, “TRUMPET” SPECIALTY

Abstract

The article describes the features of concertmaster activity. The specifics of the concertmaster work in the class of wind instruments, in particular the trumpet, are explained. Attention is paid for features of ensemble interaction between concertmaster and brass.

Keywords: activities of concertmaster, ensemble interaction, brass instruments.

Сведения об авторе:

Кудрявцев Вадим Николаевич – преподаватель обязательного фортепиано, концертмейстер КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных» УО ВКО.

Автор туралы мәлімет:

Кудрявцев Вадим Николаевич – ШҚО ББ Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесінің міндетті фортепиано оқытушысы, концертмейстер.

Information about author:

Vadim Kudryavcev – obligatory piano teacher and concertmaster at CSE “Abdullin brothers East Kazakhstan School of Arts” SE EKR.

МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF MASTERS' STUDENTS

УДК 785.7.072.1 (574)

Салтанат КУНАНБАЕВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**СОНАТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО А. ЖАЙЫМА
(к вопросу о казахстанской виолончельной музыке)**

Резюме:

Статья посвящена анализу Сонаты для виолончели и фортепиано, написанной современным казахстанским композитором Арманом Жайымом и посвященной памяти его сестре. Автор отмечает, что Соната полна внутреннего драматизма и благодаря интонационно-тематической драматургии выступает целостным стройным циклом. Интонационной основой сонаты являются кюи Курмангазы.

Ключевые слова: виолончельная музыка Казахстана, Арман Жайым, соната для виолончели и фортепиано, интонационно-тематический комплекс, кюи Курмангазы.

Тірек сөздер: Қазақстанның виоланчель музыкасы, Арман Жайым, виоланчель мен фортепианоға арналған соната, интонациялық-тақырыптық кешен, драматургия, Құрманғазының күйлері.

Keywords: cello music of Kazakhstan, Arman Zhayym, Sonata for Cello and Piano, intonationally-themed complex, kuys of Kurmangazy.

По мере того как все глубже познаётся природа выразительных средств виолончели, её выразительно-технические возможности композиторы Казахстана все шире применяют этот инструмент в сольной виолончельной музыке. Интересным примером данного факта является Соната для виолончели и фортепиано Армана Жайыма.

Соната была написана в феврале 2011 года по просьбе друзей композитора – виолончелиста Ермека Курманаева и пианиста Армана Тлеубергенова. Оба исполнителя, неоднократно принимая участие в республиканских и международных конкурсах, становились лауреатами. На этот раз участники дуэта, готовясь к очередному состязанию, были озадачены поиском конкурсного произведения. В дружеской беседе с А. Жайымом музыканты высказали мысль о дефиците в репертуаре их дуэта произведений крупной формы казахстанских композиторов. В ответ композитор сочинил Сонату для своих друзей и посвятил ее своей покойной сестре виолончелистке Гульмире. Это глубоко трагичное произведение, имеющее философскую концепцию осмысления коренных вопросов бытия – противостояния жизни и смерти, постижения смысла жизни, любви к ней и гуманизма.

Впервые Соната прозвучала в исполнении Е. Курманаева и А. Тлеубергенова на Втором Международном конкурсе камерно-ансамблевого исполнительства им. Гайдамович (Россия, Магнитогорск) в 2011 году, где ее исполнителям присудили Первую премию.

Поначалу композитор сочинил двухчастный сонатный цикл, в этом варианте она и прозвучала на премьере. Однако автор вскоре решает переработать Сонату и сочиняет еще три части, доведя тем самым цикл до пятичастного. Первоначальный финал Сонаты в переработанном варианте становится первой частью пятичастного цикла, задавая тон всему произведению. Бывшая драматическая первая часть становится второй частью цикла.

Первая часть цикла – медленная, выполняет роль пролога к циклу. Вторая, третья и четвертая части идут без перерыва. Центр цикла, третья – самая быстрая часть цикла,

четвертая часть – драматургический центр, пятая часть – эпилог. Таким образом, более развернутый цикл наиболее точно отвечал замыслу композитора.

Все части цикла пронизаны интонационно-тематическим единством. Интонационно-тематический комплекс Сонаты основан на двух темах – кюев Курмангазы «Саранжап» и «Акбай». Оба кюя близки по характеру, находятся в одной образной сфере. «Саранжап» носит героический, мужественный характер, кюй «Акбай» более динамичен. По своему образно-эмоциональному строю кюй представляет батырскую тематику в творчестве Курмангазы. Объединяет части цикла также и тональное единство. Первая часть написана в тональности ре минор. Вторая и третья части имеют тональный устой «до», являющийся центром расширенной тональной системы, где преобладает минорное наклонение. Четвертая часть совмещает два тонических центра «ре» и «до». Пятая заключительная часть написана в с-moll с характерной модальной окраской – второй низкой ступенью, однако в коде происходит смена наклонения, совершается ладовая модуляция и утверждается мажор. Таким образом, средства выразительности – интонационно-тематическое развитие, звуковысотные и тональные отношения композитор подчиняет генеральной идее цикла.

Первая часть *Doloroso*. Начало Сонаты с первых же тактов погружает в атмосферу скорби и печали. Это проводы в последний путь, глубоко личное переживание, траур по ушедшим. Основную тему, интонационной основой которой является кюй Курмангазы «Саранжап», проводит виолончель (Пример 1).

Арман Жайым

Doloroso ♩ = 56

Piano *pp*

Пример 1. Соната для виолончели и фортепиано. I часть

В конце первой части (41 такт) появляется новая интонация, воспринимаемая как проблеск надежды, пробуждение новой жизни (Пример 2). Она предвосхищает побочную тему четвертой части – драматургического центра всего цикла:

Если первая часть воплощает душевный отклик на трагедию, то вторая, *Adagio* реализует идею активного действия. *Adagio* имеет три раздела, соответствующие экспозиции, разработке и репризе сонатной формы.

В первом разделе показаны главная и побочные темы. Главный образ – сложный, у виолончели звучит тема, построенная на интонациях кюя Курмангазы «Акбай», у фортепиано контрапунктом к ней проходит тема (46 такт), построенная на интонациях основной темы из Пролога (Пример 3).

39 *rall.* Темпо I ♩ = 56

V-c. *p*

P-no *p*

Ped. * Ped. *

42 *pp* 3

V-c. *pp*

P-no *pp*

Пример 2. Соната для виолончели и фортепиано. I часть

Adagio ♩ = 40
senza sord.

46

V-c. *mp*

P-no *mp*

pp

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

V-c.

P-no *dim.* *pp*

(8)

Пример 3. Соната для виолончели и фортепиано. II часть *Adagio*

Побочная тема звучит у виолончели и получает развитие в разработке. Следующая волна развития, построенная на теме кюя «Акбай» Курмангазы приводит к репризе, где она трансформируется в марш. В последних тактах появляются интонации новой темы – основной темы борьбы, которая в центре цикла – третьей части будет нести основную смысловую нагрузку.

Таким образом, композитор в первых двух частях использует один и тот же прием – предвосхищение событий, скрепляя части между собой в одну сквозную линию развития.

Третья часть *Lugubre* написана также в сонатной форме. Архитектоника целого строится на трех крупных разделах. Эта часть воплощает картину внутренней борьбы героя. «Борьба с самим собой, борьба за жизнь», – так определил смысл этой части автор.

Первый раздел третьей части – экспозиция сонатной формы, построена на противопоставлении двух тем, имеющих между собой интонационное сходство, но контрастирующих по характеру. Главная тема звучит у виолончели, побочная – у фортепиано. В дальнейшем композитор применяет вертикальную перестановку – они меняются местами. Главную тему проводит фортепиано, побочную – виолончель.

В разработке обе темы получают интенсивное развитие. И вот, знакомый образ – в левой руке фортепиано появляется главная тема «Саранжап» первой части и всего цикла. На ней построен следующий раздел разработки, а в репризе утверждается главная тема третьей части.

Четвертая часть *Pesante* начинается со вступления, где имитируется звучание кыл-кобыза. Тема вступления построена на интонациях кюя Курмангазы «Акбай», который уже прозвучал в начале второй части в контрапункте к главной партии (Пример 4). В процессе развития главной партии у фортепиано (в 324 такте) дважды пройдет появляется тема «Саранжап» из первой части. Первый раз – на мгновение, во второй – в 341 такте заявит о себе с большим размахом.

Lugubre ♩ = 100

133 ord.

Пример 4. Соната для виолончели и фортепиано. IV часть *Pesante*

Побочная тема части развивает интонацию, прозвучавшую в конце первой части. Разработка построена на интонациях главной и побочной тем. Прием *col legno* и флажолеты у виолончели придают музыке мистический характер. Реприза неполная – построена на главной теме. Отсутствует проведение побочной темы, ее функция исчерпана. Этой особенностью формы композиции автор демонстрирует сквозную линию драматургического развития, так как завершается четвертая часть Сонаты маршем, тема которого предвосхищалась в конце второй части (Пример 5). Тема марша, к которой стремительно приводит яркий восходящий пассаж, появляется как итог предшествующей волны нарастания, воплощающей колоссальную внутреннюю борьбу. Решительный

характер марша звучит как торжество некой торжествующей гуманистической идеи, чему способствует скандированные плотные аккорды у фортепиано, четкая квадратность, синтаксическая структура дробления, комплементарная ритмика, полнозвучная фактура.

Пример 5. Соната для виолончели и фортепиано. IV часть *Pesante*. Тема марша

Финал Сонаты – пятая часть *Doloroso* выполняет функцию эпилога. Заключительная часть утверждает тему третьей части и звучит как кода всего цикла. Начинается финал с темы борьбы, в чем видится еще одно проявление интонационного единства цикла. Эта же тема является утверждением всей части. В последний раз напомнит о себе интонация основной темы «Саранжап» из первой части. В целом эпилог утверждает мысль, достигнутую в предыдущей части, о том, что вся наша жизнь – борьба.

Соната полна внутреннего драматизма, благодаря интонационной тематической драматургии выступает внутренне спаянным целостным стройным циклом. Пятичастный цикл имеет черты монотематизма, так как его лейттемой выступает тема, основанная на одноименной кюе Курмангазы «Саранжап».

Концепция виолончельной Сонаты А. Жайыма близка симфоническому мышлению Бетховена, характерной чертой которого, является, как известно, драматургическая линия «от мрака к свету». Что касается исполнительских приемов, то следует отметить, что композитор применяет в Сонате для виолончели и фортепиано крупную аккордовую технику, продолжая традиции мировой пианистической школы – Листа, Рахманинова, Прокофьева. В отношении гармонического стиля – аккордовые гроздья, терпкие секундовые и кварто-секундовые созвучия – сближают Сонату с концертами Хачатуряна.

Список литературы

1. **Кузбакова, Г.Ж.** Арман Жайым. // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С.Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – с.600-606
2. **Егинбаева, Т.Ж.** Произведения композиторов Казахстана для виолончели: история становления и тенденции развития. // Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура.

Материал международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Тулебаева. – Алматы: КНК имени Курмангазы, 2013. – с. 172-176

3. *Джұлмухамедова, А.* Виолончельная музыка в контексте казахского народного инструмента. // В мире музыки. – 2006. – №6. – с. 22

References (transliterated)

1. *Kuzbakova, G.Ž.* Arman Žajym. // Očerki o kompozitorah Kazahstana. Sost. A.S.Nusupova. – Almaty: «Almaty-Bolašak», 2013. – p. 600-606
2. *Eginbaeva, T.Ž.* Proizvedeniâ kompozitorov Kazahstana dlâ violončeli: istoriâ stanovleniâ i tendencii razvitiâ. // Mukan Tulebaev i sovremennaâ muzykal'naâ kul'tura. Material meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, posvâšennoj 100-letii so dnâ roždeniâ M. Tulebaeva. – Almaty: KНК imeni Kurmangazy, 2013. – p. 172-176
3. *Džulmuhamedova, A.* Violončel'naâ muzyka v kontekste kazahskogo narodnogo instrumenta. // V mire muzyki. – 2006. – №6. – p. 22

Салтанат КУНАНБАЕВА

А. ЖАЙЫМНЫҢ ВИОЛОНЧЕЛЬ МЕН ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН СОНАТАСЫ (қазақстанның виолончель музыкасы туралы сауалдар)

Түйін

Мақала Қазақстанның заманауи композиторы Арман Жайымның өзінің туған әпкесіне арнап жазған виолончель мен фортепианоға арналған сонатасын саралауға арналған, бұл шығарманы Соната ішкі драматизмге толы және оның интонациялық-тақырыптық драматургиясына орай Сонатаның интонациялық негізі Құрманғазының күйлерінің бүтін циклы ретінде көрініс табады.

Тірек сөздер: Қазақстанның виолончель музыкасы, Арман Жайым, виолончель мен фортепианоға арналған соната, интонациялық-тақырыптық кешен, драматургия, Құрманғазының күйлері.

Saltanat KUNANBAYEVA

SONATA FOR CELLO AND PIANO BY A. ZHAYYM (the question of the Kazakhstani cello music)

Summary

This article analyzes the Sonata for Cello and Piano written by contemporary Kazakh composer Arman Žajym and dedicated to the memory of his sister. The author notes that the Sonata is full of internal drama and through intonation and thematic drama becomes a holistic cycle. *Kuys* of Kurmangazy are intonational basis of this sonata.

Keywords: cello music of Kazakhstan, Arman Zhayym, Sonata for Cello and Piano, intonationally-themed complex, kuys of Kurmangazy.

Сведения об авторе:

Кунанбаева Салтанат – магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель кандидат искусствоведения *Р. К. Хасанова*.

Автор туралы мәлімет:

Кунанбаева Салтанат – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты, ғылыми жетекшісі – *Р. К. Хасанова*.

Information about the author:

Saltanat Kunanbayeva – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor *R. Hasanova*.

УДК 782(574)

Болатбек НУРКАСЫМОВ

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ТЕАТРАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (к истории вопроса)

Резюме:

В статье рассматриваются вопросы истории театральной музыки Казахстана. Автор отмечает, что музыкально-театральное творчество казахстанских композиторов, занимает важное место в создании спектакля, обогащая его художественный замысел и усиливая степень его эмоционального воздействия на зрителя. К созданию музыки к театральным постановкам в разное время были привлечены многие выдающиеся композиторы Казахстана.

Ключевые слова: казахский театр, композиторы Казахстана, музыка, спектакль, творчество, музыкальный язык.

Тірек сөздер: Қазақ театры, Қазақстанның сазгерлері, музыка, спектакль, шығармашылық, музыкалық тіл.

Keywords: Kazakh theater, Kazakh composers, music, performance, creation, musical language.

Современный спектакль с его музыкой берет начало от синкретизма древних народных обрядов и зрелищ, которые, впрочем, и сегодня могут фигурировать в виде более или менее приближенных к аутентике музыкально-драматических сцен в спектаклях. Музыкальное искусство в драматическом театре давно завоевало прочные позиции и воспринимается как одна из форм сценической выразительности. Большую роль в осуществлении этого процесса может сыграть участие композитора. Если музыка создана композитором в художественном единстве с идейным замыслом произведения, она обогащает спектакль, усиливает степень его эмоционального воздействия на зрителя. Чтобы писать музыку для драматического театра, необходимо обладать определенным чутьем и понимать эстетическую природу театрального искусства.

Говоря о музыке казахстанского театра, следует отметить, что история отечественного театра знает немало примеров удачного сотрудничества с композиторами. Рассматривая историю развития театральной музыки, напомним, что казахское театральное искусство зародилось в беспокойное время перемен и социальных потрясений XX столетия. В 1925 году в столице Казахской ССР Кзыл-Орде организован первый Казахский академический театр драмы, у истоков которого стояли такие видные деятели культуры, как драматург и режиссер Жумат Шанин, певец и актёр Амре Кашаубаев, актёр Калибек Куанышбаев, актёры театра и кино Елубай Умурзаков и Сералы Кожамкулов. В 1928 году театр был переведён в Алма-Ату. В 1930-е годы казахские театры возникли в ряде областных центров. В 1933 году сформирован Русский театр драмы в Семипалатинске, вскоре переведённый в Алматы. Там же в 1934 году открылся Уйгурский театр, в 1937 году – Корейский (в Кызылорде), в 1935 году в Алматы – Театр кукол. В 1944 году там же – Театра юного зрителя.

Первые театральные постановки казахского театра фактически являлись переработкой сюжетов народных лирических поэм, и сопровождалась музыкальными номерами, в основе которых была народная музыка. Несомненно, первые спектакли отличались подлинной самобытностью. Черты национального своеобразия сообщали ей прочные связи с многовековыми традициями народного искусства, нашедшие в ней глубокое опосредованное претворение.

Особенным успехом пользовались спектакли, воспроизводившие быт старого аула: «Енлік-Кебек», «Жёны-соперницы», «Карагоз» М. Ауэзова (все в 1926), «Красные соколы» С. Сейфуллина (1926), «Аркалык-батыр» Ж. Шанина (1927). Отметим, что уже в первых постановках органично сочетались слово и музыка, отображался драматический конфликт между различными по социальному положению персонажами. Народная музыка, использованная в постановках, иллюстрировала действие и эмоционально дополняла образы персонажей.

Заметное место занимали казахские танцы, исполняемые в соответствующих национальных костюмах. Хотя одной из проблем на пути становления театра была задача создания казахского танца. Художественный руководитель Казахского театра Ж. Шанин по этому поводу говорил: «Ошибочно мнение, что у казахов никогда не было своих танцев. Народные танцы и пляски у казахов были, но они заглушались духовенством и феодализмом...» [1]. Первые же постановки Ж. Шанина «Айман-Шолпан» и «Ушу-га» показали, что казахский зритель хорошо воспринял танец.

Стремление к музыкальности, обретаемым осмыслением фольклора, намечается в театральных постановках и в 1930-е годы. В этот период наряду с основной национальной тематикой, в репертуаре театров появлялись спектакли на современные темы – героики и борьбы, индустриальной, оборонной, и т.д. Например, пьесы К. Байсеитова и Ж. Шанина «Борьба», И. Жансугурова «Турксиб», Д. Фурманова «Мятеж», М. Тригера «Подводная лодка» и др. Ставились также и произведения русской драматургии – «Ревизор» Н. Гоголя, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Мой друг» Н. Погодина. К музыкальному оформлению спектаклей привлекались композиторы, уже имеющие профессиональное образование. Так к одной из первых национальных постановок «Енлік-Кебек» по драме М. Ауэзова музыкальное оформление было сделано Д. Мацуциным, получившим консерваторское образование в Москве и уже работавшим в те годы преподавателем музыкальных техникумов в Куйбышеве, Ташкенте, Фрунзе.

В постановке «Енлік-Кебек» 1933 года пение актёров сопровождалось симфоническим оркестром. В главных ролях выступили Куляш и Канабек Байсеитовы. Как отмечает музыковед Н. С. Кетегенова «Успех превзошел все ожидания. Оркестр европейских инструментов в спектакле явился важным новшеством в казахской музыкальной культуре. По мнению А. Тажибаева “Казахский слушатель, глубоко чтивший свое национальное инструментальное (домбровой и кобызовое) и песенное искусство, сумел воспринять и достойно оценить достижения мировой музыкальной культуры”» [2, с.62].

К созданию музыки к театральным постановкам в разное время были привлечены многие выдающиеся композиторы Казахстана. Если в 1920-1930-е годы в Казахстане ещё не была сформирована казахстанская композиторская школа и музыкальное оформление ряда спектаклей опиралось на народный фольклор, что было связано с национальным характером пьес, то к середине XX столетия театральные постановки уже проходили с участием композиторов, известных как основоположники казахской оперы, балета, музыкальной комедии и других жанров. Театральная музыка, написанная казахстанскими композиторами, отражала наиболее яркие, характерные черты творчества и музыкального языка авторов. Несмотря на привязанность к сюжету и зависимость от хронометража музыка для драматического театра композиторов Казахстана может рассматриваться как отдельные образцы их творчества и имеет также важную ценность, как и музыка, представляющая другие жанры.

Среди композиторов Казахстана XX-XXI вв. к театральной музыке обращались А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, М. Тулебаев, К. Кужамьяров, Е. Рахмадиев, С. Мухамеджанов, Б. Дальденбай, В. Стригоцкий-Пак, А. Меирбеков, К. Шильдебаев, С. Еркимбеков, А. Раимкулова и другие.

Так, выдающимся деятелем музыкальной культуры, корифеем казахстанской композиторской школы *Ахметом Жубановым* (1906-1968) была создана музыка к

нескольким спектаклям казахского театра. В основном это постановки периода 1938-1940 годов: «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» Г. Мусрепова, «Исатай-Махамбет» М. Акынжанова (в соавторстве с М. Ивановым-Сокольским), «Сары» (музыкальная пьеса) А. Тажибаева, «Бахыттан» на либретто Х. Есенжанова, «Азат-кыз» М. Ауэзова, «Абай» и «Айман-Шолпан» М. Ауэзова. По мнению Н.С.Кетегеновой «...их отличительная особенность состояла в том, что музыкальные номера в этих пьесах сопровождалась оркестром казахских народных инструментов. Наибольшим успехом пользовалась пьеса «Сары», премьера которой состоялась на сцене филармонии. А. Жубанов в ней стремился отразить одну из трагических страниц жизни народного певца Сары Батакова¹, уроженца Актюбинской области. В народе он был широко известен. А погиб он в борьбе за справедливость по дороге в ссылку (в Сибирь). В этом спектакле по сравнению с другими было мало разговорных диалогов, и вся музыка приближалась к жанру оперы» [3, с.14]. Музыка, созданная Ахметом Жубановым для казахского театра, всегда была в художественном единстве с идейным замыслом пьесы. Она обогащала спектакль, становясь могучим союзником драматурга, постановщика и исполнителей в раскрытии идейно-художественных задач драматического произведения.

Аксакалу композиторской школы Казахстана *Евгению Брусиловскому* (1905-1981) принадлежит музыка только к одному спектаклю «Аристократы» по пьесе Н. Погодина (1935), поставленной режиссёром М.Г. Насоновым в Казахском драматическом театре им. М. Ауэзова. Понятно, что композитор всё свое творчество посвятил развитию казахской профессиональной музыки, формированию профессиональных композиторских кадров и всё что выходило из-под пера мастера – это шедевры в различных жанрах, созданных им на основе изучения казахской музыки. Вместе с тем, думается что музыка Е. Брусиловского, вводимая в спектакль «Аристократы» относилась к категории условной театральной музыки, т.к. по сюжету пьесы², изображавшей процесс «перековки» людей в трудовом лагере Беломорстроя, музыка должна была раскрыть внутренний мир, «подтекст» происходящего.

Композитор *Латиф Хамиди* (1906-1983) стал автором музыки к целому ряду драматических спектаклей, поставленных ГАТД им. М. Ауэзова и ТЮЗом. Среди них: «Документ», по пьесе А. Тазетдинова (1933), «Түнгі сарын» М. Ауэзова (в соавторстве с С.Шабельским, 1935), «Екі той» С. Муканова (1940), «Арбасу» А. Сарсенбаева (1948), «Миллионер» Г. Мустафина (1951), «Делегат Данияр» Ш. Байжанова (1952), «Алтынсарин» М. Ахинжанова (1952), «Заговор влюблённых» В. Абызова (1958), «На чужбине» К. Мухамеджанова (1970). Музыкальные номера спектаклей отражали яркий мелодический стиль композитора. В своих произведениях Л. Хамиди всегда выступал безудержно. Его музыка, как и он сам, выткана из солнечных всполохов и порывов степного ветра, горьковата на вкус и ароматна, как летние травы. Так, в спектакле «Екі той», поставленном на сцене Казахского театра, прозвучало несколько вокальных номеров, два из которых, по мнению Н.Кетегеновой «впоследствии, благодаря своей новизне и хорошему исполнению получили самостоятельную сценическую жизнь – это “Қазақ вальс” и “Романс”» [2, с.67].

Следует отметить, что Л. Хамиди был одним из немногих композиторов, который возглавил музыкальную часть казахского театра в 1933 году. В те годы театру уже требовались музыканты-профессионалы с европейским образованием и Л. Хамиди, окончивший теоретико-композиторский факультет Московского музыкального техникума и Татарскую оперную студию при Московской консерватории, как нельзя лучше подходил на эту должность. Приступив к работе, композитор написал в том же году

¹ Известный певец и композитор Сары Батаков жил во второй половине XIX века (1863-1895 г.)

² В пьесе автор показывает бандитов, убийц, вредителей – людей умных, способных, энергичных, талантливых, но действующих в ложном направлении. Труд, социалистическая деятельность дают правильное развитие их дарованиям и спасают их для социализма.

музыку к спектаклю «Документ» по пьесе татарского драматурга А. Тазетдинова, а в 1935 году музыку к спектаклю «Түнгі сарын» по драме М.Ауэзова (в соавторстве с С.Шабельским). Такая взаимосвязь композитора и театра является важным аспектом в развитии театральной музыки.

Среди казахстанских композиторов, обращавшихся к театральной музыке, следует также назвать *Куддуса Кужамьярова* (1918-1994). Как основоположник уйгурской профессиональной музыки, он не смог не проявить себя и в данном жанре. Им создана музыка к таким драматическим спектаклям как «Алия Молдагулова» поставленная ТЮЗом по пьесе Ш. Байжанова (1952), «Песня о свободе» по пьесе К. Хасанова (Уйгурский театр, 1954), «Назугум» по пьесе К. Хасанова. (Уйгурский театр, 1954), «Кашгар кызы» («Дочь Кашгарии») по пьесе С. Муканова (Уйгурский театр, 1973).

Симптоматично, что многие спектакля, поставленные на сценах казахстанских театров, впоследствии эволюционировали в жанр оперы. В музыкальном оформлении драматических спектаклей можно отметить тенденцию создания органичной музыкальной драматургии, спаянной в синтезе со сценически-речевой. Так было с постановками пьес «Кыз Жибек», «Абай» и др. Ярким примером данного явления может свидетельствовать и пьеса «Назугум» с музыкой К. Кужамьярова.

О стремлении к органичности музыкального материала свидетельствует опыт решения музыкальных характеристик главных героев пьесы и наличие в них единого фольклорного материала. Содержание легенды о Назугум,³ составляющей основу драматургии пьесы, глубоко национально, поэтому композитору было естественно воплотить его, используя народные песни и характерные интонации уйгурской музыки. Вместе с тем К. Кужамьяров сумел создать и оригинальные, искренние напевные мелодии, которые тесно сплелись с народными. Одним из важных достижений явилась разработка музыкального языка. Она определилась стремлением композитора к неразрывному синтезу народно-национальных основ музыки и современных средств музыкальной выразительности. К. Кужамьяров осуществил в пьесе «Назугум» органичное слияние национальных ладов с мажоро-минором, чем значительно обогатил выразительное значение гармонии. Весьма существенную роль, как выразительного средства, сыграли ритм, метр, темп, в чем проявилось чуткое отношение композитора к важнейшим элементам уйгурской народной музыки.

Мэтр казахского музыкального искусства *Еркегали Рахмадиев* (1930-2013), создавший за свою жизнь произведения самых различных жанров, проявил свой талант и в театральной музыке. Им создана музыка к следующим спектаклям: «Алтын сака» по пьесе М. Акимжанова (в соавторстве с В. Великановым, 1952, постановка ТЮЗа), «Аягыз ару» по пьесе К. Сатыбалдина (в соавторстве с С. Мухамеджановым, 1955, постановка ТЮЗа), «Таудығы тарты» по пьесе И. Есенберлина (ТЮЗ, 1956), «Есірткен ерке» по пьесе Ш. Хусаинова (ТЮЗ, 1959), «Түнгі сарын» по драме М. Ауэзова (Атырауский театр драмы, 1962), «Кабаған ит» («Злая собака») по пьесе К. Сатыбалдина (Казахский театр драмы им.М.Ауэзова, 1965), «Қуырдақ дайын» («Жаркое готово») по пьесе К. Мухамеджанова (ТЮЗ, 1965), «Әке тағдыры» («Судьба отца») по пьесе А. Жамиева (ТЮЗ, 1966), «Күтемін күн сайын» («Диалоги») по пьесе А. Тажибаева (ТЮЗ, 1970), «Солдат из Казахстана» по пьесе Г. Мусрепова (ТЮЗ, 1973), «Нұралы жамбыр» по пьесе А. Абишева (Казахский театр драмы им.М.Ауэзова, 1980), «Мәди» по пьесе А. Абишева (ТЮЗ, 1982), «Алуа» по пьесе М. Ауэзова (ТЮЗ, 1982).

Внушительный по своим масштабам творческий арсенал композитора поражает жанровой широтой, высоким профессионализмом и новаторством. В театральной музыке,

³ Народное предание отражает действительные события национально-освободительной борьбы уйгуров против маньчжурских поработителей. Маньчжуры подавили крупнейшее движение (Восстание Джехангира) и, расправившись с повстанцами, увели в плен всех женщин, среди которых была Назугум. Девушку насильно отдали в наложницы богатому маньчжуру, но она не покорилась, много раз убежала. Однако ее поймали и по приказу властей публично казнили.

как и в других жанрах, композитор опирался на достижения мировой и русской музыкальной классики в синтезе с национальными фольклорными традициями. Следует также обратить внимание, что Е. Рахмадиев писал музыку к постановкам на казахскую тематику и опирался в их оформлении на многовековые истоки традиционной культуры. Композитор, свободно владеющий закономерностями музыкальной драматургии, достаточно ярко претворял в театральную музыку жанры устного, песенно-поэтического творчества казахов и манеры эпического повествования.

Среди современных композиторов, обращавшихся к театральной музыке можно отметить таких как Б. Дальденбай, В. Стригоцкий-Пак, А. Раимкулова, А. Меирбеков.

Творчество оригинального и талантливого композитора Бейбита Дальденбая (родился в 1955 году) занимает особое место в казахском музыкальном искусстве. Каждое произведение композитора, работающего в разных жанрах (песни, мюзикл, балет, вокально-хоровые и инструментальные сочинения) имеет свою образную форму, наполненную интересным содержанием. Б. Дальденбая присущи цельность внутреннего мира, естественность, духовность, тонкое чувство меры и красоты. Проявление национального в его музыке происходит различными музыкальными средствами, которыми композитор мастерски владеет на высочайшем уровне. Особое место в его творчестве занимает музыка к драматическим спектаклям. Композитором написана музыка к таким постановкам как «Фархад пен Шырын» по пьесе Н. Хикмета (1983 и 2007), «Көшедежүргенпәкірды» по пьесе И. Саввина и Ж. Ташенова (1990), «Сәкен Сейфуллин» по драме С. Муканова (1994), «Сұлтанболсамер мен» по пьесе сирийского драматурга С. Ваннуста (1994), «Тақталас» по пьесе Е. Алимжанова (1994), «Қыйлызаман» по драме М. Ауэзова (1997), «Саботаж» по рассказу Б. Майлина (пьеса К. Искака, 2000), «Қамарсұлу» по роману С. Торайғырова (2001), «Адасқандар» по роману С. Муканова (2002), «Бәкейқыз» по пьесе Т. Мамансеита (2009), «Шәкәрім» по драме М. Ибраева (2012) и многие другие, поставленные на сценах казахских театров Алматы, Атырау, Жезгазгана и Тараза.

Говоря о развитии музыкально-выразительных средств театральной музыки, необходимо отметить, что в оформлении музыкального материала Б. Дальденбай, как и другие современные композиторы, использовал такие драматургические функции музыки как:

- функция создания эмоциональной атмосферы действия.
- функция создания национального колорита и колорита эпохи.
- функция создания характеристики.
- функция изображения внутреннего действия и состояния.
- функция обобщения через музыку.
- темпо-ритмическая функция создания.
- функция создания контраста.

Знание основополагающих драматургических функций музыки позволяли и режиссёрам, и композитору отойти от механического применения музыкального материала при постановке спектаклей. При этом композитор использовал и типовые виды театральной музыки – увертюру, музыкальные номера по ходу сценического действия и т.д.

Владимир Стригоцкий-Пак (родился в 1947 году) – известный казахстанский композитор, пишущий в различных жанрах. В творческом багаже композитора симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения, интересная музыка для эстрады, множество джазовых композиций. Он также является автором музыки к драматическим спектаклям, поставленным на сцене Республиканского корейского театра. Это – пьесы «Южнее 38 параллели» А. Хвана (1982), «Колокола из ада» Ен Сен Нена (1983), «Судьба Ге-Вол-Хяна» Ри Ден Хи (1984). Как вспоминает

В. Стригоцкий «Были ещё три постановки на современную тему с моей музыкой, но для меня они не были столь значительными. А вот приведённые три постановки на историческую тему с успехом шли в корейском театре и за рубежом».⁴

Творчество *Актоты Раимкуловой* (родилась в 1964 году) в его идейных и стилистических поисках всегда являлось соединением национального музыкального языка с собственным авторским стилем, а также с традициями европейской классики и современными техниками композиции. В творческом багаже композитора десятки интересных произведений, многие из которых уже вошли в золотой фонд казахской музыки. А. Раимкулова работает в разных жанрах, пишет симфоническую, камерно-инструментальную, вокальную музыку. Особый интерес проявляет и к театральной музыке, среди которой можно отметить музыку к спектаклям, поставленным Театром драмы им. М. Ауэзова и ТЮЗом: «Соңғы сезім» (1990), «Тұздышөл» (1991), «Абай» М. Ауэзова (1991), «Енлік-Кебек» М. Ауэзова (1993), «Абылай-хан» А. Кекильбаева (2001), «Каин-сын Адама» (1998), «Естайдың Қорланы» И. Гайыпа (2002), «Қоркыттың көрі» (2004), «Сығансеренадасы» (2005), «Қожанасыртірікен!» (2009), «Ақансері – Ақтоқты» Г. Мусрепова (2010), «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» Г. Мусрепова (2011). О своём сотрудничестве с драматическими театрами А. Раимкулова говорит так: «Было начало 90-х, и надо было заботиться о родителях, нужно было зарабатывать... Но далеко от музыки я не ушла: начала писать композиции для драматических спектаклей. Писала практически бесплатно только потому, что хотелось писать. Пусть в силу своей специфики музыка и носила прикладной характер, и была не совсем тем, что хотелось бы высказать, но она звучала. На сегодня мною написана музыка к 20 спектаклям, и я считаю, что это большая школа для композитора. Школа образов, лаконичности, жанров и т.п. Мне повезло, и я счастлива, что работала и работаю с нашими лучшими режиссерами – Булатом Атабаевым, Юрием Ханинга-Бекназаром, Есмуханом Обаевым, Жанатом Хаджиевым, Тунгышбаем Жаманкуловым, знаменитым туркменским режиссёром Какаджаном Ашировым...» [4]. Работу с последним композитор выделяет особо. Спектакль «Каин – сын Адама» в 2001 году номинировался на получение Государственной премии Республики Казахстан.

В музыке к спектаклям А. Раимкуловой можно отметить тяготение к современным технологиям, часто используемым в композиторской технике XXI века – это музыкальные компьютерные технологии, «банк звуков» в интернете и т.д. Реализация возможностей технического потенциала обнаруживает всё большую образно-художественную самооценку «живого» музыкального звука, понимаемого теперь уже не только как непосредственно воплощаемый (инструментальный), хотя это и важно в театральном действе, но и как опосредованный, то есть специально записанный для данной постановки конкретным коллективом или исполнителем и технически точно введенный звукооператором.

Алмабек Меирбеков (1955-2008) – талантливый представитель национальной композиторской школы, который в своем творчестве соединял национальное начало с достижениями мировой академической музыки. Профессор, доктор искусствоведения С. Кузембаева высоко оценила «яркий национальный колорит, эмоциональную насыщенность, мелодическую теплоту и оркестровую изобретательность» произведений композитора [5, с.381]. А. Меирбеков принадлежит к сложившейся в 1980-е годы группе казахстанских композиторов, объединённых общими эстетическими установками на синтез национального и общемирового на новом уровне, отказ от прямых цитат и транскрипций через гармонизацию фольклорных мелодий, расширение спектра музыкально-художественных средств. Композитором, работавшим в разных жанрах (симфонических, камерно-инструментальных, вокальных и хоровых), написана также

⁴ Из беседы с композитором.

музыка к следующим спектаклям: «Слова заветные» по Л.Симонову (1982), «Легенда о белой птице» по пьесе Н. Оразалина (1982), «Бука» (1983).

Таким образом, можно отметить, что театральная музыка занимает значительное место в творчестве композиторов Казахстана. На сегодняшний день в стране особую актуальность и остроту приобретает вопрос о дальнейшей эволюции национального театрального искусства – сложного и многогранного процесса, при котором необходимо учитывать вопросы сохранения культурного прошлого в сочетании с новыми современными как режиссёрскими так и композиторскими методами.

Список литературы

4. История развития казахского театра. //Советский театр. [электронный ресурс] URL: <http://soviettheater.ru/istoriya-razvitiya-kazahskogo-teatra>
5. **Кетегенова, Н.С.** Латиф Хамиди // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. / под ред. Н.С.Кетегеновой. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – т.1 – с.58-75.
6. **Кетегенова, Н.С.** Ахмет Жубанов. // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. / под ред. Н.С.Кетегеновой. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – т.1 – с.4-28
7. **Недлина, В.Е.** Актоты Раимкулова: вершины и горизонты творчества. // Новая музыкальная газета, 19.02.2012.
8. **Недлина, В.Е.** Алмабек Меирбеков // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С.Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – с.379-401
9. **Марголин, Л.М.** Музыка в театрализованном представлении. / Л.М.Марголин. – М.: Советская Россия, 1981. – 244 с.

References (transliterated)

1. Istoriâ razvitiâ kazahskogo teatra. //Sovetskij teatr. [digital source] URL: <http://soviettheater.ru/istoriya-razvitiya-kazahskogo-teatra>
2. **Ketegenova, N.S.** Latif Hamidi // Kompozitory Kazahstana. Tvorčeskie portrety. / pod red. N.S.Ketegenovoj. – Almaty: «Almaty-Bolašak», 2012. – t.1 – pp.58-75.
3. **Ketegenova, N.S.** Ahmet Žubanov. // Kompozitory Kazahstana. Tvorčeskie portrety. / pod red. N.S.Ketegenovoj. – Almaty: «Almaty-Bolašak», 2012. – t.1 – pp.4-28
4. **Nedlina, V.E.** Aktoty Raimkulova: veršiny i gorizonty tvorčestva. // Novaâ muzykal'naâ gazeta, 19.02.2012.
5. **Nedlina, V.E.** Almabek Meirbekov // Očerki o kompozitorah Kazahstana. Sost. A.S.Nusupova. – Almaty: «Almaty-Bolašak», 2013. – pp.379-401
6. **Margolin, L.M.** Muzyka v teatralizovannom predstavlenii. / L.M.Margolin. – M.: Sovetskaâ Rossiâ, 1981. – 244 p.

Болатбек НҰРҚАСЫМОВ

ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ТЕАТРАЛДЫҚ МУЗЫКАСЫ (сауалдар тарихы бойынша)

Түйін

Мақалада Қазақстанның театралдық музыкасы тарихының мәселелері қарастырылады. Автор қазақ композиторларының музыкамен көркемделген театралдық шығармашылығында музыканың көркемдік мағынасын байыту мен көрермендерге деген эмоциялық әсерін арттыра отырап, спектакльге музыка жазу маңызды орын алатындығын атап өтеді. Театралдық қойылымдарға музыка жазу үшін әр түрлі уақыттарда Қазақстанның көптеген көрнекті композиторлары тартылды.

Тірек сөздер: Қазақ театры, Қазақстанның сазгерлері, музыка, спектакль, шығармашылық, музыкалық тіл.

Bolatbek NURKASSYMOV
THEATRICAL MUSIC COMPOSERS OF KAZAKHSTAN
(the history of the issue)

Summary

The article deals with the history of theater music of Kazakhstan. The author notes that the musical-theatrical creativity of Kazakh composers, plays an important role in the creation of the performance, enriching its artistic intention and increasing the degree of its emotional impact on the viewer. To create music for theater productions at different times many prominent composers of Kazakhstan have been involved.

Keywords: Kazakh theater, Kazakh composers, music, performance, creation, musical language.

Сведения об авторе:

Нуркасымов Болтабек – магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель кандидат искусствоведения *Р. К. Хасанова*.

Автор туралы мәлімет:

Нұрқасымов Болатбек – Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның магистранті, ғылыми жетекшісі – *Р. К. Хасанова*.

Information about the author:

Nurkassymov Bolatbek – master student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor *R. Hasanova*.

УДК 78.087.6(=512.132)

Зульяр КАДЫРОВ

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

К ВОПРОСУ НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ К.КУЖАМЬЯРОВА

Резюме:

В статье рассматривается вопрос о национальной специфике камерно-вокальной музыки первого профессионального уйгурского композитора Куддуса Кужамьярова. Автор отмечает, что в камерно-вокальном жанре композитора отражены некоторые этапы его творческого пути, искания, трудности и победы. Камерно-вокальная музыка имеет и свою, особую функцию в сложном и многогранном творчестве композитора. На основе анализа песен и романсов К. Кужамьярова, автор определяет, что музыка этого жанра, обращена к национальным традициям, к темам, которые, с одной стороны, основаны на исторической памяти народа, а с другой – близки современному слушателю. Их отличает глубина содержания, искренность, настоящий лиризм, мелодическое обаяние, характерное для уйгурской песенности, с присущими ей ладоинтонационными и ритмическими оборотами.

Ключевые слова: Куддус Кужамьяров, камерно-вокальная музыка, национальная специфика, уйгурская песенность, музыкальный язык, национальная тематика.

Тірек сөздер: Құдыс Қожамяров, камералық – вокалдық музыка, ұлттық өзгешелік, ұйғырлық ән сипаты, музыка тілі, ұлттық тақырып.

Keywords: Kuddus Kuzhamyarov, Chamber and vocal music, national specifics, Uigur singing, musical language, national subject.

Имя Куддуса Кужамьярова вошло в историю уйгурского музыкального искусства, прежде всего, как создателя первых крупных полотен (оперы, симфонии, балета). Но есть еще и «жанры-спутники», линия которых также проходит через все творчество композитора, охватывая в более скромных масштабах тот же круг идей и образов, что и в крупных полотнах. Это – камерно-вокальная музыка.

Камерно-вокальные произведения композитор создавал в течение всей жизни (за исключением последнего десятилетия). Первые относятся еще к ученическим годам: «Марш альпинистов» (1938), «Айнулям», «Акша булт» (1947), а одно из последних – «Жена старшего брата» (1986). Всего Кужамьяровым создано более 40 песен и романсов.

В камерно-вокальном жанре композитора отражены некоторые этапы его творческого пути, искания, трудности и победы. Отражены, быть может, не так ярко, но не менее чутко, чем в крупных жанрах. Камерно-вокальная музыка имеет и свою, особую функцию в сложном и многогранном творчестве К.Кужамьярова.

Его песни – это музыка, обращенная к национальным традициям, к темам, которые, с одной стороны, основаны на исторической памяти народа, а с другой – близки современному слушателю. Их отличает глубина содержания, искренность, настоящий лиризм, мелодическое обаяние. Выбор поэтического текста никогда не бывает случайным для композитора. Стихотворная основа песни должна быть интересной, яркой, запоминающейся. Среди его песен и романсов есть песни на стихи уйгурских поэтов Кадыра Хасанова («Мои цветы», «Привет Кашгарии», «Ризвангуль»), Ильи Бахтии («Дорогое слово», «Обещание», «Моей Дильбар»), казахских поэтов Халимжана Бекхожина («Девушки», «Песня о скакуне» «Звезды, сверкающие на земле»), Туманбая Молдагалиева («Огонь любви», «Жена старшего брата») и многих других.

Тематика стиха определяет и его музыкальное содержание. Вокальные произведения К.Кужамьярова всегда содержат яркий мелодический образ, они сразу «ложатся» на слух,

легко запоминаются. Композитор не старается ошеломить слушателя сложным музыкальным языком, его музыка достаточно проста. Но в любом его песенном сочинении есть та индивидуальность, которую слушатель может уловить с первых же тактов песни.

Как отмечала музыковед В.Дернова «Кужамьярову свойственно настоящее чувство мелодии, его отличает врожденное умение излагать мысль просто, ясно и рельефно. Первоначальную мысль-мелодию он умеет показать во всем интонационном её богатстве, расширить и углубить её, расцветив красками своей творческой фантазии» [1, с.29].

Среди романсов и песен композитора, написанных на героическую тематику, следует выделить песню «Ризвангуль» (1949), на слова уйгурского поэта и драматурга Кадыра Хасанова. Песня начинается словами: «Вести полны печали – розы враги сломали». Поэт посвятил свое стихотворение памяти санитарки партизанского отряда, участнице национально-освободительной борьбы уйгурского народа. «...В тяжелую минуту боя отряд остался без командира. Уйгурская девушка приняла командование, повела за собой бойцов и пала смертью храбрых от вражеской пули на завоеванной высоте...» – пересказывает содержание песни В.Дернова [1, с.32]. Песня сыграла особую узловую роль в творчестве К.Кужамьярова. Она явилась прообразом его одноименной симфонической поэмы, созданной в 1951 году и завоевавшей Государственную премию СССР.

Песня имеет куплетную форму, где две последние строфы каждого куплета повторяются без изменений. В последнем – заключительная фраза мелострофы заменяется на трихордовую интонацию с выходом на основной тон (ре). Мелодия голоса, находящаяся в диапазоне децимы («ре» первой октавы – «фа» второй), наполнена лиризмом и глубокой нежностью, органично соединяющейся с колоритом национальной уйгурской мелодики. (Пример 1)

Бирхилда. Умеренно.

Хэ-вэркел-ди

го-я бир, сун-ди де-ген ки-зил гүл,

Пример 1. К.Кужамьяров. Песня «Ризвангуль»

Звуковысотная организация мелодии имеет свою определенную логику: каждая фраза содержит в своем окончании остановку, создающаяся крупной или заливочной длительностью – четверть с точкой, половинная с точкой, четверть с точкой заливочная с четвертью и наоборот. К тому же, каждая из этих остановок звуковысотно отлична от предыдущей, благодаря чему мелодия приобретает оттенок взволнованности, восходит

все выше и выше, и, лишь в конце достигает своей логической точки. Другими словами, мелодия имеет форму восходящей волны, что очень свойственно для вокального жанра в целом и для уйгурской музыки в частности.

Привлекает внимание и другое вокальное произведение, связанное также с уйгурской тематикой. Это романс «*Қашғарга салам!*» («Привет Кашгарии»¹, 1948). Мелодия романса пропитана интонациями уйгурских народных песен. Это видно и по ладовой переменности: фригийский плавно перетекает в ионийский лад, тем самым композитор хотел подчеркнуть импровизационный склад мелодики. Но, не смотря на свободу мелоса, произведение имеет четко выраженную музыкальную форму, которую можно назвать куплетно-вариационной. Сам куплет структурно остается без изменений; после второго проведения наступает проигрыш фортепиано, на фоне которого вокалист долго тянет тоническую первую ступень – фа диез. Именно незначительные изменения ритма и высоты звуков дают нам право говорить о присутствии здесь именно вышеупомянутой музыкальной формы.

Текст² романса, написанный уйгурским поэтом К.Хасановым, достаточно органично ложится на мелодию. Даже долгие распевы слогов воспринимаются на слух как один из ориентальных колоритов уйгурского пения. Вообще, весь романс очень красочно отражает «кашгарский дух». Проигрыши инструмента – это не что иное, как звукоподражание дутару и равабу. Об этом позволяет судить и фактура исполнения, штрихи, масштабность проигрышей. Особенно ярко это проявляется в ритмической структуре перед началом второго куплета. (Пример 2). Очень редко в романсе присутствует дублировка партии вокала аккомпанементом (встречается это всего лишь пару раз, и исходит из логики голосоведения).

Шан = шә - рәп, нур яғ -

- сун бәс - қан из = йол - лар -

**Пример 2. К.Кужамьяров. Романс «Қашғарга салам!»
Начало второго куплета.**

¹ Кашгария – родина уйгуров, в настоящее время находящаяся в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая. Значительную часть Кашгарии занимала песчаная пустыня Такла-Макан, истории которой посвящена 4-я симфония К.Кужамьярова.

² Стихи К.Хасанова посвящены уйгурскому народу, приобретшему свободу в Китае. Стихи отражают историческую действительность 1950-х годов.

Пожалуй, один из самых чувственных и проникновенных романсов К.Кужамьярова является романс «*Мухаббат*» (1950, сл.К.Хасанова). Немаловажную роль в этом сыграла гармония и фактура изложения в партии фортепиано.

Рассмотрим каждый ее аспект в отдельности. Так, вступление вводит нас в атмосферу интимной лирики и глубоких чувств. Этому способствуют интонации вздоха с акцентом на слабых долях, как бы выпадающих, требующих к себе внимания. Они проходят на фоне тонического органного пункта в басу, и небольшой вступительной интонации, построенной на плавном восходящем движении половинными нотами. Если приглядеться, то можно заметить оркестровую ткань в этой небольшой интродукции: густой бас контрабаса, нежные скрипки в среднем и регистре, и «мелодия – восход», порученный теплому тембру виолончелей. Фактически, это наблюдается в партии фортепиано на протяжении всей длительности романса. (Пример 3)

Аста, силік. Медленно, певуче.

Се - ни маң - ру - зуп му - қәд - дәс

Пример 3. К.Кужамьяров. Начало романса «Мухаббат»

Следующий пласт – это гармоническое сопровождение. Многие аккорды имеет бифункциональное значение, возникающее за счет текучести голосов, наложения одних звуков на другие, которые образуют другие созвучия, вспомогательных и проходящих звуков, и т.д. Ярким примером является пятый и шестой такты. На второй доле пятого такта звучит доминанта с секстой одновременно с квинтой и секстой. Возникает следующий аккорд – ми-до-си-фа-соль диез, родившийся из плавного голсоведения в нижних голосах. Партия голоса движется по звукам гармонического доминантового трезвучия с проходящей первой ступенью между терцией и квинтой, но разрешается в септаккорд третьей ступени с удвоенной терцией. Возникает эллипсис. В 12 такте задержание в верхнем голосе звуком «ми» создает субдоминантовый нонаккорд. Таким образом, композитор, не нарушая плавности каждого голоса, чтобы не ломать атмосферу и образный строй романса, создал яркую и красочную гармонию, усиливающую многократно эмоциональную сторону музыкального произведения.

И, наконец, мелодия, проходящая в партии вокала. Ее красота во многом связана с глубоко продуманной композитором звуковысотной линией каждой фразы. Первая – восходящая, вторая – нисходящая, третья – восходящая, четвертая – нисходящая. Увеличивает объем этой волны и дважды повторенное проведение последних двух строк

поэтического текста. К тому же, мелодия имеет широки диапазон – ундецима. Каждая строка проходит на одном дыхании, и просчитана с лигами в партии фортепиано, нет ни одного острого скачка, отсутствуют долгие паузы, ровная динамика, остановка на кульминации, подчеркивающей самый напряженный и высокий звук – всё это помогает достичь мелодии еще большей глубины и выразительности, свойственной уйгурской народной песенности.

Один из самых драматичных романсов Кужамьярова – «Досым-ау» («О, друг мой», 1967, сл. Х.Бекхожина). Романс был посвящен Бектембаю Косунову, видному государственному деятелю Казахстана, председателю Горсовета Алма-Аты, другу композитора.

Романс написан в простой трехчастной форме с небольшим вступлением. С самого начала произведения композитор погружает нас в атмосферу мрачных раздумий, печали и грусти, обращенной, согласно тексту, к другу. Непрерывность мелодии, которая имеет импровизационный характер имеет свободное построение. Здесь можно отметить сравнение с жанром распевного оперного речитатива (как например речитатив и ария Сусанина из IV действия оперы «Иван Сусанин» М.И.Глинки).

Трагичность и мрачность музыки подчеркивается за счет использования второй низкой ступени, идущей от неаполитанской гармонии, но связанная несомненно со спецификой и уйгурской музыки.

«Досым-ау» – наиболее часто исполняемый романс в репертуаре вокалистов-баритонов. Лучшим исполнителем этого романса, по мнению композитора, является народный артист РК Ш.Абилов.

Поражает своей красотой и певучестью романс «Ақша бұлт» (1948, сл. А.Сарсембаева). Несмотря на то, что это романс был написан в ранний период творчества К.Кужамьярова, его, наряду с «Мухаббат», можно назвать вершиной вокальной лирики композитора. «Хрустальное» вступление завораживает слушателя, затягивает его в мир грез и мечтаний, смешанных с каплей меланхолии и грусти.

Романс написан в куплетной форме, где куплет представляет собой форму периода в структуре 4+6. Оба предложения начинаются с затакта, второе расширено за счет крупных длительностей и залигованных нот. В некоторых местах фортепиано вторит вокальной партии: в самом начале – в средних голосах правой руки, в середине – в верхнем голосе. Богатое разнообразие подголосков обволакивает основную линию голоса, придавая всей фразе необычайный восторг. Выразительна и гармония куплета. Основные трезвучия лада, благодаря неаккордовым звукам, рождают новые созвучия и краски. Этим композитор подчеркивает музыкальный образ романса.

Внимательно изучив романс «Ақша бұлт» можно придти к выводу, что партия фортепиано насыщена оркестровыми приемами и красками, а мелодия вокала – не что иное, как оперная ария. Несомненно здесь сказалось оркестрово-оперное мышление композитора.

Нельзя не признать, что К.Кужамьяров, создавал музыку на основе уйгурской песенности, с присущими ей ладоинтонационными и ритмическими оборотами. Используя же народный фольклор, композитор подходил к нему очень тонко, по выражению В.Дерновой «не надевая на неё европейских одежд» [1]. В этом заключалась суть учебы Кужамьярова у великих предшественников – русских композиторов.

Яркая национальная природа музыки К.Кужамьярова остаётся главным притягательным свойством для слушателей и исполнителей любого возраста нашей страны – от учащегося музыкальной школы до опытного профессионального музыканта-вокалиста.

Список литературы

1. **Дернова В.П.** Первый уйгурский композитор. // Мне повезло в судьбе быть первым. Композитор Куддус Кужамьяров. Сб-к статей под редакцией Р.Хасановой. – Алматы, 2003
2. **Кирина К.Ф.** Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура. – Алматы, 1994 –191 с.
3. Мне повезло в судьбе быть первым. Композитор Куддус Кужамьяров. Сб. статей под редакцией Р.Хасановой. – Алматы, 2003
4. **Касимова З.** Фольклорные истоки творчества К.Кужамьярова. //КуддусКужамьяров – время и музыка. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения К. Кужамьярова. — Алматы, 2008.

References (transliterated)

1. **Dernova V.P.** Pervyj ujugurskij kompozitor. // Mne povezlo v sud'be byt' pervym. Kompozitor Kuddus Kužam'arov. Sb-k statej pod redakciej R.Hasanovoj. – Almaty, 2003
2. **Kirina K.F.** Kuddus Kužam'arov i ujugurskaâ muzykal'naâ kul'tura. – Almaty, 1994 –191 p.
3. Мне povezlo v sud'be byt' pervym. Kompozitor Kuddus Kužam'arov. Sb. statej pod redakciej R.Hasanovoj. – Almaty, 2003
4. **Kasimova Z.** Fol'klornye istoki tvorčestva K.Kužam'arova. //KuddusKužam'arov – vremâ i muzyka. Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, posvâšennoj 90-letiu so dnâ roždeniâ K. Kužam'arova. — Almaty, 2008.

*Зульяр КАДЫРОВ***Қ. ҚОЖАМИЯРОВТЫҢ КАМЕРАЛЫҚ-ВОКАЛДЫҚ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕР МӘСЕЛЕСІНДЕ****Түйін**

Мақалада алғашқы кәсіби ұйғыркомпозиторы Құдыс Қожамияровтың камералық-вокалдық музыкасындағы ұлттық ерекшелік туралы мәселелер қарастырылады. Автор композитордың камералық-вокалдық жанрында оның шығармашылық жолы, ізденісі, қиындықтары мен жеңістері сияқты бірнеше бөліктер көрсетілгендігін айқындайды. Камералық-вокалдық музыка композитордың күрделі әрі көпқырлы шығармашылығында ерекше өзіндік орны бар. Қ.Қожамияровтың әндері мен романстарына талдау жасау негізінде автор бұл музыка жанрының бір жағынан, халықтың тарихи ескерткішіне негіделген ұлттық дәстүр тақырыбына, екінші жағынан, қазіргі заманғы тыңдармандарға жақын екендігін анықтайды. Оларды ладтық интонация мен ырғақтық айналымдар қатысқан терең мазмұн, шынайылық, шынайы лирика, әуендік сүйкімділік, ұйғырлық ән сипаты ерекшелейді.

Тірек сөздер: Құдыс Қожамияров, камералық – вокалдық музыка, ұлттық өзгешелік, ұйғырлық ән сипаты, музыка тілі, ұлттық тақырып.

*Zuliyar KADYROV***ON THE ISSUE OF NATIONAL SPECIFICITY OF K. KUZHAMYAROV'S CHAMBER VOCAL MUSIC****Abstract**

This article devotes to the question of national specifics of chamber and vocal music of the first professional Uigur composer Kuddus Kozhamyarov. The author notes that in a chamber and vocal genre some stages of composer's career, searches, difficulties and a victories are reflected. Chamber and vocal music has its special function in complex and many-sided works of the composer. On the basis of the analysis of K. Kuzhamyarov's songs and romances the author defines that music of this genre is turned to national traditions, to subjects which, on the one hand, are based on historical memory of the people, and to another they are close to the modern listener. They are distinguished by the contents depth, sincerity,

the true lyricism, melodic charm, characteristic for the Uigur singing, with inherited in modal-intonation and rhythmic turns.

Keywords: Kuddus Kuzhamyarov, Chamber and vocal music, national specifics, Uigur singing, musical language, national subject

Сведения об авторе:

Кадыров Зульяр Турганжанович – магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель кандидат искусствоведения *Р. К. Хасанова*.

Автор туралы мәлімет:

Кадыров Зульяр Турганжанович – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты, ғылыми жетекшісі – *Р. К. Хасанова*.

Information about the author:

Zuliyar Kadyrov – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor R. Hasanova.

УДК 784.21: 78.087.6

Тогжан ОСПАНОВА, Гаухар БАЙНЕСИ
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

О ПРЕОДОЛЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ОПЕРНЫХ КЛАВИРАХ

Резюме:

В данной статье рассматриваются особенности работы концертмейстера над оперными партиями и вопросы преодоления исполнительских трудностей в оперных клавирах. В качестве примера выбраны фрагменты из опер казахстанских композиторов. Здесь показаны те приёмы и средства, на которые необходимо обратить внимание в процессе концертмейстерской работы. Авторы считают, что наряду с преодолением исполнительских трудностей, важную роль играют анализ исполняемых произведений и постоянная исполнительская, концертная практика.

Ключевые слова: опера, клавир, исполнительские трудности.

Кілт сөздер: опера, клавир, орындаушылық қиыншылықтар.

Keywords: opera, vocal score, performance difficulties.

В концертной практике концертмейстеров клавир является единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте. Здесь фортепианная партия сочиняется специально для рояля и аккомпанемент создается с учётом особенностей инструмента, обладая более или менее приемлемыми пианистическими качествами: удобством фактуры, регистровой красочностью, свойственной именно роялю, ясными задачами педализации. Это значительно облегчает задачу концертмейстера.

Клавир является переложением и единственной возможностью изображения оркестровой партитуры на одном инструменте. Следовательно, партия фортепиано в оперных клавирах представляет собой своеобразное *приспособление* красочного, масштабного, многоголосного звучания симфонического оркестра *к возможностям* одного инструмента – фортепиано. Создавая оркестровые партитуры, перенасыщая фортепианную фактуру различными полифоническими сплетениями и другими значительными сложностями, перенесенными из партитуры, затрудняющими естественное исполнение фортепианной партии клавиром, многие композиторы в работе над ним часто не учитывают исполнительские особенности пианиста. В этом случае, творческие задачи исполнителя вступают в противоречие с техническими. Таким образом, индивидуальная работа концертмейстера над клавиром представляет собой местами упрощение фактуры с целью удобства исполнения, отработку технических трудностей, применение различных пианистических приемов, подбор удобной аппликатуры, работу над выразительностью динамики и точностью фразировки. Оркестровая звучность на фортепиано осуществляется, конечно, не буквально, а фигурально, путем образного использования красочных возможностей инструмента. Как отмечает, Н. А. Крючков: «Клавир никак не является полноценным отражением оркестровой звучности. Часто, с точки зрения фортепианной техники, он бывает малоудобен, иной раз просто неисполним. Нет ничего наивнее, как принять клавир за фортепианную пьесу...» [1, 45]. А. Люблинский подтверждает необходимость критического подхода к клавирному изложению и считает упрощения в оркестровых клавирах не только допустимыми, но и необходимыми [2]. Причем упрощение не означает примитивизм фортепианной фактуры, подразумевая, в первую очередь, более рациональный способ изложения, способствующий большей ясности и удобству исполнения.

Все эти задачи заставляют концертмейстера предельно сосредоточить внимание к клавиру и проявить *творческую инициативу*, связанную с исполнением оркестровой музыки на фортепиано. В этом случае, пианист-концертмейстер подобен дирижеру, который должен обладать такими качествами, как *исполнительская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение «вести» не только свою партию, но и солиста, помогая ему и управляя им.*

Работа концертмейстера над фортепианной партией основывается на всестороннем анализе музыкального произведения. Анализ необходим для выявления стилистических особенностей и технических трудностей сочинения. Он способствует усвоению нотного и литературного текста, помогает аккомпаниатору в составлении исполнительского плана произведения и нахождении выразительных средств для его воплощения. Как известно, любая исполнительская концепция должна основываться на теоретическом фундаменте, поэтому пианист обязан знать о сочинении, как можно больше.

Концертмейстер всегда нуждается также в информации методического характера: как работать над освоением фортепианной и вокальной партии, учить наизусть, анализировать, исполнять музыкальное произведение. Овладение методикой изучения фортепианной партии и сочинения в целом дает огромные возможности в дальнейшей практической деятельности.

Существенной частью работы является воспроизведение нотного текста на фортепиано. На этом этапе намечаются элементы фразировки и кульминация сочинения, создаются представления о темпе и динамике. Сначала необходимо проиграть произведение целиком, а потом уже учить его по частям. Особую трудность, как правило, представляют технические места и мелизмы, поэтому правильный выбор аппликатуры позволит концертмейстеру исполнить партию аккомпанемента ровно и связно. Большое значение в работе аккомпаниатора имеет педализация, за которой постоянно нужно следить. Умелое пользование педалью поможет партнеру в исполнении своей партии. И конечно, огромную роль сыграют навыки и профессионализм концертмейстера в подчеркивании особенностей тембровой окраски партии сопровождения, что даст ощутимый эффект выразительности музыкального сочинения в целом.

Прежде чем приступить к разучиванию музыкального произведения, необходимо проанализировать творческий путь композитора, его стиль и жанры, в которых он работал. Это поможет концертмейстеру в решении многих стоящих перед ним задач.

Так, приступая к разбору оперы А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай», следует вспомнить, что это произведение является крупнейшим творческим достижением композиторов, характеризующийся синтезом и органичностью музыкальной ткани. Здесь драматический конфликт усиливается в плане музыкальном, то есть противопоставлением и взаимодействием различных по характеру сценических образов. В опере использованы два интонационных комплекса. В обрисовке положительных героев (Абай, Айдар, Ажар и народ) основным выразительным средством является вокальная мелодия (традиционно, как в классической опере). Их мелодии развиты, эмоционально насыщены, напевны.

Начинается главная тема после небольшого вступительного аккорда (неполного трезвучия в g-moll) в высоком регистре секвенционно спускаясь, напоминая по характеру жалобное причетание, подчеркиваемое малыми секундами. Неполное тоническое трезвучие в левой руке освещается тремолом в секунду и терцию, и заканчивается вступлением остановкой на доминантовом секстаккорде. Вступление, которое охватывает 8 тактов, изначально дает настроение «прощания» героини (*пример 1*).

Ажардың ариясы

The image shows a musical score for 'Ajar's Aria' in 2/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase of eighth notes. The piano accompaniment features a bass line with triplets and chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system also consists of four measures, continuing the vocal melody and piano accompaniment with similar triplet patterns and dynamics.

Пример 1. А. Жубанов, Л. Хамиди. Опера Абай. Ария Ажар

С затакта довольно выразительно начинается тема арии. На протяжении мелодии наблюдается буквально потактовое изменение размера, что является характерной особенностью казахской народной песни. Главная тема дублируется в правой руке в партии концертмейстера, которая также поддерживается октавными созвучиями в левой руке. Мелодическая мысль которая длится 12 тактов пропеваётся 2 раза по разным текстам, что говорит о куплетной форме арии. Затем наступает припев напоминающий как бы «всплеск» настроения героини, углубления ее отчаяния, подчеркиваемое постепенным отклонением в параллельный Es-dur что является своеобразной кульминацией этого фрагмента, после чего до конца мелодии идет своеобразное «затухание», которое подхватывается партией фортепиано, где звучит секвенционная первоначальная тема вступления. Но эта тема звучит уже в более плотной фактуре, более объемно в правой руке октавами, а в левой звучат плотные гармонические аккорды на регистр ниже первоначального варианта, способствуя созданию настроения беспокойства и взволнения.

Начиная с 31 цифры, звучит второе проведение арии как бы в куплетной форме, где в вокальной партии мелодическая линия не изменяется, но характер нарастания душевных переживаний героини передается в фортепианной партии, насыщенной аккордовыми триолями. Это создает впечатление нагнетания, напряженности, а в средних голосах вокальная партия дублируется с темой. Этот фрагмент является кульминацией всей арии, о чем свидетельствует насыщенная сжатая фактура в партии концертмейстера, и придающая душевному переживанию героини отчаяние, нежелание прощаться с любимым, и в то же время попытка сопротивления внешним обстоятельствам и готовность бороться за собственное счастье. После повторения куплета начинается второе проведение припева арии, где мелодическая и гармоническая линии повторяются так же как в первом проведении и по содержанию представляют собой как бы смирение и прощание героини. Заканчивается ария завершительной постлюдией в исполнении концертмейстера, партия которого разложена аккордовыми мелодическими линиями и исполняется разбитыми аккордами, что создает характер постепенного растворения.

Следует отметить, что в этой арии главная функция концертмейстера заключается в том, чтобы помочь передать вокалисту образную характеристику героини.

Главенствующей музыкально-стилевой чертой оперы является развитое мелодическое и вокальное начало. Вокальность оперы исходит от песенной основы богатейшего казахского народного творчества. Опера насыщена выразительными тематическими образованиями, как оригинальными, так и народными.

Ария одного из главных героев оперы – Айдара – лиричная, светлая по характеру, написана в C-dur. Она начинается 6-тактовым вступлением в среднем регистре и звучит спокойно, сдержанно (пример 2).

Айдардың ариясы

Andantino

Пример 2. А. Жубанов, Л. Хамиди. Опера Абай. Ария Айдара

Затем вступает голос вокалиста, и это вступление представляет собой мелодическое предложение длиной в 8 тактов, которое далее подхватывается концертмейстером и подводится ко второй части первого куплета (которое также длится 8 тактов). Далее в партии концертмейстера идёт проигрывание, подводящее через модуляцию к кульминации арии (пример № 3) в As-dur. У певца много продолжительно длящихся, «верхних» нот, соответственно у концертмейстера в этом месте должно быть гармоническое заполнение. Здесь концертмейстер должен помочь певцу, то есть дать движение, не оборвать мелодическую линию, которая длится в 6 тактов, а затем идут (начиная с 19-й цифры) переключки в ансамбле и здесь оба партнеры (вокалист и концертмейстер) становятся равноправными.

Andante dolce

Се - ні - мен _____ көш - кен

poco rit.

Пример 3. А. Жубанов, Л. Хамиди. Опера Абай. Ария Айдара (фрагмент)

Затем идет проигрыш в партии фортепиано, которое приводит к заключительной части арии. Здесь в вокальной партии проходит главная тема, с которой начиналась собственно ария, сопровождаемая вначале тремоло. Оно далее сменяется в партии фортепиано спокойными гармоническими сопровождениями. Партия вокалиста заканчивается на одной ноте, что дублируется в этот момент в левой руке концертмейстера, создавая образ смирения, успокоения.

Начинать работу нужно с проигрывания произведения полностью. Это позволит лучше понять характер музыки, выявить трудности и поставить перед собой определенные цели. Учить произведение полезно в медленном темпе и лучше «кусками». Заучивая сочинение наизусть, нельзя забывать о его музыкальном содержании. Порой механическое выучивание на память приводит к тому, что у исполнителя начисто теряется единая мелодическая линия произведения.

Концертмейстер всегда должен иметь чувство самоконтроля, помогающее избежать неграмотного заучивания.

Работа над фортепианной партией — процесс длительный. Очень важно, чтобы ее основу составляли целеустремленность и организованность. Совершенствованию техники помогут различные виды упражнений: каноны, гаммы, арпеджио и аккорды.

В практической работе аккомпаниатору часто придется встречаться с разнообразным репертуаром.

Ознакомившись с творчеством композитора и особенностями его стилистики в соответствии с той эпохой, в которую было создано сочинение, необходимо глубоко проникнуть в содержание произведения и определить основные черты художественного образа, воплощенного в нём. Уже при первом проигрывании произведения нужно понять его строение, осознать наличие в нём контрастов и фразировки, найти кульминационный момент.

В самом начале работы следует определиться с различными трудностями, встречающимися в произведении, и попробовать найти наиболее рациональное решение для их преодоления. Учить лучше в медленном темпе или в таком, который наиболее благоприятен для того, чтобы устранить имеющиеся недостатки.

Итак, исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, концертмейстеру-пианисту необходимо иметь удобную фортепианную фактуру, которая среди средств музыкальной выразительности играет особую роль в концертах, являясь одним из важнейших моментов организации музыкального произведения и иллюстрируя творческие поиски авторов. Выделение и соотнесение тех или иных тембров осуществляется, как правило, при помощи фактурных приемов. Также фактура способна в крупном плане отражать композиционно-драматургические особенности музыкальной формы. Аккомпанирующий слой фактуры выступает как равноправный участник диалога, но все же недостаточно индивидуализирован по сравнению с солирующим голосом. Часто принцип солирования непосредственно связан с фактурным пластом и вступает с ним в соревнование, основываясь на контрастных типах метрической организации. Исполнение инструментального концерта предполагает совершенное владение техникой, всесторонний показ солиста, его виртуозных возможностей. Вместе с тем, техническое совершенствование, как солиста, так и концертмейстера, должно быть подчинено раскрытию идейно-образного содержания произведения. Как отмечает Л. Раабен: «В процессе исторического развития вырабатывались разные типы виртуозности и разные типы концертирования. Внешним показателем этих типов является фактура. Поэтому анализ фактуры элементов концерта приобретает особое значение» [3]. Например, характеризуя исполнительские и педагогические принципы Ф.М.Блуменфельда, Л. А. Баренбойм отмечал: «В отдельных случаях Bluменфельд в колористических целях несколько изменял фортепианную фактуру» [4, 120]. Но индивидуальное исполнение предполагает свободу и импровизацию в решении вопроса «оркестровки» оригинального

пианистического произведения. Что касается исполнителя клавиря – концертмейстера, то ему предписана определенная задача воплощения авторской партитуры на фортепиано.

Оперный клавир может отличаться очень густой и насыщенной фактурой. Следовательно, значительные облегчения фортепианной партии в данном случае неуместны, т.к. они могут привести к лишению свойственной произведению сочности, насыщенности, глубины. И наоборот, прозрачная фактура произведения отличается явной тенденцией к ее упрощению на фортепиано. Коренным образом могут измениться как масштабы звучания, так и способ прикосновения к клавиатуре. Как пишет Е. Шендерович: «Приёмы звукоизвлечения исходят из стремления воплотить на рояле характерные звучности различных групп оркестра, их тембральные различия и «удельный вес» в общем потоке звучащей фактуры» [5, 13].

Чаще всего трудности исполнения клавиря связаны с фактурой, неудобной для рук пианиста. Даже простая перемена аппликатуры аккорда и перераспределение рук создают другую звучность, связанную с той или иной оркестровой краской или с тем или иным инструментом симфонического оркестра. Отметим, что в переложении клавиря не существует единого принципа в способах воплощения оркестровой партитуры. Их исполнение зависит от *индивидуальности авторов* переложения и степени *мастерства* концертмейстера, отличаясь *творчеством процесса*. Пианист-концертмейстер должен *уметь внутренне слышать* оркестр, представить его подлинную звучность и знать основные особенности оркестровки исполняемого отрывка. Г. М. Коган отмечал: «Известно большое количество случаев, когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая последнее более соответствующим авторским целям... Разумеется, усовершенствования, о которых идет речь, требуют от исполнителя *большого художественного чутья и такта* и – какими бы ничтожными ни казались они со стороны – подчас *большой находчивости, изобретательности и мастерства исполнителя*» [6,3].

В период разучивания фортепианной партии следует выявить эпизоды, требующие дополнительной работы. Во-первых, это касается различных пассажей с мелкой техникой и видов арпеджио. Для правильного их выучивания необходимо найти удобное расположение пальцев, которое поможет ему точно попасть на заданные клавиши. А затем уже учить каждый пассаж отдельными «кусками» (К.С. Станиславский).

Следует быть особенно внимательным при исполнении украшений, обращая внимание на авторские указания. Многие пианисты убирают мелизмы на второй план в надежде изобразить что-то на лету и чаще всего попадают впросак.

Концертмейстеру нужно отметить для себя наиболее трудные моменты с аккордовой техникой. Целесообразно поиграть отдельно по два-три аккорда, соединяя их один за другим. Именно в этом случае особое внимание уделяется умелому использованию аккомпаниатором педали, во избежание либо «грязи», либо «грохота», что является препятствием для солиста. Главное в аккордовом исполнении — это одновременное и ровное звучание всех нот.

Значительную трудность представляет игра разнообразными интервалами, от секунды и далее, в зависимости от размера рук. Прежде всего, подчеркнем, что между исполнением октав и остальных интервалов существует большая разница. Октавные места в фортепианном сопровождении встречаются не часто, однако доставляют много хлопот музыканту. В данном случае разумно поработать над «освобождением» рук, цепкостью и упругостью кончиков пальцев. Относительно других двойных нот концертмейстеру следует поработать отдельно с каждым голосом, проигрывая сначала мелодию верхнего голоса, а потом нижнего.

На наш взгляд, эффективность исполнительской деятельности концертмейстера-пианиста достигается при развитии профессиональном (музыкальном) мышлении,

необходимого для свободной ориентации в исполняемом материале; глубоком анализе исполняемых произведений и постоянной исполнительской, концертной практики.

Список литературы

1. *Крючков Н.А.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л., 1961. — 72 с.
2. *Люблинский А.А.* Теория и практика аккомпанемента. — Л., 1972. — 80 с.
3. *Раабен Л.Н.* Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. — Вып. I. — Л., 1962. — с. 20-51
4. *Баренбойм Л.* Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л.: Музыка, 1969. — 286 с.
5. *Шендерович Е. М.* О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. — 2-е изд., испр. и доп.— М.: Музыка, 1987. — 60 с.
6. *Коган Г.М.* О фортепианной фактуре. М.: Советский композитор, 1961. — 193 с.

References (transliterated)

1. *Krûčkov N.A.* Iskusstvo akkompānēmenta kak predmet obučenīa. L.. 1961. — 72 p.
2. *Lûblinskij A.A.* Teoriā i praktika akkompānēmenta. — L., 1972. — 80 p.
3. *Raaben L.N.* Ob ob"ektivnom i sub"ektivnom v ispolnitel'skom iskusstve // Voprosy teorii i ēstetiki muzyki. — Vyp. I. — L., 1962. — p. 20-51
4. *Barenbojm L.* Muzykal'nā pedagogika i ispolnitel'stvo. — L.: Muzyka, 1969. — 286 p.
5. *Šenderovič E. M.* O preodolenii pianističeskih trudnostej v klavirah: Sovety akkompāniatora. — 2-e izd., ispr. i dop.— M.: Muzyka, 1987. — 60 p.
6. *Kogan G.M.* O fortepiannoju fature. M.: Sovetskij kompozitor, 1961. — 193 p.

Тогжан ОСПАНОВА, Гаухар БАЙНЕШ

ОПЕРА КЛАВИРИНДЕГІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҚИЫНДЫҚТЫ ЖЕҢУ

Түйін

Бұл мақалада концертмейстердің опералық партиялармен жұмысының ерекшеліктерімен опералық клавираның орындаушылық қиындықтарын меңгеру жолдары қарастырылады. Үлгі ретінде Қазақстан композиторлары операларынан үзінділер алынған. Жұмыс үдерісі кезінде концертмейстерге қажетті әдіс, тәсілдер көрсетілген. Авторлардың ойы бойынша, орындаушылық қиыншылықты жеңумен бірге, орындайтын шығарма талдауы, сонымен қатар, тұрақты орындаушылық пен концерттік тәжірибе аса маңызды рөл атқарады.

Тірек сөздер: опера, клавиран, орындаушылық қиыншылықтар.

Togzhan Ospanova, Gauhar Baynesh

ABOUT OVERCOMING OF DIFFICULTIES IN PERFORMANCE IN OPERATIC VOCAL SCORES

Abstract

This article describes the features of the concertmaster in the opera parties and issues of overcoming the difficulties in opera vocal score performing. As an example we take selected excerpts from operas by Kazakhstan composers. The techniques and means requiring attention during the work of concertmaster are shown. The authors believe that in addition to overcoming the difficulties of performing an important role is played by the analysis of the pieces and the constant performing and concert practice.

Keywords: opera, vocal score, performance difficulties.

Сведения об авторах:

Оспанова Тогжан Умирзаковна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения и композиции КНК им. Курмангазы, член-корр. МАНПО, МАИН.

Байнеш Гаухар – магистрант 2 курса кафедры Ансамблевого искусства (концертмейстерский класс) КНК им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Оспанова Тогжан Умирзаковна – педагогика ғылымының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының доценті, ПБХҒА, ХАА корреспондент мүшесі.

Байнеш Гаухар – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ансамбльдік өнер кафедрасының 2 курс магистранты.

Information about the author:

Togzhan Ospanova – PhD in Pedagogics, docent of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory, corresponding member of ISIFE and IA.

Gauhar Baynesh – masters student of Ensemble performance department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

УДК 78.071.2(574)

Еркебулан ОРАЗГУЛОВ*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***ЗНАЧЕНИЕ Р. Н. САБИРОВА В ИСТОРИИ
ДУХОВОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА****Резюме:**

Статья посвящена многогранной, разносторонней деятельности профессора кафедры духовых и ударных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы – Сабирова Рустема Насыровича. В ней даются практические советы в деле воспитания и становления подрастающего поколения профессионального музыканта-духовика (кларнет).

Ключевые слова: Сабиров Рустем Насырович, кларнет, методика, профессиональный музыкант.

Keywords: Rustem Sabirov, clarinet technique, professional musician.

Тірек сөздер: Сабиров Рустем Насырович, кларнет, методика, кәсіби сазгер.

Вторая половина XX столетия стала временем подлинного расцвета духового исполнительства в Казахстане. Лучшие его представители, многие из которых получили образование в высших учебных заведениях Москвы и Ленинграда, сосредоточили свою деятельность в стенах Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Из таких высокопрофессиональных кадров была образована кафедра духовых и ударных инструментов старейшего музыкального вуза страны – И. В. Круглыхин, И. П. Коноплев, В. Г. Добровольский, В. А. Сазонтов, А. Е. Мовш, П. В. Филатов, У. Н. Нусупов, Т. М. Узбеков и многие другие. Каждый из них внес значительный вклад в развитие музыкальной культуры страны. Одним из последователей основоположников духовой культуры Казахстана был ученик А. Е. Мовша – **Сабиров Рустем Насырович**.

В 1951 г. после успешного окончания Алма-Атинского музыкального училища имени П. И. Чайковского по классу С. И. Лебедева, Р. Н. Сабиров поступает в Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы. Еще задолго до поступления в консерваторию он проявлял большую заинтересованность и способности к будущей специальности кларнетиста, работал во всевозможных ансамблях, оркестрах и уже имел достаточный исполнительский опыт и практику коллективной игры.

За годы работы в Государственном симфоническом оркестре КазССР, будучи концертмейстером группы кларнетистов, Р. Сабиров переиграл огромное количество шедевров западноевропейской, русской и советской симфонической музыки, произведения для симфонического оркестра композиторов Казахстана. Он выступал с такими известными композиторами и дирижерами, как Д. Кабалевский, Н. Раков, К. Элисаберг, Л. Гинзбург, Ш. Хакназаров, А. Мирзоян, с казахстанскими дирижёрами Ф. Мансуровым, Г. Дугашевым, Г. Островским, Ш. Кажғалиевым. Исключительная музыкальность, красивое звучание инструмента, виртуозная техника, теплота, великолепная интерпретация произведений, глубокое раскрытие образа – таковы отличительные черты его исполнительской деятельности.

С 1964 года Р. Н. Сабиров начал плодотворно работать в консерватории, преподавателем по классу кларнета. Его выпускники успешно трудятся не только в нашей республике, но и в Киргизии, Туркмении, Таджикистане. Многие из его учеников являются Заслуженными артистами РСФСР, лауреатами Международных и республиканских конкурсов, преподавателями в престижных вузах страны.

Указом Президента Республики Казахстан от 24 ноября 1996 года Рустем Насырович был удостоен почетного звания «Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері». Учитывая

большие педагогические успехи в воспитании талантливых, высококвалифицированных специалистов и заметный вклад в развитие методики исполнительства на кларнете в 1997 году Рустам Насырович был удостоен звания профессора.

Кроме педагогической деятельности, Р. Н. Сабиров занимался и учебно-методической работой. Его обработки, сочинения и переложения – а их значительное количество – успешно используются в консерватории, а также в колледжах нашей республики. Среди них: «Динамика на кларнете», «Этюды и упражнения для кларнета в двух частях», переложения «Пьесы композиторов Казахстана», «30 этюдов для кларнета» и «Начальное обучение игре на кларнете», «Упражнения и этюды для развития беглости пальцев на кларнете» (с методическими указаниями) в двух частях, «Хрестоматия педагогического репертуара (1-2 год обучения)» на казахском музыкальном материале.

Хотелось бы особо выделить методическое пособие Рустема Насыровича «Система комплексного развития и принципы становления профессионального музыканта-духовика (кларнет)». Данное пособие предназначено для учеников, студентов и преподавателей музыкально-образовательных учреждений.

Рустем Насырович инициативно и методично осуществлял процесс по подготовке молодых оркестровых музыкантов. Как правило, отбор кандидата духовика для него начинался с общих позиций:

- I. Генетические данные - приспособляемость исполнительского аппарата, а также здоровья;
- II. Характер – годы упорной, напряженной работы, преодоление трудностей требуют незаурядной силы воли и характера;
- III. Музыкальные данные – слух, ритм, память;
- IV. Призвание – хотя имеется ли у ребенка призвание к труду музыканта выясняется не сразу;
- V. Темперамент, эмоциональность. Глубина восприятия музыкального материала и проникновение в замысел исполняемого произведения.

В жизни вряд ли можно встретить все требуемые качества в одном ученике. И именно поэтому Рустем Насырович отмечает, что педагогу необходим опыт, позволяющий развить в учащемся недостающие качества. На этом пути педагогу предстоит преодолеть большое количество трудностей. Это и правильная постановка губного аппарата, пальцев, дыхания, атаки звука, причем индивидуально для каждого ученика в зависимости от анатомо-физиологического строения и особенности исполнительского аппарата. Это и вопросы, связанные с потенциальными возможностями учащегося, профессиональным развитием. В связи с этим и строится план работы педагога.

Часть первых занятий хорошо посвятить знакомству с инструментом, рассказать об истории кларнета, о роли, которую он играет среди деревянных духовых инструментов. Продемонстрировать лучшие качества кларнета можно при помощи записей. Постановка корпуса, ног, рук, пальцев, губ и далее извлечение звука, работа над звуком, правильность дыхания и развитие объема дыхания – вот то, чем мы занимаемся на первых уроках, – говорит Р. Сабиров. Параллельно изучается и осваивается аппликатура инструмента, наряду с этим, почти с первых дней изучаются ноты и простейшие длительности нот и пауз. Через некоторое время ученик должен работать в ограниченном диапазоне в пределах возможностей.

Атака звука, разновидность атаки и техника атаки звука – важнейшие факторы в исполнительстве. Для качественного выполнения их потребуется последовательная целенаправленная работа. Постановка губного аппарата и извлечение правильного звука, пожалуй, самый трудный и ответственный момент, и здесь педагогу пригодится знание общих принципов постановки, изложенных в работах С. Розанова и Б. Дикова. Нижняя

губа слегка подвернута и наложена на нижние зубы под трость, образуя мышечную подушку и т. д., в зависимости от анатомо-физиологического строения губ, челюстей, а также типов губ – тонкие, средние, полные, изменяются и большим или меньшим подвертыванием и накладыванием на нижние зубы. Коррекция нижней губы – ответственный момент, т. к. от этого зависит качество звука.

Система комплексного развития и принципы становления профессионального музыканта-духовика состоят из трех основных факторов:

- 1) постановка;
- 2) тренировочные материалы;
- 3) выразительные средства в музыке, музыкально-технические проблемы и регистры инструмента, мелизмы.

Ученик после постановочного периода должен выучить названия всех выразительных средств и знать их роль в музыке, далее выработать их.

Самостоятельные занятия можно начинать, когда постановочный момент уже освоен, и учащиеся владеют хотя бы нижним и средним регистром кларнета. В день, в зависимости от возраста учащегося и года обучения, необходимо самостоятельно работать от 1 часа 20 минут и более с перерывом на отдых:

1. Игра нот продолжительной длительности по всему регистру, которым владеет ученик в зависимости от года обучения (20 - 40 минут).
2. Работа над гаммами (20 - 60 минут).
3. Работа над этюдами и упражнениями (20 - 60 минут).
4. Работа над художественными произведениями (20 - 60 минут).

На старших курсах среднего звена и высших учебных заведениях к этой работе прибавляется еще и игра нот продолжительной длительности в динамике. Каждый день можно работать над одним видом динамики. Рекомендуется выполнять эти упражнения на полном дыхании, постепенно увеличивая продолжительность звучания.

Что касается работы над художественными произведениями, она не должна ограничиваться 60 минутами. Здесь время можно увеличивать вдвое и втрое и т. д.

Работа над гаммами, трезвучиями, арпеджио, септаккордами и их обращениями состоит из следующих этапов:

- а) первый этап – работа над аппликатурными и регистровыми трудностями в медленном и среднем темпах. На *legato*, *staccato*, обращая особое внимание на качество звука, его атаку и интонирование;
- б) работа над ровностью технического движения (гаммы, арпеджио, септаккорды + интонирование, атака и качество звука в быстром темпе);
- в) работа над штрихами, качество штрихов *legato*, *staccato*;
- г) работа над динамикой.

Учитывая, что 90% учащихся, студентов не владеют верхним и высшим регистрами, читают ноты в этом регистре крайне плохо, педагог Рустем Насырович предлагает свой вариант гамм:

Ноты высшего регистра извлекаются трудно, именно поэтому над ними надо регулярно работать. До - мажорную гамму, к примеру, полезно играть в верхнем и высшем регистре, в зависимости от степени владения кларнетом, до ноты "ми" III октавы, "соль" III октавы и "до" IV октавы и т. д.

При работе над этюдами и упражнениями, в первую очередь, осваиваются заложенные в них разнообразные трудности – аппликатурные, регистровые; трудности для дыхания и пальцевой техники, скачки в верхнем регистре, трудности в технике атаки звука, штрихи и т.д. Связь тренировочных материалов с художественными

произведениями заключается в том, что все выразительные средства, выработанные через технические материалы, применяются в этих произведениях.

Рустем Насырович говорил, что качество звука – важнейший фактор в исполнительстве. Каждый духовой инструмент имеет свою характерную звуковую окраску – тембр. Но добиться хорошего звука на кларнете, гобое, флейте или фаготе – задача не простая. Развитие звука на кларнете начинается с правильной постановки губного аппарата. Некоторые ученики имеют природные звуковые данные, но в большинстве случаев формирование качественного звука все же зависит от педагога, и на это уходят годы планомерной работы.

Дыхание играет большую роль в образовании и ведении звука, выполнении динамики, от него зависит и атака звука. Объем вдыхаемого воздуха в легкие у каждого ученика разный, но в процессе работы над дыханием он постепенно увеличивается. Скоординированная работа различных участков дыхательной мускулатуры позволяет свободно управлять обеими фазами дыхания – грудной и брюшной, легко изменять ритм и глубину вдоха. Наблюдения показали, что техника дыхания всегда отстает от пальцевой техники, хотя развитие этих двух факторов должно идти параллельно.

В работе над художественной стороной музыкального произведения педагогу необходимо познакомить учащегося с формой, стилем, характером, содержанием, образом произведения. Нелишне будет сказать несколько слов и об авторе изучаемого произведения. Затем важно обратить внимание юного музыканта на наиболее сложные эпизоды, определиться с количеством времени, которое потребуется для обработки данного музыкального материала, разъяснить, как играть и понимать встречающиеся штрихи, динамические оттенки, мелизмы, музыкальные термины.

Требования современных мировых программ построены на выявлении разных сторон дарования музыканта (две разнохарактерные пьесы вместо крупной формы старинных композиторов). Безусловно, для знакомства с эпохой, стилем исполнять произведения старинных композиторов необходимо, но для продвижения полезней поиграть пьесы, в которых содержатся большое разнообразие образов, характеров, темпов, метроритмических и технических сложностей, штрихов, динамических проблем и т. д. Большой простор воображения, обогащения мышления и развития ученика приносят также сочинения К. М. Вебера. Эта школа, через которую должен пройти каждый кларнетист. А концерты Шпора – кладезь актуальных кларнетовых трудностей, охватывающий высший регистр инструмента, отвечающий современным конкурсным требованиям. Еще одна из задач педагога – научить юного кларнетиста раскрывать художественный замысел композитора, чувствовать стиль, эпоху, помочь ему выработать собственную концепцию, то есть всячески развивать учащегося.

Очень важным моментом является выбор трости. Начинающему музыканту трость должен подобрать педагог. Она должна быть несколько легче средней. Легкая трость имеет свои преимущества – яркость и чистоту звучания, *pp* и *ppp* без шипения, на ней хорошо играть кантилену. Тяжелая трость прекрасно звучит на *f*, *ff*, *fff*, на ней легко исполняются технические пассажи на стаккато, скачки на легато. Средняя же трость универсальна, она объединяет качества легкой и тяжелой тростей. Серьезное и последовательное обучение по данной методике – это гарантия достижения максимально высоких результатов для каждого учащегося, и в целом для становления профессионального музыканта-духовика.

Значение Р. Н. Сабирова в истории развития духового искусства Казахстана неопределимо, так как он был не только прекрасным музыкантом-кларнетистом, замечательным, требовательным педагогом и сильнейшим методистом, но и Человеком с большой буквы. Его традиции продолжают последователи-ученики в разных уголках страны, приумножая и обогащая музыкальную культуру высокопрофессиональными музыкантами.

Список литературы

1. 70 лет Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. - Алматы, 2014.
2. Нуралы Т.К. Штрихи к портретам. - Алматы, 2008.
3. Сабиров Р. Н. Система комплексного развития и принципы становления профессионального музыканта-духовика (кларнет). – Алматы, 2001.

References (transliterated)

1. 70 let Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy. - Almaty, 2014.
2. Nuraly T.K. Štrihi k portretam. - Almaty, 2008.
3. Sabirov R. N. Sistema kompleksnogo razvitiâ i principy stanovleniâ professional'nogo muzykanta-duhovika (klarnet). – Almaty, 2001.

Еркебулан ОРАЗГУЛОВ

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҮРМЕЛІ ӨНЕР ТАРИХЫНДАҒЫ Р.Н.САБИРОВТЫҢ ОРНЫ

Түйін

Мақала Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының үрмелі және соқпалы аспаптар кафедрасының көп қырлы, жан-жақты саладағы сазгері, профессор Сабыров Рүстем Насырұлына арналған. Онда кәсіби музыкант (кларнет аспабы), жас ұрпақты оқыту және қалыптастыруына практикалық кеңес беріледі.

Тірек сөздер: Сабиров Рүстем Насырович, кларнет, методика, кәсіби сазгер.

Erkebulan ORAZGULOV

SIGNIFICANCE OF R. SABIROV IN THE HISTORY OF BRASS ART OF KAZAKHSTAN

Summary

The article is devoted to the multi-faceted, versatile activity of professor of wind and percussion instruments of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory – Rustem Sabirov. It provides practical advice in the education and formation of the younger generation of professional winds musician (clarinet).

Keywords: Rustem Sabirov, clarinet technique, professional musician.

Сведения об авторе:

Оразгулов Еркебулан – магистрант 2 курса кафедры духовых и ударных инструментов КНК им. Курмангазы; научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыковедения и композиции *А. Имашева*.

Автор туралы мәлімет:

Оразгулов Еркебулан – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы үрмелі және соқпалы аспаптар кафедрасының 2 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – педагогика ғылымының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының доценті *А. Имашева*.

Information about the author:

Erkebulan ORAZGULOV – masters student of Wind and percussion instruments department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – PhD in Pedagogics, docent of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory *A. Imasheva*.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Музыка ғылымының өзекті мәселелері

Актуальные проблемы науки о музыке

Actual problems of music sciences 5

Сергеева Т. Вспоминая Нияза Курамшевича Даутова: слагаемые таланта и «секрет» творческого воздействия

Сергеева Т. Нияз Курамшевич Даутов еске алуға: дарын компоненттері және шығармашылық әсерінің «құпиясы»

Sergeeva T. Remembering Niyaz Dautov: components of talent and “secret” of creative impact 6

Kondaurova Y. Transformation of identity and multi-ethnicity in music in the global context

Кондаурова Е. Музыкада жаһандық контексте бірегейлік пен көпұлттылықты түрлендіру

Кондаурова Е. Трансформация идентичности и полиэтничности в музыке в глобальном контексте 11

Омарова А. «Ақан – Зайра» М.Ауэзова и С.Муканова: к истории оперного либретто

Омарова А. М. Әуезов пен С. Мұқановтың «Ақан – Зайра»: опера либреттосының тарихына

Omarova A. “Akan – Zaira” By M.Auezov and S.Mukanov: to the history of opera librettos 16

Благодарная С. Вокальные циклы В. Баяхунова: об исполнительской интерпретации

Благодарная С. В.Баяхуновтың вокалдық циклдары: орындаушылық түсіндірмелер туралы

Vlagodarnaya S. Vocal cycles of V. Bayahunov: to the performer’s interpretation 31

Қазақстандағы үштұғырлы тіл

Трёхязычие в казахстане

Trilinguism in Kazakhstan 38

Мәшімбаева А. Мемлекеттік тіл – «үш тұғырлы тіл саясатының» басты тірегі

Мәшімбаева А. Государственный язык – основа «политики трёхязычия»

Mashimbayeva A. The state language as a basis of “trilinguism politics” 39

Күйтану

Кюеведение

Kuy studies 43

Қисамеденова М. XIX – XXI ғғ. Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектер күйлерінің музыкалық-стильдік ерекшеліктері

Қисамеденова М. Музыкально-стилевые особенности кюев женщин-кюйши представительниц западноказахстанской традиции XIX – XXI в.

Kisamedenova M. Musical style features of representative of West Kazakhstan traditions women-kuishi kuys in XIX – XXI 44

Надирбеков Ж. Основные элементы кюя (к проблеме формообразования)

Надірбеков Ж. Күйдің негізгі бөліктері туралы (формалық құрылым мәселелерінде)

Nadirbekov Zh. Basic elements of kuy53

Орындаушы музыкант қызметі

Деятельность музыканта-исполнителя

Activity of performer. 63

Пименова Н. Психологические особенности деятельности музыканта-исполнителя

Пименова Н. Орындаушы музыкант қызметінің психологиялық ерекшеліктері

Pimenova N. Psychological features of performing musician's activities 64

Кудрявцев В. Особенности работы концертмейстера на отделении «духовые и ударные инструменты» по специальности «труба»

Кудрявцев В. «Труба аспабы» бойынша «үрмелі және ұрмалы аспаптар» бөліміндегі сүйемелдеуші жұмысының ерекшеліктері

Kudryavcev V. Peculiarities of concertmaster work at the department of “wind and percussion instruments”, “trumpet” specialty 70

Магистранттар мақалалары

Статьи магистрантов

Articles of master's students 74

Кунанбаева С. Соната для виолончели и фортепиано А. Жайыма (к вопросу о казахстанской виолончельной музыке)

Кунанбаева С. А. Жайымның виолончель мен фортепианоға арналған сонатасы (Қазақстанның виолончель музыкасы туралы сауалдар)

Kunanbayeva S. Sonata for cello and piano by a. Zhayum (the question of the kazakhstani cello music)75

Нуркасымов Б. Театральная музыка казахстанских композиторов (к истории вопроса)

Нұрқасымов Б. Қазақстан композиторларының театралдық музыкасы (сауалдар тарихы бойынша)

Nurkassymov B. Theatrical music composers of Kazakhstan (the history of the issue)81

Кадыров З. К вопросу национальной специфики камерно-вокальной музыки К.Кужамьярова

Кадыров З. Қ. Қожамяровтың камералық-вокалдық музыкасындағы ұлттық ерекшеліктер мәселесінде

Kadyrov Z. On the issue of national specificity of K. Kuzhamyarov's chamber vocal music . . .89

Оспанова Т., Байнеш Г. О преодолении исполнительских трудностей в оперных клавирах

Оспанова Т., Байнеш Г. Опера клавиріндегі орындаушылық қиындықты жеңу

Ospanova T., Baynesh G. About overcoming of difficulties in performance in operatic vocal scores 96

Оразгулов Е. Значение Р. Н. Сабирова в истории духового искусства Казахстана

Оразгулов Е. Қазақстанның үрмелі өнер тарихындағы Р. Н. Сабыровтың орны

Orazgulov E. Significance of R. Sabirov in the history of brass art of Kazakhstan 104

ISSN 2310-3337

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

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ХАБАРШЫСЫ

4 (9) 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

4 (9) 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

4 (9) 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 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

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-63-64

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*
Верстка на компьютере: *В. Недлина*
Дизайн обложки *В. Недлина*
Подписано в печать 18.12.2015

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.
7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
