

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

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2016

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

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 |
| 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 (Қазақстан) |
| И. В. Мацневский | өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей) |
| А. Б. Наурызбаева | философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан) |
| С. Е. Нұрмұратов | философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан) |
| А. Р. Райымқұлова | Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, 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

1 (10) 2016

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 |
| Б. М. Аташ | доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан) |
| М. Х. Абеусентова | 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 (Казахстан) |
| И. В. Мацевский | доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств (Россия) |
| А. Б. Наурызбаева | доктор философских наук, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан) |
| С. Е. Нурмуратов | доктор философских наук, профессор, заместитель директора Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан) |
| А. Р. Раимкулова И. А. Рау | Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия) |
| М. Сабит | доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан) |
| Б. М. Сатершинов | доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан) |
| М. Сато | доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония) |
| Я. Сипош | PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии |
| С. И. Утегалиева | кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан) |
| В. Н. Юнусова | доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского |

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

1 (10) 2016

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 (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**1 (10) 2016****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 МУЗЫКЕ

ACTUAL PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

УДК 78.01+78.021

Владислав ПЕТРОВ

Астраханская государственная консерватория (Россия)

**ВЕРБАЛЬНАЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ
В ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
МАУРИСИО КАГЕЛЯ: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ КОМПОЗИТОРА**

Аннотация:

Одной из магистральных черт наследия композитора Маурисио Кагеля стала вербальная интертекстуальность, связанная с намеренным синтезом в одном произведении двух или более **вербальных текстов** – принадлежащих, например, разным авторам, разным эпохам или одному автору, но написанных в разные этапы жизни. Вербальная интертекстуальность в произведениях Кагеля представлена на разных уровнях: с одной стороны, как в оратории «Свтой Бах» различные тексты проводятся комплексно, не чередуясь друг с другом, а по «вертикальному» принципу, смешиваясь в рамках даже одного номера, с другой стороны, – как в цикле «24.12.1931 (Искажённые сообщения)», различные тексты проводятся в рамках сочинения «горизонтально», следуя друг за другом. Статья посвящена рассмотрению этих уровней.

Ключевые слова: постмодернизм, современная музыка, Маурисио Кагель, интертекстуальность.

Тірек сөздер: постмодернизм, замануи музыка, Маурисио Кагель, интертекстуалдық.

Keywords: postmodernism, contemporary music, Mauricio Kagel, intertextuality.

Имя одного из ярких авангардистов второй половины XX века Маурисио Кагеля широко известно как музыкантам-профессионалам, так и любителям современно музыки [см. наши работы, посвященные как отдельным произведениям Кагеля, так и его стилю в целом: 2, 3, 4, 5, 6].

Изучение творческого метода композитора представлено в массивной литературе западных авторов. Так, широко известна и уже поэтому заслуживает пристального к себе внимания монография одного из признанных «кагелеведов» Б. Хейли [19]. Она представляет собой хронологическое изложение жизни и творчества композитора с акцентом на основных константах стиля Кагеля. Например, автор отмечает, что Кагель всю свою жизнь ставил под сомнение обособленную значимость музыки как вида искусства; именно поэтому он стремился к синтезу искусств, к соотношению музыки и театра, визуализации музыки. С этих позиций Хейли рассматривает все наследие композитора¹. При этом, заметно повышенное внимание западных музыковедов именно к театральности всех, включая инструментальные, опусов Кагеля. Действительно, эта знаковая черта кагелевского стиля явилась стилеобразующей, поскольку все средства выразительности, все идеи композитора направлены исключительно на визуализацию исполнительского пространства. Причем, эта визуализация, как уже отмечалось, характерна не только для музыкально-театральных сочинений, в которых она априори значима и необходима, таких, как опера «Из Германии» (1979), музыкально-синтетическое действо «Государственный театр» (1970), концертное шоу «Варьете»

¹ Попутно укажем на ряд других работ Б. Хейли, посвященных семантике фортепиано в творчестве Кагеля [18], его конкретным музыкальным опусам [14, 16, 17] и частным вопросам эстетики и стиля композитора [15].

(1977), но и для произведений, не имеющих, на первый взгляд, непосредственного отношения к действенно-сценическим жанрам – инструментальным опусам «Матч» (1964) для трех исполнителей, «Акустика» (1970) для пяти исполнителей, «Серенада» (1995) для трех исполнителей. Значительная часть западных исследователей утрирует театральность музыки Кагеля: достаточно привести в пример работы С. Брюстла [10], Я. Демиррье [12], А. Гиндта [13], Р. Шейдемманна [22], рассматривающих общие проблемы проявления театральности в наследии Кагеля, и статьи О. Бернаже [9], Е. Роелке [21], К. Шмидта [23], доказывающих возможность исследования инструментальных опусов композитора с точки зрения театрализации исполнительского процесса.

Примечательна и знакова статья Ф. Кларка «Маурисио Кагель: искусство войны» [11], в которой автор не только представляет общие стилистические метаморфозы композитора на протяжении его жизни, но и утверждает несколько достижений композитора на протяжении его творческого пути: 1) в век Кагеля преобладали импрессионизм, сериализм, минимализм, тоталитаризм и постмодернизм; композитор же обошел ряд этих и других «-измов» в целом – вместо этого он сочетал достижения современной музыки с традицией, 2) Кагель явился автором ряда новых жанров, успешно влившихся в общую жанровую иерархию, 3) композитор ввел в исполнительский арсенал ряд, казалось бы, непредназначенных для исполнения предметов, инструментов, приборов.

В российском музыкознании творчество Кагеля изучено достаточно скромно, явной причиной чего, как кажется, *ранее служила* чрезмерно экспериментальная деятельность композитора, чьи концепции вызывали шквал негативных эмоций у любого передового советского музыковеда, а *сейчас служит* ограниченность информации о Кагеле, отсутствие нотных материалов. Хотя, очевиден значительный прогресс: с начала 90-х годов XX столетия в российских изданиях появляется ряд работ, посвященных Кагелю. Среди них назовем статьи А. Ивашкина [1], М. Раку [7], С. Саркисян [8]. Имя Кагеля и его произведения упоминаются в коллективных монографиях и учебных пособиях по истории зарубежной музыки и анализу музыкальных форм. Все чаще в практику российских музыкантов внедряется исполнение его сочинений.

Одной из магистральных черт кагелевского наследия стала вербальная интертекстуальность, связанная с намеренным синтезом в одном произведении двух или более **вербальных текстов** – принадлежащих, например, разным авторам, разным эпохам или одному автору, но написанных в разные этапы жизни. Так, в произведении «Средиземное море» происходит единовременное сочетание текстов Х.Л. Борхеса, лозунгов и политических текстов середины 70-х годов, цитируемых Кагелем, а также текстов, придуманных самим композитором. Литературный (художественный) стиль аргентинского писателя сопряжен в данном случае с нехудожественным стилем политических текстов. Возникает монолитный метатекст, различные источники которого (у каждого свой литературный стиль) направлены на воссоздание одной цели – показа основных вех жизни и творчества выдающегося представителя эпохи Барокко. Отметим также, что Кагель часто обращается к документалистике, используя в качестве текстов своих опусов заметки из старых газет («... 24.12.1931 (Искаженные сообщения)» (1991) для баритона и инструментального ансамбля), к текстам музыкальных опусов других композиторов (слова Арии Князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе» легли в основу текстовой части сочинения «Князь Игорь. Стравинский» (1982) для баса и инструментального ансамбля, а текст 371 Хорала Баха – в основу вербальной части «Речитативарий»).

Рассмотрим подробнее некоторые из указанных образцов, предпринимая попытку смыслового обоснования синтеза вербальных текстов (вербальной интертекстуальности) и их соотношения с музыкой.

Так, **Оратория «Святой Бах»** (1985) – грандиозное вокально-инструментальное произведение Кагеля общей продолжительностью более двух с половиной часов и

включающее в себя 33 номера – создано к 300-летию со дня рождения великого немецкого композитора. Этот опус, написанный для солистов, хора и оркестра, – дань композитора Баху, преклонение перед его талантом (уже в названии Кагель причисляет Баха к святым) и соответственно он повествует о его жизни. «Не все композиторы верят в бога, но все верят в Баха!» – утверждал Кагель. В большинстве номеров ведется повествование о судьбе Баха, взятое Кагелем в известной монографии И. Форкеля. Кроме итога использованы: некролог Баха, помещенный в газеты 1750 года, тексты его писем и записок. Например, в № 20 своей Оратории Кагель в качестве текстовой основы применяет Прощение об отставке, посланное магистрату города Мюльхаузена 25 июня 1708 года, в котором Бах высказывает свою точку зрения о важности роли органиста в современной ему культуре.

Бах Кагель – всю жизнь мучающийся от непонимания работодателей и малых доходов человек, ставший Иисусом в музыкальном мире, чье творчество – прямая связь человека с Богом. По сравнению со Страстями самого Баха, явившимися жанровой моделью для произведения Кагеля, здесь намного меньше законченных сольных и хоровых номеров. Типичный постмодернист – Кагель – естественным образом прибегает к полистилистике, ознаменованной в данном случае не только наличием цитат из музыки Баха, но и сочинением в стиле Баха. Среди цитат (как музыкальных, так и текстовых):

- фрагменты духовных кантат «Как мимолетно и несущественно» (BWV 26) – № 4, «Новорожденное дитя» (BWV 122) – № 5, «Во всех моих делах» (BWV 97) – № 15, «Господь моя твердыня» (BWV 80) – № 21 и «Храни нас Господь словом своим» (BWV 126) – № 29,
- хорал (№ 53, «O Haupt voll Blut und Wunden») из «Страстей по Матфею» – № 32,
- нормейстерский хорал «Возлюбленный Иисус...» (BWV 1093) – № 19,
- хоралы «Пред Твой престол я предстаю» (BWV 327) – № 2, «Zwingt die Saiten in Cythara» (из BWV 36) – № 6, «Христос, который делает нас счастливыми» (BWV 283) – № 9, «Отец там» (BWV 292) – № 11, «Der du bist drei in Einigkeit» (BWV 291) – № 22, «O Mensch, beweine deine Sünde groß» (BWV 402) – № 23, «О, грусть, о, горе!» (BWV 404) – № 25, «Du, o schönes Weltgebäude» (BWV 301) – № 30, «Приходит ночь» (BWV 296) – № 32.

Единственное, что сразу несколько режет слух – это помещение баховских и псевдобаховских мелодий в экспрессивный контекст, отличающий общее звучание Оратории, в условия сериалистической техники, сонорики. Кроме того, везде имя Христа (Иисуса, Бога, Владыки) заменяется Кагелем на имя Баха. В некоторых случаях, когда используется лишь текст баховских хоралов, его музыкальное овеществление Кагелем не соответствует тому музыкальному облику, который данный текст имел у Баха. Например, в № 2 Оратории Кагеля применяется текст баховского хорала «Пред Твой престол я предстаю», у композитора эпохи барокко имеющего достаточно светлое музыкальное овеществление. У Кагеля же он помещен в условия диссонантной музыки, сонорики, дисгармонии, что меняет его запечатленную в умах музыкантов образную семантику. В Оратории также значима тема ВАСН.

В партии солистов преобладает диссонантность, декламационность, олицетворенная либо речитацией на одном звуке, либо широкими мелодическими скачками, придающими дополнительную эмоциональность повествованию. Это заметно не только в тех номерах Оратории, в которых ведется повествование о жизни Баха (например, таково интонирование тенора в № 3), но и при воссоздании его хоралов (партия меццо-сопрано в № 6, партия тенора в № 22). Роль хора, как правило, звучащего в большинстве номеров вместе с каким-либо солирующим голосом или рядом голосов, не сводится лишь к фоновому сопровождению: хор комментирует события жизни Баха, акцентирует внимание на наиболее ярких моментах. Не чужд оратории и мистический колорит. Например, № 1 в своем временном большинстве построен на шепоте хором фонем *a i e o* в разных комбинациях, придающих состояние ирреальности. Затем баритон произносит следующий

текст: «Тебе, тебе, Себастьян я буду петь / Тебе адресовано мое восхваление... Хвала тебе теперь и навсегда! Авва, отче!».

Вербальная интертекстуальность (синтез ряда текстов) заявляет о себе и в опусе «Полуночная книга» (1986) для чтеца, трех солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (флейта, бас-кларнет, туба, фисгармония, арфа, скрипка, ударные). В данном четырехчастном цикле Кагель обратился к образам романтизма и преподнес их в достаточно ироничной форме. В качестве текстов им избраны фрагменты из дневников Р. Шумана (1827-1838), опубликованные в редакции Г. Эйсмана в Лейпциге в 1971 году. Кагель вспоминал: «Когда я купил эту книгу, я не думал, что она позже будет со мной почти всюду». Композитор увлекся мыслями Шумана, его психологией, самокритичностью, его отношением к жизни и обилием рассказов о природе тех мест, где доводилось бывать немецкому романтику, его вымышленными рассказами, обличенными в прозаическую форму. Ряд таких рассказов, датированных в дневнике Шумана ноябрем 1828 года [см. об этом: 20] и объединенных в своеобразный цикл, имеющий сквозную драматургию и мигрирующих персонажей, лег в основу кагелевского произведения. Части композиции названы в соответствии с названиями рассказов Шумана: 1 часть – «Mitternachtsstück», 2 часть – «Mitternachtsstück aus Selene», 3 часть – «Nachtphaläne in der Selene», 4 часть – «Altarblatt». В последней части текст использован не полностью. В 1 части цикла Кагель применяет фантастический рассказ Шумана о похоронах старого могильщика. В тексте Шуман не избегает обрисовки мрачности и зловещности происходящих событий: «памятники бросали длинные тени словно стрелки часов – в вечность», «они могли слышать стук костей скелета». Центральный персонаж этого рассказа – богиня ночи Селена, с которой главный герой рассказа, лицезреющий похороны, общается. Во 2 и 3 частях цикла Кагель использует рассказы Шумана, в которых он посредством диалога двух персонажей (Князя и Густава) задается вопросом о смысле жизни, о смысле смерти, о бессмертии. 4 часть, действие которой у Шумана разворачивается в соборе, заканчивается фразой Густава «Есть ли бессмертие? А наша жизнь – это сомнения, неосуществленные желания и несбывшиеся надежды». Трагические тексты Шумана «обитают» у Кагеля в несколько ином контексте: типичный представитель постмодернизма, он трактует идеалы романтизма с иронией, обращаясь к приему принужденного «выпячивания» гиперболизированной романтической субъективности, лирики. Музыка менее серьезна; в некоторых моментах происходит стилизация, по мнению Кагеля, подчеркивающая «слезливый характер романтической музыки».

Инструментарий индивидуален в каждой из четырех частей цикла: 1 – бас-кларнет, ударные (бас-баран, камни, листы, звонок), 2 – флейта и арфа, 3 – туба, ударные (пачки бумаг, картонные листы, железные цепи, стаканы, книги, колокол), 4 – скрипка и фисгармония.

Одно из самых драматичных произведений Кагеля, наиболее полно отображающих вербальную интертекстуальность, – «24.12.1931 (Искаженные сообщения)» (1991) для баритона и инструментального ансамбля. В последний входят: скрипка, альт, виолончель, контрабас, фортепиано в четыре руки, ударные инструменты (2 перкуссиониста); также используется магнитная лента. Произведение, созданное к шестидесятилетию композитора, отправляет слушателя в тот день, когда родился Кагель. Композитор, всегда увлекавшийся историей, нашел в архивах газеты, датированные 24.12.1931 и, отобрав ряд наиболее с его точки зрения значимых текстов, отражающих мир насилия того времени, принялся сочинять музыку. Таким образом сформировался вокально-инструментальный семичастный цикл. Его центральный образ – образ свободы, поскольку большее количество частей в той или иной степени затрагивает эту проблему. «Антигероями» цикла становятся ограничивающие свободу человека персонажи (историческая личность – Хондзё в III части), органы, структуры (полиция, войска во II части, национал-социалисты в IV части). VI и VII части выполняют функцию обобщения и объединены одним образом

– образом приближающегося католического Рождества (дата создания произведения и используемых газетных источников сыграла здесь важную роль). При этом, в них Кагель сквозь смыслы текстов призывает к объединению наций. Каждая отдельная часть имеет свой собственный текст и синтез текстов здесь проявляется *горизонтально* – в череде следующих друг за другом текстов, принадлежащих разным личностям.

I часть – своеобразная преамбула, настраивающая на общее драматическое содержание цикла. В комплексе средств, направленных на воссоздание такой атмосферы, выделяются: применение хроматических нисходящих глиссандо, воя сирен, колокола, голосового смеха, репетиционной декламации баритона, произносящего ряд календарных дат.

В *II части* представлен текст утреннего выпуска газеты «Новости Буэнос-Айреса» за 24.12.1931. Кагель обнаружил, что центральной темой выпуска стала статья, повествующая о бунте политзаключенных на вилле Девото: *«Бомбами, газом, пулеметами они подавлены в тюрьме Вилла Девото в Буэнос-Айресе. Девяносто два заключенных пытались вырваться из тюрьмы. Они разбили окна и бросили в охранников мебель. Последовала борьба. Некоторые сумели взобраться на крышу тюрьмы. Большие силы войск и полиции были вызваны к осужденным для осады. Наконец, заключенные были разбиты и сопровождены в свои камеры»*. Этот текст поется, декламируется баритоном на фоне стилизующего особенности аргентинской музыки аккомпанемента (использованы соответствующие ритмы танго). Огромную роль играет звукоизобразительность, отображающая все перипетии текста: так, фраза *«Они разбили окна и бросили в охранников мебель»* сопровождается глухими ударами перкуSSIONИСТОВ, а фраза *«Большие силы войск и полиции были вызваны к осужденным для осады»* – воем сирен и полицейского свистка.

В *III части* использован следующий текст: *«Я, японский командующий, генерал Хондзэ не собираюсь завоевывать город Чань Чунь. Но у меня есть желание очистить местные площади от бандитов и я не могу заранее знать к чему эта акция приведет!»*. Кагель вновь обращается к проблеме свободы, применяя слова и образ С. Хондзэ – генерала Императорской армии Японии, одного из основных завоевателей Маньчжурии. Эти слова были произнесены генералом перед непосредственной атакой северо-восточного региона Китая именно 24.12.1931 года. Здесь вновь присутствует яркая звукоизобразительность: музыкальный материал близок традиционной японской народной музыке, а баритон исполняет свою партию в патетическом ключе, выкрикивая известные японские выражения и фонемы: *«Scho! Rra! Te! Wo ! Sche! Kia! Ta! To! Te! Ich, Honjo»*.

IV часть, пожалуй, самая камерная как по времени звучания (менее 3-х минут), так и по количеству произносимого текста. Баритон исполняет лишь одну фразу: *«Национал-социалисты курят “Пароле”. Шесть пенни. Мягкие и ароматные»*. Кагель, согласно общей идее цикла, причисляет официальную политическую идеологию Третьего рейха к ряду ограничивающих свободу человека органов. Еще до прослушивания музыки, ориентируясь на значимость звукоизобразительности в предыдущих частях цикла, становится очевидным и предсказуемым прием Кагеля, применяемый в *IV части*: основой музыкального материала является военный марш, отождествляющийся с шествием отрицательных сил. На фоне этого марша несколько раз патетичным и громким голосом пропевадается фраза *«национал-социалисты»*, возносящаяся над всем остальным материалом, приобретающая гимнический характер. И лишь в самом конце, словно голос из народа, наблюдающий за шествием национал-социалистов, тихим шепотом декламирует фразу *«...курят “Пароле”. Шесть пенни. Мягкие и ароматные»*, превращая патетическую напыщенность на уровне содержания в своего рода анекдот.

В *V части*, трагедийной по образу звучащего материала, применяется следующий текст: *«Плохие новости из Рима... Внезапный обвал потолка в Библиотеке Ватикана унес жизни пяти человек...»*. Трагедийности способствует, например, использование черт траурного марша.

Обобщающими народности, континенты, общие стремления человечества к свободе выглядят VI и VII части цикла. Текстовая основа VI части такова: «...Но почему я это пишу? Есть люди в Германии, которые и в наше время смотрят мрачно в будущее. Многие надеются получить убежище за рубежом, создать там свою жизнь. Вы не должны предаваться иллюзиям. Это часто требует полного переворота привычного образа жизни и отказа от родных привычек. Например, Рождество. Когда мое письмо достигнет Кельна, где будет праздноваться Рождество, здесь, в Аргентине, будет стоять самая жара...». Этот текст взят Кагелем из открытого письма немца, эмигрировавшего в Аргентину из-за низкого уровня жизни и безработицы в Германии, также опубликованного в газете от 24.12.1931 года. Ее музыкальный контекст первоначально вызывает гармоническую и мелодическую аллюзию с прелюдией № 4 (ми-минор) Ф. Шопена (в рассматриваемом опусе также представлена полистилистика, являющаяся основным принципом стиля композитора в целом). Кагель, скорее всего, умышленно использует переадресацию слушателей к одному из вечных образцов инструментальной классики, с одной стороны, наделяя ее статусом «ценности ценностей», с другой стороны – вызывая ассоциации с именем Шопена, вынужденного прожить большую часть своей жизни за пределами родины. В контексте используемого текста эта аллюзия на музыку и фигуру польского композитора выглядит вполне оправданной. Текстовая основа VII части – «Колокола из Палестины! Завтра утром в шесть тридцать во время празднования Рождества Христова в Вифлеемской церкви нажмут кнопку. Электрический заряд через Иерусалим и Египет поступит в Америку сегодня ровно в полночь, приведя в движение колокола церкви Святого Томаса в Нью-Йорке... После этого все церковные колокола ознаменуют начало Рождества в Северной Америке». Первая фраза декламируется, вторая – пропеваается в стиле григорианского хора со свойственной ему распевностью гласных без какого-либо сопровождения. После этого барабанная дробь знаменует начало нового раздела, в котором инструментальная группа принимает участие вместе с баритоном. Звукоизобразительную функцию выполняет настоящий колокол, постоянно звучащий на сцене.

Таким образом, отметим, что вербальная интертекстуальность в произведениях Кагеля представлена на разных уровнях: с одной стороны, как в оратории «Свтой Бах» различные тексты проводятся комплексно, не чередуясь друг с другом, а по «вертикальному» принципу, смешиваясь в рамках даже одного номера, с другой стороны, – как в цикле «24.12.1931 (Искаженные сообщения)», различные тексты проводятся в рамках сочинения «горизонтально», следуя друг за другом. В любом случае, оба варианта синтеза текстов говорят о наличии вербальной интертекстуальности, являющейся одним из знаков эпохи постмодерна в целом. А постмодернизм и свойственная ему полистилистика становятся, в свою очередь, знаком творческого метода самого Кагеля.

Список литературы

1. **Ивашкин, А.В.** Музыка как большая сцена. Встречи с Маурисио Кагелем // Советская музыка. – 1988. – № 8. – С. 116-123.
2. **Петров, В.О.** «Акустика» Маурисио Кагеля как образец инструментальной пьесы со словом // Интегративная педагогика и психология искусства в полиэтническом регионе: Материалы четвертой международной конференции 15-17 апреля 2009 года. – Майкоп: ИП Магарин О.Г., 2009. – С. 69-75.
3. **Петров, В.О.** «Из Германии» Маурисио Кагеля: постмодернистское видение романтических идеалов // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: Сборник научных статей / Гл.ред. – Л.В. Саввина, ред.-сост. – В.О. Петров. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2011. – С. 144-162.
4. **Петров, В.О.** Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурисио Кагеля // Обсерватория культуры. – 2013. – № 5. – С. 81-87.
5. **Петров, В.О.** Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование. – 2011. – № 5 (73). – С. 36-48.

6. **Петров, В.О.** Слово в инструментальной музыке Маурисио Кагеля // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. – М.: Человек, 2010. – С. 163-179.
7. **Раку, М.Г.** «Musicus ludens»: Маурисио Кагель // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 7. – С. 41-47.
8. **Саркисян, С.** Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне ее // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. – Кассель, 1994. – С. 381-397.
9. **Bernager, O.** Notes sur une pratique du théâtre musical. À partir de Répertoire et de Pas de cinq de Mauricio Kagel // Musique en Jeu, 1977. № 27. – p. 13-24.
10. **Brüstle, C.** Musik schlechthin als Theater – Mauricio Kagel erscheint auf der Bildfläche // Experimentelles Musik – und Tanztheater, ed. Frieder Reininghaus and Katja Schneide. – Laaber: Laaber, 2004 (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, vol. 7). – p. 148-51.
11. **Clark, Ph.** Maurizio Kagel: Theatre Of War // The Wire. Adventures in sound and music, June 2003. – P. 7-13.
12. **Demierre, J.** Mauricio Kagel entre musique et theater // Contrechamps, № 4. – Lausanne: L'Age d'Homme, 1985. – P. 100-106.
13. **Gindt, A.** Sur les chemins d'Aperghis et de Kagel: Introduction à l'analyse du théâtre musical // Analyse musicale, 1992. № 27. – p. 60-64.
14. **Heile, B.** Auseinandersetzung mit einem Mythos: Mauricio Kagels Streichquartette // Positionen, 34 (1998). – P. 15-19.
15. **Heile, B.** Kopien ohne Vorbild: Kagel und die Ästhetik des Apokryphen // Neue Zeitschrift für Musik, 162 (Nov.-Dec. 2001). – P. 10-15.
16. **Heile, B.** Neutralising History: Mauricio Kagel's String Quartet No. 3 // British Postgraduate Musicology, 2 (1998). – P. 16-23.
17. **Heile, B.** Schamanismus und Serialität: Die Entstehung von Mauricio Kagels Norden für Salonorchester // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, 15 (2002) – P. 47-51.
18. **Heile, B.** Semantisierung des Instruments: Das Klavier in den Werken Mauricio Kagels // MusikTexte, 66 (1996). – P. 22-30.
19. **Heile, B.** The Music of Mauricio Kagel. – Ashgate, 2006. – 209 p.
20. Robert Schumann. Tagebucher. Band I. 1827-1838. Herausgegeben von Georg Eismann. – Leipzig, 1971. – P. 134-138.
21. **Roelcke, E.** Instrumentales Theater. Anmerkungen zu Mauricio Kagels Match und Sur Scène // Musiktheater im 20. Jahrhundert (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. 10) – Laaber: Laaber Verlag, 1988. – P. 215-238.
22. **Scheidemann, R.** Mauricio Kagel: composer of instrumental theatre // Times, 2008, 20 September.
23. **Schmidt, C.M.** Mauricio Kagel: Match // Die Musik der 60er Jahre (=Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Vol. 12), ed. by Rudolf Stephan. – Mainz: Schott, 1972. – P. 145-153.

References (transliterated)

1. **Ivashkin, A.V.** Muzyka kak bolshaya stsena. Vstrechi s Mauritsio Kagelem // Sovetskaya muzyka. – 1988. – # 8. – p. 116-123.
2. **Petrov, V.O.** «Akustika» Maurisio Kagelya kak obrazets instrumentalnoy pesyi so slovom // Integrativnaya pedagogika i psihologiya iskusstva v polietnicheskom regione: Materialy chetvertoy mezhdunarodnoy konferentsii 15-17 aprelya 2009 goda. – Maykop: IP Magarin O.G., 2009. – p. 69-75.
3. **Petrov, V.O.** «Iz Germanii» Maurisio Kagelya: postmodernistskoe videnie romanticheskikh idealov // Poetika muzyikalnogo proizvedeniya: novyye nauchnyie napravleniya: Sbornik nauchnyih statey / Gl.red. – L.V. Savvina, red.-sost. – V.O. Petrov. – Astrahan: Astrahanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2011. – p. 144-162.
4. **Petrov, V.O.** Znaki postmodernizma v tvorcheskom nasledii Maurisio Kagelya // Observatoriya kulturyi. – 2013. – # 5. – p. 81-87.
5. **Petrov, V.O.** Instrumentalnyiy teatr Maurisio Kagelya // Iskusstvo i obrazovanie. – 2011. – # 5 (73). – p. 36-48.
6. **Petrov, V.O.** Slovo v instrumentalnoy muzyike Maurisio Kagelya // Ispolnitelskoe iskusstvo i muzyikovedenie. Paralleli i vzaimodeystviya: Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 6-9 aprelya 2009 goda. – М.: Chelovek, 2010. – p. 163-179.
7. **Raku, M.G.** «Musicus ludens»: Mauritsio Kagel // Muzyikalnaya zhizn. – 1999. – # 7. – S. 41-47.

8. *Sarkisyan, S.* Instrumentalnyy teatr v svete kontseptsii M. Kagelya i vne ee // Muzyikalnaya kultura v Federativnoy Respublike Germaniya. – Kassel, 1994. – p. 381-397.
9. *Bernager, O.* Notes sur une pratique du théâtre musical. À partir de Répertoire et de Pas de cinq de Mauricio Kagel // Musique en Jeu, 1977. № 27. – p. 13-24.
10. *Brüstle, C.* Musik schlechthin als Theater – Mauricio Kagel erscheint auf der Bildfläche // Experimentelles Musik – und Tanztheater, ed. Frieder Reininghaus and Katja Schneide. – Laaber: Laaber, 2004 (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, vol. 7). – p. 148-51.
11. *Clark, Ph.* Maurizio Kagel: Theatre Of War // The Wire. Adventures in sound and music, June 2003. – P. 7-13.
12. *Demierre, J.* Mauricio Kagel entre musique et theater // Contrechamps, № 4. – Lausanne: L'Age d'Homme, 1985. – P. 100-106.
13. *Gindt, A.* Sur les chemins d'Aperghis et de Kagel: Introduction à l'analyse du théâtre musical // Analyse musicale, 1992. № 27. – p. 60-64.
14. *Heile, B.* Auseinandersetzung mit einem Mythos: Mauricio Kagels Streichquartette // Positionen, 34 (1998). – P. 15-19.
15. *Heile, B.* Kopien ohne Vorbild: Kagel und die Ästhetik des Apokryphen // Neue Zeitschrift für Musik, 162 (Nov.-Dec. 2001). – P. 10-15.
16. *Heile, B.* Neutralising History: Mauricio Kagel's String Quartet No. 3 // British Postgraduate Musicology, 2 (1998). – P. 16-23.
17. *Heile, B.* Schamanismus und Serialität: Die Entstehung von Mauricio Kagels Norden für Salonorchester // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, 15 (2002) – P. 47-51.
18. *Heile, B.* Semantisierung des Instruments: Das Klavier in den Werken Mauricio Kagels // MusikTexte, 66 (1996). – P. 22-30.
19. *Heile, B.* The Music of Mauricio Kagel. – Ashgate, 2006. – 209 p.
20. Robert Schumann. Tagebücher. Band I. 1827-1838. Herausgegeben von Georg Eismann. – Leipzig, 1971. – P. 134-138.
21. *Roelcke, E.* Instrumentales Theater. Anmerkungen zu Mauricio Kagels Match und Sur Scène // Musiktheater im 20. Jahrhundert (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. 10) – Laaber: Laaber Verlag, 1988. – P. 215-238.
22. *Scheidemann, R.* Mauricio Kagel: composer of instrumental theatre // Times, 2008, 20 September.
23. *Schmidt, C.M.* Mauricio Kagel: Match // Die Musik der 60er Jahre (=Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Vol. 12), ed. by Rudolf Stephan. – Mainz: Schott, 1972. – P. 145-153.

Владислав ПЕТРОВ

**МАУРИСИО КАГЕЛДІҢ ВОКАЛ-ИНСТРУМЕНТАЛДЫ ШЫҒАРМАЛАРЫНДА
АУЫЗША ИНТЕРТЕКСТУАЛДЫҚ:
КОМПОЗИТОРДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ӘДІСІ ТУРАЛЫ МӘСЕЛЕГЕ**

Түйін

Сазгер Маурисио Кагель ек3 немесе одан да көп **вербалды мәтіндерді** бір шығармаға біріктіруге әрекет жасаған үлкен тараулардың бір бейнесіндегі вербалды интермәтінге айналды, мысалы, өмірдің әр түрлі кезеңдерінде жазылған түрлі авторлар мен дәуірлерді бір шығармаға біріктіре білді. Кагель шығармаларында вербалды интермәтінәр түрлі деңгейде көрініс табады: бір жағынан, «Қасиетті Бах» ораторияы сияқты әртүрлі мәтіндер бір-бірімен кзектеспей, кешенді түрде беріледі, ал «тік» ұстанымда бір нөмірдің өзі араласып отырады, екінші жағынан, «24.12.1931» (Айтылған хабарлама») циклы сияқты әртүрлі мәтіндер кезек-кезек «көлденең» шығарма аясында келтіріледі. Мақала осы деңгейді қарастыруға арналған.

Тірек сөздер: постмодернизм, замануи музыка, Маурисио Кагель, интертекстуалдық.

Vladislav PETROV

VERBALE INTERTEXTUALITY IN VOCAL-INSTRUMENTAL WORKS OF MAURICIO KAGEL: TO THE ISSUE OF COMPOSER'S CREATIVE METHODS

Abstract

One of the main features of composer Mauricio Kagel's legacy became verbal intertextuality associated with intentional synthesis of two or more verbal texts in a single work – belonging, for example, different authors, different ages or one author, but written in different stages of life. Verbal intertextuality in the works of Kagel is represented at different levels: on the one hand, as in the oratorio “NEP Bach” different texts are held in a complex, not alternating with each other but by the “vertical” principle mixing even within one part. On the other hand, – as in the cycle “12/24/1931 (Distorted messages)”, various texts are held in the framework of the piece “horizontally”, following each other. The article considers these levels.

Keywords: postmodernism, contemporary music, music, image, music and politics

Сведения об авторе:

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия).

Автор туралы мәлімет:

Петров Владислав Олегович – доктор искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

Information about author:

Vladislav Petrov – Doctor of Arts, docent of Music Theory and History Department, Astrakhan State Conservatory (Russia).

УДК 792.54

Тамара ДЖУМАЛИЕВА, Ярослава КРЕМЕНЦОВА
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

СОВРЕМЕННЫЕ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ «КАРМЕН» Ж.БИЗЕ. К ПРОБЛЕМЕ ФАТАЛЬНОГО РАЗРУШЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ШЕДЕВРА

Аннотация:

В статье рассматриваются современные режиссёрские постановки оперы «Кармен» Ж. Бизе в контексте такой важной проблемы как экология музыкальной культуры. Анализируя режиссёрское прочтение, осовременивание и так называемую «демократизацию» оперного шедевра, авторы приходят к заключению о необходимости бережного отношения к классическому наследию, авторскому материалу и зрителю.

Ключевые слова: экология культуры, классическое оперное наследие, режиссёрский театр, традиции и новаторство.

Тірек сөздер: мәдениеттің экологиясы, операның классикалық мұрасы, режиссёрлік театр, дәстүр мен жаңашылдық.

Keywords: ecology of culture, heritage of classical opera, director's theater, tradition and innovation.

«Работа режиссёра в опере — это работа слуги, слуги театра, слуги автора, композитора. Режиссёр должен в своей интерпретации держаться близко к оригиналу, к идеям автора, обращаясь при этом к сегодняшней жизни, мыслям, эстетике».

Петер Штайн

Данная статья посвящена сложной и новой в казахстанской музыкальной науке проблеме – экологии музыкальной культуры на примере претворения оперной классики в театральной практике XXI века, в частности, «Кармен» Ж. Бизе. Обращение к этой теме обусловлено ее малой изученностью в отечественном музыковедении, жизненной важностью и возрастающей актуальностью. Последнее подтверждают, с одной стороны, коммерциализация искусства, кризис оперного жанра, ситуация, сложившаяся в театрально-концертной практике, феномен режиссёрского театра, репертуарная политика, пассивность критики, невзыскательный художественный вкус современной публики. С другой стороны, – усиливающаяся в современном обществе тенденция к сохранению культурных памятников и культурной среды.

О тенденции к разрушению исторических памятников, художественных ценностей, сложившихся в искусстве, оперной классики, пишут российские ученые – Д.Лихачев, Е. Назайкинский, Ю. Евсюкова, известные русские и зарубежные дирижеры – Ю. Темирканов, Ф. Мастранджелло, режиссёры – Б. Покровский, А. Бернар, А.Кончаловский, исполнители – Г. Вишневская, Е. Образцова, А. Нетребко, Л. Казарновская, критики – П. Поспелов, А. Арцишевский и другие. Приведём высказывания музыкальных деятелей, в которых прослеживается важная мысль, связанная с бережным отношением к классическому наследию, авторскому материалу и зрителю. «Меня никак нельзя обвинить в том, что я против новаторства, против нового прочтения, – говорит Г. Вишневская.– Дело в том, что подразумевать под “новым прочтением”. Можно дать новый взгляд, выявить до сих пор не известную сторону, расставить акценты. Но нельзя исказить! Сочинять новую ситуацию против того, что сделал автор»[1].

Французский режиссёр Арно Бернар, поставивший различные оперные спектакли в театрах Чикаго, Пекина, Марселя, Лозанны, Санкт-Петербурга убежден, что главный

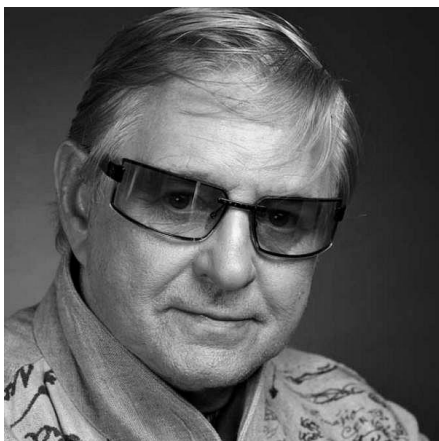
принцип в деятельности режиссёра – это опора на авторскую драматургию: «Я считаю, – говорит А. Бернар, – что вся режиссура заложена в музыке. И самое сложное выполнить то, что написано» [2, 90].

Казахстанский писатель и критик Адольф Арцишевский, выступающий как сторонник исторической преемственности и одновременного поиска новых форм в рамках классических традиций, высказывает мысль о соблюдении прав и интересов театрального зрителя: «Зритель должен иметь хотя бы представление о норме, об "исходнике", с которого начинается череда интерпретаций. А постановщику, замахнувшемуся на классику, надо осознавать свою ответственность и чувствовать границы дозволенного, а не пускаться во все тяжкие на поводу у своих безудержных режиссёрских причуд» [3].

В современной музыкально-театральной практике не только определилась тенденция, но и закрепилось тяготение современных оперных режиссёров в сторону осовременивания и масскульта. Последнее, расцениваемое многими театральными деятелями и критиками, как объективное движение в сторону демократизации оперного искусства, коснулось и такого оперного шедевра как «Кармен» Ж. Бизе. Напомним, что в контексте достижений самого композитора, являющегося крупнейшим оперным драматургом, автором таких произведений, как «Искатели жемчуга», «Пертская красавица», «Джамиле», опера «Кармен», в которой сочетается психологический реализм музыки с драматической силой сценического действия, занимает особое место. Одновременно «Кармен» Ж. Бизе возвышается над оперными сочинениями его знаменитых современников – Амбруаза Тома («Миньона», «Гамлет»), Шарля Гуно («Фауст», «Ромео и Джульетта»), Жюль Массне («Манон», «Вертер»), Камиля Сен-Санса («Самсон и Далила», Генрих VIII, 1883), и по праву считается величайшим творением всей мировой музыки.

Но вначале скажем о нашей позиции, от которой мы отталкиваемся при анализе, базирующемся на двух важных взаимодополняющих тезисах. Первый. Опера является продуктом авторской деятельности, творческой воли двух ее создателей, который не предполагает вариативного производства. Второй. Поскольку великие творцы пишут и для будущего, оперные шедевры должны жить и звучать сегодня, они не должны замыкаться в прошлом. Постановщики имеют возможность открыть новые глубины взаимоотношений героев оперы, не нарушая сути произведения, меняя способы её выражения, мизансценические, ритмопластические, световые и любые другие решения. Но при современном прочтении «режиссёры-новаторы» не правомочны нарушать авторские права, деформировать оперный шедевр, концепцию, музыкальную драматургию оперы, а шире – разрушать веками сложившиеся художественные ценности.

Нами проанализированы новые постановки «Кармен» Ж. Бизе в театрах Европы, России, СНГ, где режиссёр значит уже больше, чем её автор и сама опера. Приведём разные и наиболее спорные режиссёрские версии оперы «Кармен» Ж. Бизе, большинство



Режиссёр Роман Виктюк

из которых, на наш взгляд, по всем параметрам проигрывает оригиналу. Несоответствие режиссёрских решений с замыслом авторов, с подлинным драматизмом и глубиной чувств центральных персонажей гениальной оперы, проникновенностью и красотой вдохновенной музыки французского композитора, обостряют, на наш взгляд, проблемы, связанные с экологией музыкальной культуры.

Перед театральным зрителем XXI века, искушённым режиссёрскими экспериментами, прошла целая галерея Кармен. Среди них такие как – *блоковская, виктюковская, бермановская, эркелевская, паутнивская, бородинская, алматинская и даже Кармен из кукольного театра.*

Начнем с *виктюковской* Кармен. В 2002 году на сцене театра «Новая опера» состоялась премьера нового спектакля Романа Виктюка «Кармен», исполнительница Кармен – Ирина Апексимова. Выделим особенность спектакля, заключающуюся в том, что Р. Виктюк инсценировал не П. Мериме, а посредственную поэтическую пьесу Людмилы Улицкой «Хосе, Кармен и Смерть», полную символов, мистицизма, колдовства и неумной фантазии, созданную по мотивам новеллы французского писателя. В одном из интервью режиссёр поясняет, что замысел постановки «Кармен» возник у него уже давно, но только сейчас, когда «как никогда остро ощущается дефицит чувств, который заставляет людей смотреть мыльные оперы», пришло время для этого спектакля».

Виктюковская «Кармен» начинается и завершается довольно оригинально. Режиссёр сам озвучивает эпиграф П. Мериме к новелле: «Всякая женщина – зло; но дважды бывает хорошей: Или на ложе любви, или на смертном одре». В конце спектакля он еще раз напомнил зрителям эпиграф, но уже от своего имени, подписав Роман Виктюк, режиссёр. Вопрос: «Что хотел сказать этим повторением режиссёр, который взял на себя в этом случае роль автора?»

Жанр спектакля, музыкальное содержание которого составляют отдельные, драматургически важные фрагменты оперы «Кармен» Ж.Бизе и широко использованные традиционные испанские ритмы, определяется режиссёром как «*пластико-драматический*», подразумевающий симбиоз драмы, музыки и балета. На протяжении двух часов актеры вынуждены произносить свой текст с надрывом, неестественными голосами, подражая медиуму, связывающему два мира, и каждую фразу сопровождать какими-нибудь вызывающими телодвижениями, [4] курить сигары, намеренно направляя струйки дыма в зал. «В Испании выкуренная вместе сигара, – пишет Мериме, – располагает людей друг к другу, подобно угощению хлебом и солью на Востоке...»

Ирина Апексимова, которая одновременно воплощает магическую тайну чувственности, о существовании которой и не подозревал простодушный Хосе и олицетворяет собой зло, по мнению режиссёра Р. Виктюка, – это идеальная Кармен [5].

Необычна трактовка образа главного героя, поскольку Р. Виктюк использует метафоры, концентрируя внимание зрителя на раздвоении личности Хосе. Один Хосе – наивный солдат, имеющий четкие представления о чести, жизни (его исполняет белокожий артист); другой Хосе – любовник, «олицетворяющий собой магическую тайну страсти» (чернокожий исполнитель). Трактовка финальной сцены уходит в область приключенческой фантастики и мистики: пронзенная ножом Кармен, вдруг встает и предлагает своему мертвому возлюбленному лететь к городским стенам за... спрятанным контрабандистами кладом.

В целом же такое крайне субъективное режиссёрское прочтение «Кармен», вряд ли можно назвать удачным: спектакль априори рассчитан на поклонников таланта Р. Виктюка и сторонников «режиссёрской оперы». Фантазия, засоряющая восприятие, нагромождение идей одна на другую, использованные режиссёром символы, слабый текст Л. Улицкой, вступающий в диссонанс с живыми чувствами, подлинными страстями и гениальной музыкой Ж. Бизе.

В 2004 году в Театре кукол имени Сергея Образцова состоялась премьера «Кармен, моя Кармен» по новелле П. Мериме и опере Ж. Бизе молодого режиссёра А. Денникова. Перенесённый в рамки *кукольного детского* театра сюжет получил достаточно специфическую интерпретацию. Среди главных персонажей лишь одна кукла – это Кармен, которой управляет А. Денников, он же поёт ее меццо-сопрановую



Режиссёр Андрей Денников

партию. Денникову принадлежит также и голос Хосе, а в финальной сцене приходится петь за обоих главных героев, а также за Чёрного тореадора.

В роли солдат, цыган, контрабандистов выступают не куклы, а живые драматические актёры, исполняющие оперные партии. Помимо кукольного, драматического и оперного, в спектакль введён *театр теней*. В постановке много танца: знаменитая увертюра и антракты поставлены как хореографические номера, имеются танцевальные соло самого Денникова. Более того, в спектакле, для создания испанской атмосферы, декламируются стихи известного современного поэта Гарсиа Лорки.

Музыка Ж. Бизе в целом сохранена, но в отдельных фрагментах подвергается обработке. Режиссёром-постановщиком в сюжетную линию введены новые эпизоды из новеллы П. Мериме, которые идут под звучание гитары. Оркестровое сопровождение записано на плёнку, что в традициях драматических театров, но все вокальные партии звучат в живом исполнении. Спектакль «Кармен, моя Кармен» по новелле П. Мериме и опере Ж. Бизе ставится в театре им. С. Образцова очень редко, но вызывает живой интерес у поднаторевшего режиссёрскими экспериментами современного зрителя [6].



Дирижёр Юрий Темирканов



Режиссёр Дэвид Паунтни

В 2008 году на Новой сцене Большого театра авангардный английский режиссёр Дэвид Паунтни и дирижёр-традиционалист Юрий Темирканов поставили «Кармен» Ж. Бизе. Темирканов в своих выступлениях справедливо и очень горячо говорит о гибели оперного жанра, связывая его с так называемыми «новыми прочтениями» режиссёров-постановщиков: «Режиссёры, приходящие ставить оперу, – говорит он, – даже не знают толком, что это такое. – Бедная опера! Сейчас в Германии поставили «Евгения Онегина», где Онегин и Ленский – гомосексуалисты. Понимаете, такие вот «режиссёры» – это мразь, подлецы, которые издеваются над этим жанром, потому что они – малограмотные дикари, – говорит дирижёр. – Бедная, несчастная публика; зрителям приходится делать такие же лица, какие часто можно видеть на выставках абстрактной живописи. Людям не хватает смелости быть настолько умными, – насколько дал им Бог – и сказать честно, уж простите меня ради Христа: “Да это же – дерьмо!”. Ни у кого не хватает смелости. Нет того мальчика, который сказал бы, что король – голый! Вот в чем несчастье»[7].

В отличие от Ю. Темирканова, стремящегося к образцово-академической постановке, и донесению до зрителя оперу Ж. Бизе в её первозданности, Д. Паунтни поставил перед собой явно иную цель. В своём интервью газете «Известия», режиссёр изложил тезисы о разрушительной природе свободы и о том, что в «Кармен» любви нет, а есть только секс. Естественно, что компромисс не получился: сценическое решение не совпадает с музыкальным. С одной стороны, благодаря позиции Ю. Темирканова, музыкальное содержание «Кармен» сохранено полностью. Но, с другой, опера Ж. Бизе стала поводом фантазий режиссёра Д. Паунтни на тему о судьбе свободолюбивой личности в мире, подчиненном рекламным технологиям. Как отмечает рецензент

П. Поспелов, реклама сигарет, реклама корриды, пестрые символы масскультуры и пошлость под видом эротизма буквально наполняют сцену, где снуют путаны, манекенщицы, танцовщицы кабаре, полицейские и ковбои.

В финале оперы образ Хосе в трактовке Д. Паунтни решен не в романтической стилистике и даже не «сурового реализма», присущего новелле П. Мериме, а в веристской манере. Хосе жестоко убивает Кармен, беспорядочно вонзая нож в ее сердце и уже бездыханное тело. Наконец, режиссёр-постановщик, без всякой на то мотивации, решил выстрелом Цуниги в затылок Хосе прикончить многострадального героя, а с ним и терпение театрального зрителя.

По справедливому мнению оперных обозревателей, режиссёром Д. Паунтни поставлен в Москве не просто скучный или заурядный, спектакль, напоминающий провинциальный мюзикл, а спектакль, уничтожающий сложившиеся художественные ценности. П. Поспелов в своей статье «Авторитарный стиль спасовал перед свободой» точно сформулировал данный момент: «В деле фатального разрушения оперного целого Большой театр ныне вышел на европейский уровень: режиссёрам нет никакого дела ни до музыкальных, ни до историко-культурных аспектов» [8].



Режиссёр Дмитрий Бертман

В 2012 году появляется еще один из претенциозных вариантов осовременивания сюжета «Кармен». Это спектакль Д. Бертмана, опытного режиссёра, успешно работавшего в театрах России, Австрии, Германии, Франции, Канаде, Швеции, художественного руководителя музыкального театра «Геликон–Опера». Режиссёр создал свою, *бертмановскую* Кармен. Герои оперы перенесены в другие культурные, временные и смысловые контексты, а действие разворачивается в современных реалиях, возле разбитого автомобиля и лишенной окон стены. Все четыре картинки – городскую площадь, трактир, горный пейзаж и арену проведения боя быков помещены художниками в это

одно-единственное место Действующие лица – омовцы, полицейские, проститутки, цыгане, отличающиеся свободой нравов.

В качестве постановщика Д. Бертман наиболее бесцеремонно искажает замысел П. Мериме и Ж. Бизе в заключительной сцене оперы. По версии режиссёра Кармен убила Микаэла, а Хосе только взял на себя это преступление. Приведём фрагмент из интервью Бермана, состоявшееся 09.06. 2012 года на радио Маяк, в котором режиссёр, фактически претендуя на роль автора сюжета, объясняет свою идею: «В финале этого спектакля обычно Хосе убивает Кармен. И мы решили так, что в спектакле убивает её не он, он не может её убить, потому что он её так любит, что он не может. И я провоцирую эту сцену. Ему дают ножи, он вот-вот возьмёт уже этот нож, и потом он падает, он начинает выплакивать прощение у неё. А для неё уже это все неважно, и она жестокая, и она кидает ему копейки какие-то в шляпу. А он уже разложившийся такой бомж в конце. И выходит он в том же свитере, в котором она с ним встречается. Он носит этот же свитер грязный. И в конце, в самый последний момент её убивает Микаэла тем же ножиком, которым она готовила ему сэндвичи в первом акте. И притом она убивает не из-за ревности, а чтобы спасти Хосе. И когда вбегает полиция, то он берёт на себя вину и поёт эту фразу: «Арестуйте меня, я её убил!» Вот такой финал в спектакле. То есть довольно-таки трагический. Поэтому этот спектакль действительно мне очень дорог».

Что же, реакция режиссёра Д. Бертмана, проявившего, на наш взгляд, полное неуважение к авторам оперы, на свои нововведения и так называемые провокации сюжета, понятны. Но в каком положении оказывается театральный зритель, который должен был иметь представление об истинном замысле П. Мериме и Ж. Бизе, а не принимать за чистую монету экспериментальный вымысел постановщика? Не следует ли режиссёру, взявшему за постановку классической оперы, осознавать свою ответственность,

чувствовать границы своей фантазии и дозволенного, воспитывать художественный вкус широкой аудитории, а в конечном итоге вносить свою лепту в оздоровление музыкальной биосферы, общества, нации.



Дирижёр Алан Бурибаев



Режиссёр Ляйлим Имангазина

Наконец, тенденция осовременивания оперной классики проникла и в ГАТОБ Алматы, где 16-17 мая 2015 года состоялась премьера постановки «Кармен» Ж. Бизе в стиле модерн. Режиссёр новой версии Ляйлим Имангазина, художник-постановщик – Вячеслав Окунев, дирижёр – Алан Бурибаев. Попытаемся же оценить новации создателей и проанализировать, насколько они плодотворны и современны.

В алматинской версии оперы «Кармен» действие перенесено из Севильи XIX века в наши дни. В осовремененной «Кармен», где первое действие происходит в модельном агентстве, суетятся фотографы, операторы, осветители и другие работники сцены, не имеющие к оригинальному действию никакого отношения. Главные герои оперы предстают в новом статусе: Кармен – модель, Хосе – охранник.

Вечеринка у Лилла Пастьи во втором действии превращается в обыденность: друзья и поклонники Кармен фотографируются – делают селфи, на сцене кроме иномарки, на которой прибывают главные герои, находится автомобильный вагон, обставленный пластиковыми стаканчиками превращённый в кафе «Crem Ideal Coffee» и уличные пластмассовые столы со стульями. В результате сюжет «Кармен», выбранный Ж. Бизе, потерял свою остроту, национальную характерность и особую энергию, он явно не став, как писал Б. Асафьев, «искрой, возбудивший взрыв, – разряд!» [9, 14].

В третьем действии, расположенный в горах лагерь контрабандистов, изображается видео фоном, на котором показаны патрулирующие местность вертолёт. Сцена гадания – кульминация в развитии образа Кармен, теряет свою первоначальную яркость, не столько из-за современных костюмов, сколько из-за ярко выраженного несоответствия психологии современных персонажей своим прототипам. В отличие от алматинской постановки в опере Бизе воспевается высокий смысл любви, красной нитью проводится чисто испанское понимание любви и смерти, а также подчёркивается присущий испанской культуре мистицизм. В новой постановке Кармен не воспринимается как цыганка, которую преследует коварный рок, а потому выпавшие карты, трижды сулящие ей смерть, не способствуют надрыву, накалу драматизма, не производят должного трагического эффекта. Состояние главной героини не коррелируется с полной напряжением и внутреннего драматизма средней части терцета «En vain, pour éviter les réponses amères» («Напрасно я от них другого жду ответа», f-moll). То, что в оригинальной постановке является действительным предсказанием Кармен ее неминуемой гибели, скорее напоминает раскладку современными модницами пасьянса.



Сцена из оперы. Дон Хосе - Хоэль Монтеро,
Кармен – Оксана Давыденко

острые ощущения??. Где финал, в котором, как точно пишет И. Соллертинский, – «все это живёт, движется, волнуется, спешит, буйствует в безудержном веселье, полно кипучего южного темперамента»[10, 24].

В заключительной сцене алматинская оперная версия лишилась своего крупнейшего достоинства, заключающегося в органичном единстве сценического и музыкального действия, наполненного шекспировским драматизмом, трагическим накалом, построенном на контрастном противопоставлении страданий, отчаянной мольбы, теплившейся надежды в партии Хосе и трагической непреклонности Кармен, устремлённой к новой любви. Финал «бескровен» и решён далеко не по-испански. Режиссёр-постановщик Л. Имангазина предлагает иное решение роковой развязки – убить героиню, не ножом, как написано в оригинальной версии, что характерно для драматической коллизии этой сцены, а... *придушить шарфом*. Такая трактовка, на наш взгляд, без стремления показать крупным штрихом алгоритм смены чувств героев, типичный для испанцев в финальном дуэте главных героев «C'est toi c'est moi», явно проигрывает первоисточнику. Вспоминается реакция П. Чайковского, который не мог, как он писал Н. Ф. фон Мекк 18 июля 1880 года, без слез играть именно финальную сцену оперы. С одной стороны, народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков, с другой стороны – страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой рок, столкнул и через целый ряд страданий привел к неизбежному концу.

В целом алматинская премьера оперы «Кармен» Ж. Бизе, несмотря на то, что она проигрывает оригиналу, была принята зрителем, отзывы прессы и критиков были в целом благожелательными. На наш взгляд, успешность постановки объясняется в первую очередь тем, что, артисты Государственного Театра Оперы и Балета, как рассказывает прессе режиссёр Ляйлим Имангазина, с большим желанием и воодушевлением отнеслись к идее современной интерпретации оперы и были готовы к экспериментам, невзирая на имеющийся риск.

Музыкальная часть спектакля впечатляет созвездием голосов, в том числе и приглашённых на премьеру. Прекрасно вокальное исполнение у мексиканского тенора Хоэль Монтеро, исполнявшего роль Хосе. Это известный певец, выступавший во многих оперных театрах Мексики, Швейцарии, Германии, Испании, Мексики, Финляндии, Румынии, Лихтенштейна и Австрии. Его вокал был на высоком уровне, а в актёрском плане Х. Монтеро выглядел вполне убедительно. Исполнительница роли Кармен Оксана Давыденко, недавняя выпускница Казахской Национальной Консерватории, обладательница богатого и красивого меццо-сопрано была тепло встречена как зрителем, так и прессой. Большое количество имеющихся отзывов, высоко оценивает её выступление. Принимая во внимание сценическую молодость О. Давыденко, можно представить, как отшлифуется её вокальное и театральное мастерство и в дальнейшем она

В финале оперы «Кармен» декорации изображают аэропорт испанского города, куда прибывают Кармен, контрабандисты и непобедимый тореро, любимец женщин Эскамильо. Режиссёр создаёт эпизод полный шумовых эффектов – объявление прибытия рейса, *снующие* пассажиры, стюардессы, писк турникетов, звуки катящихся на колёсиках чемоданов. Все буднично, привычно, натуралистично. Какой контраст по отношению к великолепно поданной Бизе жанровой сцене и её персонажам – все эти цыганки, солдаты, красочно пёстрая толпа, предвкушающая

сумеет передать облик Кармен во всей его многогранности и динамичности. Выделим особо исполнение партии Микаэлы, заслуженной артисткой республики Майрой Мухамедкызы. С появлением на сцене обладательницы красивого полетного голоса, превосходной вокальной техники, артистизма, спектакль оживал, и зритель словно оказывался в совершенно другом художественном пространстве. Естественность и безупречное вокальное и актёрское мастерство Майры Мухамедкызы сразу придавали осмысленность и глубину происходящему на сцене.

Партия Эскамильо в исполнении Андрей Трегубенко, по мнению многих критиков, лучшего баритона ГАТОБ, не вызывает никаких нареканий ни в музыкальном, ни в сценическом отношении. Трактовка образа тореадора-гонщика была убедительна и театральна.

Выделим положительные, позитивные моменты, имеющиеся в алматинской постановке «Кармен». Первое. В представленной новой версии французской оперы, несмотря на то, что действие перенесено в другой век, режиссёрские коррективы и нововведения не нарушили основную сюжетную линию. Второе. Несмотря на осовременивание сюжета постановщики стремились сохранить текст либретто А.Мельяка и Л. Галеви. Третье. Опера исполняется на французском языке, языке её авторов – П. Мериме и Ж. Бизе. Хотя нельзя не заметить образовавшийся контраст, состоявший в том, что современные герои пользуются лексикой, характерной для прошлой эпохи. Четвертое и самое главное – гениальная музыка оперы Ж. Бизе не подвергается никакой трансформации, она звучит также пронзительно, как и в день премьеры, обладая подлинной массовой силой ее воздействия.

Знаменательна и похвальна позиция дирижёра-постановщика А. Бурибаева: «Режиссёр, который не уважает музыку – это человек, который просто не понимает, что такое "опера". Есть много режиссёров, которые приходят в оперу и думают, что это то же самое, что театр или кино. Им лишние четыре такта музыки, где ничего не происходит, просто мешают – они хотят их вырезать. В том-то и дело, что это не саундтрек.

А. Бурибаев, как опытный театральный дирижёр, не стал экспериментировать с музыкальной партитурой оперы, а напротив, подошёл с классических традиций, стремясь в музыкальном плане максимально приблизиться к оригиналу. Благодаря бережной, корректной и одновременно вдохновенной работе Маэстро с авторским материалом, талантливейшему казахстанскому музыканту удаётся сохранить уникальность этой оперной жемчужины.

Таким образом, анализ режиссёрских постановок оперы Ж. Бизе «Кармен» в контексте музыкальной экологии показал, что при новом прочтении и воплощении, режиссёры-новаторы, тяготеющие к осовремениванию оперы, не правомочны нарушать авторские права, деформировать оперный шедевр, исказить замысел его создателей, разрушать сложившиеся художественные ценности. Следует искать и находить равновесие между новациями и сохранением того, чем является опера как жанр со всеми её условностями, как культурный опыт, знакомясь с которым новое поколение огромной зрителей, не развлекается, а приобщается, как писал академик Д. Лихачёв, к общемировой музыкально-театральной культуре, к истинным веками накопленным художественным ценностям бессмертным творениям искусства.

Список литературы

1. **Зимянина Н.** «Я вообще больше не пойду в оперу!» – заявила Галина Вишневская после недавней премьеры «Евгения Онегина» в Большом театре // Вечерняя Москва. – 2006. – 8 сент.
2. **Артемова Е.** Опера в Москве: премьеры сезона // Академия Музыки, 2015, (1), с. 88-94.

3. Зачем дон Хоже придушил Карменситу? [Электронный ресурс]. – URL: <http://camonitor.kz/16461-zachem-don-hoze-pridushil-karmensitu.html>. (Дата обращения: 07.06.2015)
4. **Ямпольская Е.** «У любви, как у пташки, крылья...» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.smotr.ru/2002/2002_carmen.htm (Дата обращения: 06.02.2016)
5. **Коновалова А.** «Кармен» = Мериме + Улицкая + Виктук + Бизе + Аепксимова // День, газета №5, 20 января 2003.
6. **Моисеева М.** «Его Кармен» // Российский музыкант, Трибуна молодого журналиста, 8(54) декабрь, 2004 [Электронный ресурс].– URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=2876> (Дата обращения: 06.02.2016)
7. **Веселаго К.** Юрий Темирканов: опера как жанр гибнет [Электронный ресурс].– URL: <http://www.classicalmusicnew> (Дата обращения: 06.02.2016)
8. **Поспелов П.** Авторитарный стиль спасовал перед свободой // Ведомости, 24 апреля 2008 года.
9. **Глебов И.** «Кармен» // Культура театра, 1921, №№ 7-8, С. 14.
10. **Соллертинский И.** «Кармен» Бизе. – Искусство, – Л.-М., 1937, с. 24.
11. **Михтаева М.** «Алан Бурибаев: Я влюбился бы в такую женщину как Кармен, если она не вульгарна» [Электронный ресурс]. – URL: <http://radiotochka.kz/10727-alan-buribaev-ya-vlyubilsya-by-v-takuyu-zhenschinu-kak-karmen-esli-ona-ne-vulgarna.html>. (Дата обращения: 06.02.2016)

References (transliterated)

1. **Zimânina N.** «Â voobše bol’še ne pojdu v operu!» – zaâvila Galina Višnevskââ posle nedavnej prem’ery «Evgeniâ Onegina» v Bol’šom teatre // Večernââ Moskva. – 2006. – 8 sent.
2. **Artemova E.** Opera v Moskve: prem’ery sezona // Akademiâ Muzyki, 2015, (1), s. 88-94.
3. **Zaçem don Hoze pridušil Karmensitu?** [Èlektronnyj resurs]. – URL: <http://camonitor.kz/16461-zachem-don-hoze-pridushil-karmensitu.html>. (Data obrašeniâ: 07.06.2015)
4. **Âmpol’skaâ E.** «U lûbvi, kak u ptaški, kryl’â...» [Èlektronnyj resurs].– URL: http://www.smotr.ru/2002/2002_carmen.htm (Data obrašeniâ: 06.02.2016)
5. **Konovalova A.** «Karmen» = Merime + Ulickââ + Viktûk + Bize + Aepksimova // Den’, gazeta №5, 20 ânvarâ 2003.
6. **Moiseeva M.** «Ego Karmen» // Rossijskij muzykant, Tribuna molodogo žurnalista, 8(54) dekabr’, 2004 [Èlektronnyj resurs].– URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=2876> (Data obrašeniâ: 06.02.2016)
7. **Veselago K.** Ūrij Temirkanov: opera kak žanr gibnet [Èlektronnyj resurs]. – URL: <http://www.classicalmusicnew> (Data obrašeniâ: 06.02.2016)
8. **Pospelov P.** Avtoritarnyj stil’ spasoval pered svobodoj // Vedomosti, 24 aprelâ 2008 goda.
9. **Glebov I.** «Karmen» // Kul’tura teatra, 1921, №№ 7-8, p. 14.
10. **Sollertinskij I.** «Karmen» Bize. – Iskusstvo, – L.-M., 1937, p. 24.
11. **Mihtaeva M.** «Alan Buribaev: Â vlûbilsâ by v takuû ženšinu kak Karmen, esli ona ne vul’garna» [Èlektronnyj resurs]. – URL: <http://radiotochka.kz/10727-alan-buribaev-ya-vlyubilsya-by-v-takuyu-zhenschinu-kak-karmen-esli-ona-ne-vulgarna.html>. (Data obrašeniâ: 06.02.2016)

В статье рассматриваются современные режиссёрские постановки оперы «Кармен» Ж. Бизе в контексте такой важной проблемы как экология музыкальной культуры. Анализируя режиссёрское прочтение, осовременивание и так называемую «демократизацию» оперного шедевра, авторы приходят к заключению о необходимости бережного отношения к классическому наследию, авторскому материалу и зрителю.

Тамара ЖҰМАЛИЕВА, Ярослава КРЕМЕНЦОВА

**Ж.БИЗЕ «КАРМЕН» ОПЕРАСЫНЫҢ ЗАМАНАУИ ҚОЙЫЛЫМДАРЫ. КЛАССИКАЛЫҚ
ЖАУҒАРДЫҢ ТҮП-ТҰРА БҮЛДІРУ МӘСЕЛЕГЕ**

Түйін

Ұсынылып отырған мақалада мәдениет экологиясы тұрғысында Ж. Бизе «Кармен» операсының жана қойылымы қарастырылған. Режиссёрдің жаңа қойылымы мен жанашылдығына талдау жасап,

опералық шедеврді қазіргі кезеңдегі қоғам құбыластарына сай көрсету тәжірибесінің тері, жағымсыз екендігін тұжырымдаймыз.

Тірек сөздер: музыкалық мәдениеттің экологиясы, операның классикалық мұрасы, дәстүр мен жаңашылдық.

Tamara JUMALIEVA, Yaroslava KREMENTSOVA
**MODERN STAGINGS OF G. BIZET'S "CARMEN". TO THE ISSUE OF FATAL
DESTROYING OF CLASSICAL MASTERPIECE**

Abstract

The article is devoted to the modern director's opera "Carmen" by Georges Bizet in the context of such important issue as the ecology of music culture. The director's interpretation, modernizing and so-called "democratization" of operatic masterpiece are analyzed. Authors come to the conclusion about the necessity of careful attitude to classical heritage.

Keywords: ecology of culture, heritage of classical opera, director's theater, tradition and innovation.

Сведения об авторах:

Джумалиева Тамара Қажғалиевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкаведения и композиции КНК им. Курмангазы, Заслуженный деятель РК.

Кременцова Ярослава – студент 4 курса специальности «Музыкаведение», дипломант Международного конкурса «АРТ-МЕДИА» (Казань, 2014).

Авторлар туралы мәлімет:

Жұмалиева Тамара Қажғалиевна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, ҚР мәдени қайраткері.

Кременцова Ярослава – «Музыкатану» мамандығының 4-ші курс студенті, Халықаралық «АРТ-МЕДИА» конкурсының дипломанты (Қазан, 2014).

Information about authors:

Tamara Jumalieva – PhD in Art, professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored worker of the Republic of Kazakhstan.

Yaroslava Kremensova – student of "Musicology", 4th course; diplomant of International "Art-Media" competition (Kazan, 2014).

УДК 782.8 (477)

Анастасия КОМЛИКОВА

Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского

УКРАИНСКАЯ РОК-ОПЕРА КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Аннотация:

В статье рассмотрен процесс формирования жанра украинской рок-оперы как социокультурного феномена, его типологические и стилистические связи с национальной и мировой музыкальной культурой, а также путем анализа наиболее значимых украинских рок-опер осуществляется попытка систематизации и выделения общежанровых черт.

Ключевые слова: мюзикл, украинская рок-опера, музыкальный театр, рок-музыка, стилевой синтез.

Тірек сөздер: музыка, украин рок-операсы, музыкалық театр, рок музыка, синтез стилі.

Keywords: musical, Ukrainian rock opera, musical theater, rock music, style synthesis.

Одним из актуальных вопросов эпохи тотальной глобализации является интеграция современных национальных культур в общемировой культурный контекст и ее последствия. Существуют полярные позиции, первая из них предусматривает полный отрыв от этнических истоков, а вторая сохраняет преломление фольклорных корней в авторском художественном творчестве. Для музыкального искусства Украины конца XX – начала XXI в., в котором прослеживается процесс заимствования и адаптации зарубежных стилей, приёмов и жанров в различных направлениях современной музыки, национальный компонент часто становится необходимым условием для создания самостоятельных образцов, избегающих эпигонства. Рок-опера как жанрово-стилевой феномен музыки так называемого «третьего направления» неизбежно отражает данную тенденцию.

Возникнув на стыке популярной и академической музыки в середине XX ст. рок-опера становится попыткой сближения массовой и элитарной культуры, которая призвана объединить классико-романтические оперные формы с современной ритмоинтонационной основой. В данной статье мы не будем касаться вопроса корреляции терминов «рок-опера» и «мюзикл», а будем опираться на титульные, заявленные авторами определения жанра, действительно во многом имеющие не музыкально-драматургические, а коммерческие и философско-эстетические предпосылки.

На протяжении полувековой истории в данном жанре создано ряд всемирно известных произведений, ставших в т.ч. и объектом научного исследования. Наибольшее влияние на развитие жанра в целом оказало творчество Е. Уэббера [1; 2], а на постсоветском пространстве – произведения А. Рыбникова, отчасти А. Журбина и А. Градского [3; 4]. Однако практически неисследованной областью являются украинские рок-оперы, несмотря на творчески и коммерчески успешные образцы, выдержавшие проверку временем. Данная проблематика изредка освещается прессой (статьи И. Мамчура, А. Матвейчука, А. Ещенко и др.), в которой размещаются рецензии, посвященные постановкам, а музыка анализируется поверхностно. Косвенно с ней соприкасаются культурологические исследования Е.Береговой [8] и С. Манько. Однако новизна и актуальность данной публикации обусловлена тем, что никто из перечисленных авторов не концентрирует внимание именно на развитии рок-оперы в Украине и не делает попытки систематизировать накопившиеся артефакты, а также проследить межнациональные взаимосвязи.

Говоря об украинском музыкальном пространстве, необходимо отметить, что национальная рок-опера появляется только в конце 1980-х гг. Ее появлению предшествовала фактически 20-летняя практика использования жанра в творчестве западноевропейских и российских композиторов. Первыми образцами с украиноязычным либретто стали «Энеида» (1986) С. Бедусенко и «Белая ворона» (1989) Г. Татарченко, воплощенные режиссером С. Данченко на сцене Киевского академического украинского драматического театра им. И. Франко. Хронологически их опережает только украинская рок-опера с русскоязычным текстом – «Девушка и смерть» Е. Лапейко (по поэме М. Горького), поставленная на сцене ДК Одесского политехнического института режиссером В. Подгородинским.

Исходя уже из специфики раннего периода развития, можно заметить, что вопрос национально-культурной принадлежности многих украинских рок-опер является дискуссионным, что обусловлено, в первую очередь, языком либретто: треть из них написаны на русском языке либо существует русскоязычная (иногда – англоязычная) версия. Однако, фактор поэтического текста не может фигурировать как определяющий, ибо в оперном жанре главенствующее значение имеет музыкально-интонационная основа, которая, в данном случае, имеет неоспоримые отпечатки украинской композиторской школы.

Основные типологические аспекты – активное использование народного мелоса и его объединение с характерными приемами рока, джаза и популярной эстрадной музыки, которые присутствуют в «Белой вороне» и «Энеиде», – станут в будущем отправной точкой для большинства национальных украинских рок-опер. Имея широкий спектр средств выразительности, каждая из них склоняется к определенному стилевому течению как к языковой и ритмоинтонационной основе.

Для дальнейшей возможности анализа и классификации, а также прослеживания тенденций развития составим из разрозненных информационных источников список произведений данного жанра, которые были сценически воплощены либо записаны на цифровые носители (в хронологическом порядке):

- Е. Лапейко «Девушка и Смерть» (1978), на русск. яз.
- Л. Волох «Аэлига» (1979), на русск. яз.
- С. Бедусенко «Энеида» (1986)
- С. Бедусенко «Суд» (1988)
- Г. Татарченко «Белая ворона» (1989)
- Г. Татарченко «Мистер Скворода» (1994)
- С. Бедусенко «Ярослав Мудрый» (2002)
- М. Захарова, О. Полянский «Проповедник» (2002)
- Е. Лапейко «Ромео и Джульетта» (2003) на русск. яз.
- А. Войтович, В. Майструк «Платный пляж на Стиксе» (2006)
- группа «Гравлики Superponics» «Полуденная ночь», по мотивам «Слова о полку Игореве» (2007)
- И. Демарин «Парфюмер» (2007) на русск. яз.
- И. Поклад «Ирод» (2011)
- Л. Волох «Лесная песня» (2011-2012)
- Ю. Дерский «Распятая юность» (2012) на русск. яз.
- Е. Лапейко «Нить Ариадны» (2013) на русск. яз.
- Н. Любинец, А. Охрименко «Миф» (2014).

Также существует ряд утерянных, незавершенных либо сценически неосуществленных рок-опер, которые не внесены в этот список. Оговорим отдельно, что рок-оперу И. Демарина «Парфюмер», несмотря на её постановку в Москве, мы можем рассматривать в контексте киевской композиторской школы, опираясь на факт написания

И. Демариным первой, утерянной ныне, рок-оперы «12 монологов, подслушанных в толпе прохожих» на стихи И. Афанасьева еще во время обучения в Киевской консерватории в классе проф. Л. Колодуба, у которого также учился другой автор украинских рок-опер – С. Бедусенко.

Необходимо отметить и то, что фактическое отсутствие нотных материалов и записей в свободном обращении усложняет проникновение заявленной проблематики в сферу научных исследований. Не углубляясь в музыковедческий анализ конкретных рок-опер из приведенного перечня (данный анализ отчасти проводится в специальных публикациях автора [5-7]), проследим основные тенденции.

Со времен первых, часто экспериментальных, постановок жанр планомерно пополняется новыми образцами. Однако в 90-е гг. прослеживается уменьшение динамики развития, спровоцированное кризисными экономическими явлениями, и, как следствие, невозможностью сценического воплощения произведений, которые требуют значительной концентрации исполнительских сил и материальных ресурсов.

Над созданием рок-опер работают как признанные композиторы, проявившие ранее себя в песенной и театральной сфере (С. Бедусенко, Л. Волох, И. Демарин, Ю. Дерский, Е. Лапейко, И. Поклад, Г. Татарченко), так и любительские авторские коллективы. Некоторые из них нацелены на трактовку жанра в качестве концепт-альбома, продолжая одно из общемировых направлений развития («Платный пляж на Стиксе», «Полуденная ночь» и др.).

Разнообразна тематическая палитра созданных произведений. Так, ряд композиторов обращается в качестве сюжетной основы к мировой литературной классике (В. Шекспир, П. Зюскинд), произведениям русских поэтов (М. Горький, М. Цветаева), бóльшая же часть авторов отдает предпочтение сочинениям украинских драматургов – И. Котляревского, И. Кочерги, Ю. Рыбчинского, А. Вратарева и др.). Особую мини-группу формируют «Мистер Скворода» и «Миф» (рок-опера о Т. Шевченко), посвященные двум знаковым фигурам в отечественной литературе и философии.

Оригинальной часто бывает и эстетическая платформа рок-опер: так, в «Ироде» И. Поклада прослеживаются черты экспрессионизма, в «Энеиде» С. Бедусенко преобладает бурлеск, а «Белая ворона» Г. Татарченко приближена к романтической исторической драме. Следует отметить и черты ораториальности в «Распятой юности» Ю. Дерского, которая не имеет персонифицированных действующих лиц (произведение посвящено деятельности молодежной подпольной организации «Молодая гвардия»).

Подходя к вопросу стилевых ориентиров и предпочтений, можно говорить о главенствующей роли арт-рока и симфо-рока как принципов мышления. Также нужно подчеркнуть, что наибольшая симфонизация музыкальной ткани прослеживается у композиторов с академическим профессиональным композиторским (либо музыковедческим) образованием – И. Демарина, И. Поклада, С. Бедусенко, Г. Татарченко (преимущественно в «Белой вороне»). Для их рок-опер характерно использование системы лейтмотивных связей, наличие лейттемов и полистилистических переплетений («Гопак-сиртаки» в «Энеиде», необарочный вокализ в «Парфюмере» и т.п.). Композиционная логика данных произведений основана на классико-романтическом принципе чередования сольных и массовых номеров, а оркестровка содержит в органичном переплетении электронные и акустические тембры.

Другие же авторы, ориентированные в основном на эстрадные популярные жанры и стили, ставят во главу музыкальной драматургии принцип песенности (зонговости) и структурируют материал, исходя из сюжетно-композиционных особенностей. В оркестровке их произведений прослеживается тяготение к набору определенных инструментов и средств, типичных для избранного ими конкретного стилевого направления. Так, в рок-операх Е. Лапейко преобладает стилистика прогрессивного рока, в «Платном пляже на Стиксе» О. Войтовича-В. Майструка – неопрогрессивного, в «Распятой юности» Ю. Дерский заявляет главным стилевым течением фьюжн, а

«Проповедник» М. Захаровой-О. Полянского позиционируется авторами как «джаз-фолк рок-опера». «Полуденная ночь» является результатом коллективного творчества и, как следствие, отражает эстетическую позицию рок-группы «Гравлики Supersonics» в целом, которая определяется музыкантами как «интеллигентный рок». Охватывая весь период развития жанра, отметим прослеживающуюся тенденцию к уменьшению концентрации неофольклорных элементов и переход к универсальным ритмоинтонационным формулам.

Исходя из имеющегося разнообразия рок-опер в Украине, можно утверждать, что перспективность данного жанра в современных условиях достаточно велика. Эклектика и синтез, эпатаж и зрелищность, стирание стилевых границ – все эти признаки характерны не только для рок-оперы, но и для искусства в целом. Научные исследования в сфере музыкальных коммуникаций доказывают, что «украинская рок-опера ярко демонстрирует постмодернистские тенденции современной культуры» [8, с.6].

Этот музыкально-сценический жанр подталкивает оперную драматургию к обновлению, указывая одно из направлений преодоления нарастающего размежевания массового и академического искусства. Стремительно реагируя на новшества в сфере популярной и электронной музыки, рок-опера не теряет своей актуальности и пускает новые ветви в различных национальных культурах.

Список литературы

1. **Сахарова А. В.** Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: Дис. канд. искусств. /17.00.02 – М., 2008. - 249 с.
2. **Андрущенко Е. Ю.** Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Дис. канд. искусств. /17.00.02 - Ростов-на-Дону, 2007.
3. **Боброва М. С.** Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века. - Дис. канд. искусств. /17.00.02 - Ростов-на-Дону, 2011. - 294 с.
4. **Бахтин А. А.** Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: Дис. канд. искусств. / 17.00.01 – М., 2006. - 143 с.
5. **Комликова А. В.** Рок-опера: к вопросу становления жанра в Украине / А. В. Комликова // Киевское музыковедение. - К., 2011. - Вып. 39. - С.159-166.
6. **Комликова А. В.** Рок-опера «Парфюмер» И. Демарина – образец триллера в музыкальном театре Украине / А. В.Комликова // Киевское музыковедение. – К., 2012. - Вып. 44. - С.195-201.
7. **Комликова А. В.** «Ирод» И. Поклада – воплощение украинского рок-оперного экспрессионизма в Украине / А. В. Комликова // Киевское музыковедение. - К., 2013. - Вып. 46. - С.225-234.
8. **Береговая Е. Н.** Современная украинская опера как музыкальная коммуникация / Е. Н. Береговая // Арт-курсив. – К., 2010. - № 4. - С.5-9.

References (transliterated)

1. **Saharova A. V.** Muzykal'nyj teatr Èndrû Llojd Uëbbera: žanrovo-stilevyje modeli massovoj i akademičeskoj muzyki: Dis. kand. iskusst. /17.00.02 – M., 2008. - 249 s.
2. **Andrušenko E. Ū.** Mûzikly È.Llojda-Uëbbera konca 1960-1980-h godov: Sûžety. Žanr. Stilistika: Dis. kand. iskusst. /17.00.02 - Rostov-na-Donu, 2007.
3. **Bobrova M. S.** Otečestvennyj mûzikl i rok-opera v kontekste žanrovyh vzaimodejstvij v muzyke vtoroj poloviny XX – načala XXI veka. - Dis. kand. iskusst. /17.00.02 - Rostov-na-Donu, 2011. - 294 s.
4. **Bahtin A. A.** Sintez iskusstv kak osnova mûzikla dlâ vzroslyh i detej: Dis. kand. iskusst. / 17.00.01 – M., 2006. - 143 s.
5. **Komlikova A. V.** Rok-opera: k voprosu stanovleniâ žanra v Ukraine / A. V. Komlikova // Kievskoe muzykovedenie. - K., 2011. - Vyp. 39. - S.159-166.

6. **Komlikova A. V.** Rok-opera «Parfûmer» I. Demarina – obrazec trillera v muzykal'nom teatre Ukraine / A. V. Komlikova // Kievskoe muzykovedenie. – K., 2012. - Vyp. 44. - S.195-201.
7. **Komlikova A. V.** «Irod» I. Poklada – voplošenie ukrainskogo rok-opernogo èkspressionizma v Ukraine / A. V. Komlikova // Kievskoe muzykovedenie. – K., 2013. - Vyp. 46. - S.225-234.
8. **Beregovaâ E. N.** Sovremennaâ ukrainskaâ opera kak muzykal'naâ kommunikaciâ / E. N. Beregovaâ // Art-kursiv. – K., 2010. - № 4. - S.5-9.

Анастасия КОМЛИКОВА

ӘЛЕУМЕТТІК-МӘДЕНИ ФЕНОМЕН РЕТІНДЕ УКРАИН РОК-ОПЕРАСЫ

Түйін

Мақалада украин рок-операсы жанрының қалыптасу процесі әлеуметтік-мәдени феномен ретінде және оның ұлттық музыка, әлемдік музыкалық мәдениетпен типологиялық және стильдік байланыстары анықталады. Сонымен қатар украин рок-операсын талдау арқылы жалпы жанрлық мүмкіндіктерін жарыққа шығару және айқындау ісі жүзеге асырылады.

Тірек сөздер: музыка, украин рок-операсы, музыкалық театр, рок музыка, синтез стилі.

Тірек сөздер: музыкалық, украин рок-операсының, музыкалық театр, рок музыка, стилі синтез.

Anastasiya KOMLIKOVA

UKRAINIAN ROCK OPERA AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON

Abstract

This article is an attempt to systematize and select the main characteristics of the genre based on the analysis of the outstanding Ukrainian rock-operas. It shows the most important intonation and stylish features, the tendencies of the development and also the foreign culture influence.

Keywords: musical, Ukrainian rock opera, musical theater, rock music, style synthesis.

Сведения об авторе:

Комликова Анастасия Викторовна – преподаватель кафедры истории и теории музыки Института искусств Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова, аспирант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, Украина, Киев.

Автор туралы мәлімет:

Комликова Анастасия Викторовна – М.П. Драгоманов атындағы Ұлттық педагогикалық университеті өнер институты Музыка тарихы және теориясы кафедрасының оқытушысы, П. И. Чайковский атындағы Украина Ұлттық музыка академиясының аспиранты, Украина, Киев.

Information about author:

Anastasiya Komlikova – the teacher of the the chair of musical theory and history at Institute of arts of Dragomanov National pedagogical university, post graduate student of Tchaikovsky National Music academy of Ukraine.

ПЕДАГОГИКА МӘСЕЛҮЛЕРІ

ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИКИ

ISSUES OF PEDAGOGICS

ӘОЖ 378.244.2

Айгүл АЛЬЧИМБАЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваторисы

СТУДЕНТТЕРДІҢ ӨЗІНДІК ЖҰМЫСЫН ҰЙЫМДАСТЫРУ ТЕХНОЛОГИЯСЫ «Қазақтың музыкалық этнопедагогикасы» пәні СӨЖ-ның мысалында

Түйін:

Жоғары оқу орындарында студенттердің өзіндік жұмыстарын шығармашылық шеберлікпен ұйымдастырудың жолдары қарастырылады. Сондай-ақ, өтілген СӨЖ мысалында тәжірибелік материалдар ұсынылған.

Ключевые слова: самостоятельная работа студентов, музыкальная этнопедагогика казахов, этнопедагогика, практические материалы.

Тірек сөздер: студенттердің өзіндік жұмысы, қазақтың музыкалық этнопедагогикасы, этнопедагогика, тәжірибелік материалдар.

Keywords: independent work of students, musical ethnopedagogy of Kazakhs, ethnopedagogy, practical materials.

*Ұстаз ізденгіш болуы, ойлай білуі, қандай істі
болсын, бар ынтасымен атқара білуі керек
В. Маяковский*

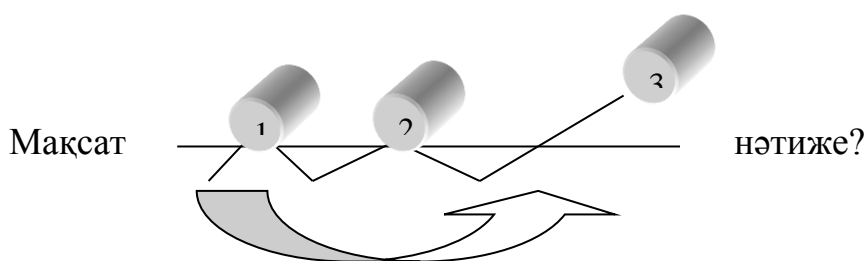
Қазіргі қоғамда кәсіби маманға қойылатын талаптар өте жоғары, ал қоғамдық сұраныс— өз ісіне мығым, білімі мен біліктілігі жоғары, жұртшылықпен қарым-қатынасында жеке басындағы барлық шынайы жағымды қасиеттерін байқата алатын бүгінгі студент, ертеңгі маманды тәрбиелеуді талап етеді. Қоғамда өз бетімен жұмыс атқаратын, еркін де кеңінен ойлайтын, өздігінен алдына мақсат қойып және оған жетудің әдіс-тәсілін шығармашылықпен анықтап, тәжірибеде қолдана алатын кәсіби-маман тұлғасы болу керек. Мұндай тұлғаның дамуына бағытталған білім берудің негізі болып тұлғаның өздігінен білім алу, өзін-өзі тәрбиелеу, өзін жетілдіру үдерісі жатады.

Білім – қоғамның дамуы мен болашақтағы жағдайын анықтаушы фактор ретінде қарайтын болсақ, кез келген елдің экономикалық және саяси тәуелсіздік жағдайы халықтың жалпы білімі мен кәсіптік деңгейіне байланысты деп айтуға негіз бар. Ендеше, мемлекетіміздің өз бағытын айқындаудың стратегиялық мақсат-міндеттерінің қатарына жас ұрпақтың білімі мен тәжірибесін алға шығаруы – заңды құбылыс. Кез келген кәсіптегі маманды қалыптастыруда мамандыққа сай білім алу қаншалықты өткір мәселе болса, “жеке маман тұлғаны” өзіндік дамытуда оны шығармашылықпен терең іргетасын дайындау соншалықты маңызды.

Білім жүйесінің мазмұны өмірдің түрлі жағдайларында әрекет ете алатын тұлғаны дайындау. Мемлекеттің межелеген мақсатына жету үшін Жоғары Оқу орындарында білімге талапты күшейтіп, студенттердің өздігінен ізденуіне және білімді жанжақты қамтуға бағыттау керек. Бірінші кезекте

әлемдегі болып жатқан өзгерістерге байланысты білім жүйесін ұлттық модульде құру және ол үшін өркениетті елдерде берілетін біліммен ортақ көзқарастарын табуға ұмтылу қажет. Осындай міндетті, келелі істерді өз дәрежесінде орындау және нәтижеге қол жеткізу үшін әрбір жоғары оқу орнының оқытушысы студенттердің өзіндік жұмыстарына (СӨЖ) қойылған талаптарды негізге ала отырып, үлкен мүмкіндікке қол жеткізе алады.

Студенттердің өзіндік жұмысының басқа жұмыстардан ерекшелігі – студент өз алдына мақсат қояды, оған жету үшін жұмыс түрін, тапсырманы таңдайды. Сонымен бірге, студенттер дайын біліммен қаруланып қана қоймай, білім көзін тауып, шығармашылықта ізденіп, қызығушылығы арта түседі. «Өзіндік жұмыс» ең алдымен оқу жұмыс түрлерінің міндеттерін аяқтайды. «Адамның ешбір білімі, егер де ол өзінің қызметінің объектісіне айналмаса, қажетті нәтиже бере алмайды»- дейді Петровский. Студенттердің ең алдымен, өзін-өзі дамыту, өзін-өзі тәрбиелеу, өз білімін жетілдіру, өзін-өзі бақылау мен бағалау әдет-дағдысын қалыптастыру тұлғаның шыңға (акме-шың, акмеология) жету жолы болмақ. Сонымен, студенттердің өзіндік жұмысын орындау үшін ең алдымен қолданылатын ақыл-ой әрекетінің қызметтік технологиялық формуласын қарастырайық:



- 1-ші деңгей: біліммен танысу деңгейінің дәрежесі;
- 2-ші деңгей: қабылдау, логикалық ой жүгірту мен қайта жаңғырту дәрежесі;
- 3-ші деңгей: білімді тәжірибеде қолдану, ептілік, шығармашылық қабілеттерін дамыту дәрежесі.

Формуланың кезеңдеріне байланысты тұжырымдама: 1. Оқытушы тақырып бойынша білім береді. 2. Студент берілген білім негізін өрбітеді, өзбетінше тереңдетеді. 3. Берілген тапсырманың нәтижелілігін бақылай алады және сонымен қатар студенттің мол мүмкіндігі ашылып, шығармашылықпен серіктеседі.

СӨЖ-ын үздік технологиялық негізде ұйымдастырудың тиімділігі:

- Зерттеушілік іскерлігімен дағдысын қалыптастырады;
- Алған білімді қолдану, оларды толықтыру, кеңейту дағдысын қалыптастырады;
- Студенттердің ойлау синтезін дамытып, дербестігін қалыптастыруға мүмкіндік береді.
- Студентпен бірлескен іс-әрекет барысында оқытушы – студенттің уақытын тиімді пайдалануға, түсіндірмелі-иллюстративті-интерактивті (кесте, тезис, сұлбалық жоба, фотошоп, модульдік сызба т.б.)

материалдарды қолдануға, зерттеу көздерімен жұмыс жасай алуды үйретеді;

– студенттердің ақпарат көздерімен жұмыс жасауын, отандық-шетелдік озық тәжірибелерді қолдана алуын және білімді жетілдіру бағытында қажетті ресурстарды пайдалануды қамтамасыз етуді қарастырады

Сондай-ақ студенттердің белсенділігін арттыру үшін проблемалық баяндау, шығармашылық ізденіс әдістерін қолданған дұрыс.

– Оқытушы студентке жеке тапсырма таңдауға (курстық жұмыс, шығармашылық жұмыс, реферат, ғылыми баяндама, ғылыми жоба, үлгі сабақ жоспарын құруға т.б.) көмектеседі.

– Тиімді әдіс-тәсілдерді таңдауға, тапсырмаларды орындау жолдарын қолдана білуге үйретеді;

– Студенттерге жеке дара немесе топтық шығармашылық жұмыстарды орындау механизмдерін көрсетеді.

Жоғары оқу орны студенттерінің өзіндік жұмысы оқу бағдарламаларының басым бөлігін құрағандықтан, оның тиімді болуы маманның кәсіби бағыттылығының талаптарына сай жасалған өзіндік жұмысты ұйымдастыру технологиясының дұрыс құрылуына байланысты болады.

СӨЖ-ын орындауға қойылатын негізгі талаптар:

| СӨЖ-ын орындауға бағытталған талаптар | Студенттің өзіндік жұмысын орындауда жинақтайтын білім қоры және тиімділік картасы |
|--|--|
| Студенттің шығармашылық әлеуетін көтеру | -студент оқу тапсырмасын өз бетінше орындау барысында ғылыми әдебиеттерді таңдау және қажетті материалдарды жіктей білуі қамтамасыз етіледі; - тиімді әдістемелермен танысу және шығармашылық ауқымдағы технологияларды меңгеруді жүзеге асырады. |
| Өз бетінше білім алуға және өздігінен дамуға тәрбиелеу | -шығармашылық қабілетін шыңдау; кәсіби даярлық деңгейін жоғарылату; дербестікті есепке алу; кәсіби тапсырмаларды шешу шеберлігін дамыту; жалпы және жеке дара зерттеу әдіс-тәсілдерін меңгеру; жұмысты үздік үлгілік форматта ұсынуға бағыттау т.б. |
| Оқу іс-әрекетіне деген мотивациясын жоғарылату | -білім беру үдерісінде тұлғаның білімділік ұстанымын белгілеу; өз бетінше білім картасын жобалай алу қызметін ұғындыру; білімге қажетті ресурстарды пайдалана алу мүмкіндіктерін қарастыру; пәндік интеллект картасын құру, өзіндік жұмыстың білімділік маңыздылығы мен перспективалық тенденциясын болжай алу |
| Танымдық белсенділікті дамыту | -ойлау синтезін жетілдіру; қандай да бір тапсырманы немесе мәселені шешуде өзіндік бағытты ұстану; жұмысты қорғауға машықтану; пікірлерді сыни тұрғыдан қабылдау; оқу-танымдық үдерісінің белсенділігіне қызығушылықтарын арттыру. |

Студенттердің өзіндік жұмысын оқу үдерісінде ұйымдастыру технологиясын жетілдіру жұмыстары өте күрделі әрі қызықты жұмыс болып табылады. Мұндай оқыту оқу іс-әрекетін модельдеуді, студенттердің жан-жақтылығын, оқу материалымен жұмыс істеудің ұтымдылығын саналы аңғаруын және оны өңдеуін, сонымен бірге жедел оқу амалдарын игеруді, түрлі әрекеттердің, конспектілердің, оқу-тәжірибелік міндеттерді қою мен шешудің жоспарын құруды қамтиды. Осы ретте Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы, «Педагогика және арт-менеджмент» кафедрасы оқу жұмыс бағдарламасының негізінде СӨЖ-ын тиімді ұйымдастыру мен білімділік сипатын арттыруды баса назарға алады. Кафедра меңгерушісі З.Ш. Шакеримова ЖОО-ындағы оқу-тәрбиелік жұмыстардың тиімділігін арттыруды міндеттей келе, кафедраның оқытушылар қауымына студенттердің өзіндік жұмыстарын шеберлікпен ұйымдастыру, тиімді озық технологияларды қолдану және студенттердің білік-дағдыларын жетілдіре түсетін тапсырмаларды күшейтуді талап етеді. Сондай-ақ, әлеуметтік және дидактикалық ұстанымдарын ескеруді, ұйымдастыру формасын тиімді қолдану мен таңдау шартын есепке алуды, бірізділік-жүйелілік-ғылымилық форматқа енуді және СӨЖ тапсырмаларын бақылау, даралау мен мониторингілеуді деңгейлік тапсырмалар арқылы құруды міндеттейді. Себебі, жалпы студенттердің өзіндік жұмысы - оқу іс-әрекеті тұрғысынан, жеке және топтық оқу -әрекетін дұрыс ұйымдастыруға негізделеді. Соның ішінде бұл оқытушының сыртқы қадағалауынан студенттің өзін-өзі қадағалауына және де сыртқы бағалаудан оның өзін-өзі бағалауының қалыптасуына өтуі мен олардың байланысына қатысты. Аталған оқу орнының педагогика және психология мамандығы бойынша «Қазақтың музыкалық этнопедагогикасы» пәні бойынша өткен СӨЖ -ын тәжірибе алмасу мақсатында ұсынамын.

Пән : *Қазақтың музыкалық этнопедагогикасы*

Курс: *2 курс /педагогика және психология/*

СӨЖ тақырыптары:

1. Қазақ ұлттық аспаптарының тарихнамалық тағылымы

2. Қазақтың тұрмыс- салт жырларының тәрбиелік мүмкіндіктері

СӨЖ түрі: *Шағын зерттеу жұмысы /ғылыми жоба/*

Ұйымдастыру технологиясы: *зерттеу тобын құру, зерттеудің проспектілік картасын белгілеу /мұражай, мұрағат деректері, кітапхана қоры, электрондық ресурстар кешені т б /, ашық қорғауды пресс-конференция түрінде ұйымдастыру*

Әдіс-тәсілдері: *тарихи кезеңдердегі аспаптар үлгісін зерделеу , мұрағат материалдарын өңдеу, аудиотаспалар мен бейнематериалдарды сұрыптау, зерттеу жұмысын бекітілген әдістемелік нұсқау бойынша рәсімдеу т.б.*

Қосымша көрнекіліктер: *Қазақ Ұлттық аспаптарының сұлбалық макеті мен қазақтың тұрмыс-салт жырларының диск жазбасы.*

Зерттеу жұмысына берілген уақыт: 3 апта.

Шағын зерттеу жұмысын жүргізу механизміне берілген нұсқау:



Ғылыми жоба кесте бойынша СӨЖ уақыты кезінде қорғалды. Зерттеу топтары берілген уақыт бойынша ғылыми жобаларын жазбаша тапсырып, презентация арқылы қорғады. Қорғау барысында жұмыстың ғылыми аппараты /өзектілігі, мақсаты, міндеттері, нысаны, пәні, теориялық және практикалық мәнділігі, стратегиясы/ баяндалды. Мазмұндық құрылымында: қазақ ұлттық аспаптарының тарихи кезеңдері баяндалып, аспаптардың бүгінгі күнгі жай-күйі мен әрі қарай дамытуды жүзеге асыру жолдары қамтылған. Жобаның мәнжасзбасы 25 беттен тұрады, экспонаттық үлгі макеті қосымша көрсетіліп, кафедраға өткізілді. Сонымен қатар 2-ші шығармашылық топтың да мәнжасзбасы 25 бет көлемін құрады. Сондай-ақ «Қазақ әуені » ән жинағы, сұлбалық нобайы мен иллюстративті материалдары ұсынылды. Қойылған талап бойынша ғылыми жобаның жазбаша үлгісі, бейнетаспа жазбалары және көрнекілік материалдары арқылы құндылығы арта түсті.



Сурет 1. 1-ші шығармашылық топтың Қазақ Ұлттық аспаптарының экспонаттық үлгілерімен таныстыру сәті. /Аспаптар ағаш шебері, сыбызғышы А. Бақияның шағын шеберханасында арнайы жасатылған/



Сурет 2. 2-ші шығармашылық топтың «Қазақ әуені» ән жинағын тыңдату сәті.

Студенттердің өзіндік жұмысының тиімділігін және оны орындауға студенттің ынтасын арттыруда дидактикалық құралдары мен жаңа ақпараттық технологияларды қолданудың маңызы зор. Әр өзіндік жұмыстың мақсаты айқын, түсінікті, оның көлемі мен мазмұны оқу мақсатына сай, студентті орындауға ынталандыратындай таңдалып, оны орындауға студенттің мүмкіндігі болуы тиіс. Өзіндік жұмыстың тапсырмалары алған білімді жаңа жағдаятта қолдануды, өздігінен білім алуды қажет ететіндей және студенттің танымдық қабілеттерін арттыратындай болуы қажет. Дәріс жүргізудегі қағидама ұштастырылып, студенттердің өзіндік жұмысын ұйымдастыру арқылы олардың жеке ерекшеліктерін ашуға, ой қабілеттерін дамытуға бағытталған жұмыстарды беруге тырысамын. Студенттердің өзіндік жұмысын ұйымдастыру арқылы педагогтің де шығармашылық шеберлігін жетілдіруге мүмкіндік береді. Нәтижесінде, мұндай өзіндік жұмыстары студенттердің өз бетінше білім алу, кәсіби әрекетінде ғылыми ізденіс жасау іскерлігі мен дағдысын дамытып, ойлауы қалыптасқан, өз ісін басқара алатын болашақ маманды даярлауға негіз болады деп санаймын. Қорытындылай келе, ғылыми негізде ұйымдастырылған студенттердің өзіндік жұмысы мен студенттердің оқу-танымдық әрекеттерін басқару жұмысы олардың саналы белсенділігін, жоғары оқу-кәсіби мотивациясын, оқу сапасын арттырып, болашақта өз кәсібінің шебері болуына кепілдік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. **Рысбаева А.К., Лекерова Г.Ж., Тилеубергена А.Ж.** Будущему учителю музыки о педагогическом мастерстве. – Алматы, ТОО «Полиграфия-сервис и К»: 2010. – 100 бет.
2. **Львова Ю.А.** Творческая лаборатория учителя. – Москва, 1980. – 180 с.
3. **Тұрғынбаева Б. А.** Ұстаздық шығармашылық. – Алматы, Компьютерно-издательский центр ОО «ДОИВА»: 2007. – 235 бет.
4. **Тәжібаева С.** Мектепте тәрбие жұмысын ұйымдастыру технологиясы. – Алматы, «Ғылым» ғылыми баспа орталығы: 2003. – 203 бет.

References (transliterated)

1. *Rysbaeva A.K., Lekerova G.Ž., Tilebergenova A.Ž.* Buduřemu učitelu muzyki o pedagogičeskom masterstve. – Almaty, TOO «Poligrafiâ-servis i K»: 2010. – 100 p.
2. *L'vova Ū.A.* Tvorčeskaâ laboratoriâ učitelâ. – Moskva, 1980. – 180 p.
3. *Turğynbaeva B. A.* Ustazdyқ šygarmařylyқ. – Almaty, Komp'uterno-izdatel'skij centr OO «DOIVA»: 2007. – 235 p.
4. *Tăžibaeva S.* Mektepte tărbie řumysyn ujymdastyru tehnologiâsy. – Almaty, «Ĝylym» ĝylymi baspa ortalyĝy: 2003. – 203 p.

Айгүль АЛЬЧИМБАЕВА

**ТЕХНОЛОГИЯ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА
на примере СРС по предмету «Казакская музыкальная этнопедагогика»**

Аннотация

Данная статья направлена на творческую организацию СРС в высших учебных заведениях, также представлены практические материалы на основе проведенных занятий.

Ключевые слова: самостоятельная работа студентов, музыкальная этнопедагогика казахов, этнопедагогика, практические материалы.

Aigul ALCHIMBAYEVA

**TECHNOLOGY OF ORGANIZATION OF INDEPENDENT STUDENTS' WORK
on example of «Kazakh musical pedagogy» course**

Abstract

This article is directed on creative organization of independent students' work in High education organizations. Practical materials on the base of held lessons are shown.

Keywords: independent work of students, musical ethnopädagogy of Kazakhs, ethnopädagogy, practical materials.

Автор туралы мәлімет:

Альчимбаева Айгүл Бақытжановна – Құрманғазы атындағы ҚҰК, педагогика және арт-менеджмент кафедрасының оқытушысы, педагогика ғылымдарының кандидаты.

Сведения об авторе:

Альчимбаева Айгүль Бақытжановна – кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры педагогики и арт-менеджмента КНК им Курмангазы.

Information about the author:

Nurkassymov Bolatbek – Kurmangazy Kazakh National conservatory lecturer of Department of pedagogy and art management.

ҚАЗАҚСТАН МУЗЫКАСЫНЫҢ ЗЕРТТЕУЛЕРІ

ИССЛЕДОВАНИЯ КАЗАХСТАНСКОЙ МУЗЫКИ

THE STUDIES OF THE KAZAKHSTANI MUSIC

УДК 323.21+78.078(574)

Гульмира МУСАГУЛОВА

Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова

КОНЦЕПЦИЯ – ОСНОВА КАЗАХСТАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ЕДИНСТВА

Аннотация:

Статья посвящена Концепции по укреплению и развитию казахстанской идентичности и единства, принятой Указом Президента РК в 2015 году. В контексте реализации этой концепции рассматривается деятельность Ассамблеи народа Казахстана и Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. Описаны основные мероприятия, нацеленные на укрепление общественного согласия, казахстанской идентичности и единства, формирование Нации единого будущего для успешного вхождения Казахстана в число 30-ти наиболее развитых государств мира.

Ключевые слова: идея «Мәңгілік ел», казахская музыка, Концепция по укреплению и развитию казахстанской идентичности и единства.

Тірек сөздер: «Мәңгілік ел» идеясы, қазақ музыкасы, Қазақстандық бірегейлік пен бірлікті нығайту және дамыту тұжырымдама.

Keywords: “Mangilik el” idea, Kazakh music, Concept for strengthening and development of the Kazakhstani identity and unity.

В конце прошлого года Указом Президента Республики Казахстан была утверждена Концепция по укреплению и развитию казахстанской идентичности и единства. Необходимость разработки настоящей Концепции обоснована задачами Стратегии «Казахстан – 2050»: новый политический курс состоявшегося государства», а также четвертого направления «Идентичность и единство» Плана нации Президента Республики Казахстан Назарбаева Н. А. «100 конкретных шагов: современное государство для всех» по формированию нации единого будущего.

Основным движущим фактором Концепции является Конституция Республики Казахстан, базирующаяся на законах Республики Казахстан «Об Ассамблее народа Казахстана», «Об образовании», «О языках», «О культуре», Концепции формирования государственной идентичности Республики Казахстан, Доктрине национального единства Казахстана, Концепции развития АНК.

Выделены четыре значимых принципов нового утвержденного документа. Во первых это – общенациональная патриотическая идея «Мәңгілік Ел», выдвинутая Президентом страны Назарбаевым Н. А., во вторых, главные постулаты представленной идеи – гражданское равенство, трудолюбие, честность, культ учености и образования, светская страна. В третьих, отмечено культурное, этническое, языковое и религиозное многообразие, составляющих фундамент общенациональных ценностей. казахстанской идентичности и единства. И наконец, главным объединяющим фактором отечественной идентичности и единства становится осознанный выбор, заключающийся в едином прошлом, совместном настоящем и общей ответственности за будущее всех граждан, проживающих в Республике.

В год празднования 25-летия Независимости Республики принятие столь важного документа является констатацией факта борьбы за мирное и относительно спокойное существование на фоне сложной и противоречивой обстановки во всем мире, с обострившейся социально-экономической и политической ситуацией, с межэтническими войнами и столкновениями, сложившимися на почве недоверия и несогласия, и других причин. Все это порождает страх, отчаяние и сочувствие. На фоне происходящих событий Казахстан сегодня является – цитаделью благополучия, мира и согласия. Благодаря

мудрой политике Президента Н.А.Назарбаева Республика Казахстан на сегодняшний день является одной из стран «Свободной от этнических конфликтов» [1].

В этой связи важно отметить одну из позиций в стратегическом плане 2050, сформулированного Главой государства как «один народ – одна страна – одна судьба», в результате которой Казахстан должен стать «единым сплочённым народом, образцовым национальным государством... Общественное согласие должно стать главным принципом жизни всего народа... А единство и толерантность – это наши активы, наши внеэкономические инвестиции в модернизацию страны!» [1].

Так, в деле реализации обозначенной идеи важной структурой является Ассамблея народа Казахстана. Уникальная по своей значимости, не имеющая аналогов во всем мире, активно и плодотворно действующая данная общественная организация отличается функциональным многообразием и в 2015 году отметила свой 20-ти летний юбилей. Выступая ее главой Президент страны подчеркивает значимость данной организации словами: «Ассамблея – это и есть народ Казахстана в целом! Все семнадцать миллионов! ...Я подчеркиваю: миссия Ассамблеи в XXI веке не сужается, а расширяется! К сожалению, у нас не все, даже чиновники, это не понимают. Некоторые думают «постаринке», что АНК – это представительство этнических меньшинств. Я хочу сказать тем, кто не понимает или не хочет понимать, что такое Ассамблея сегодня: её признали в ООН (Организация объединённых наций), в ОБСЕ (Организация по безопасности и сотрудничеству в Европе), в СВМДА (Совещания по взаимодействию и мерам доверия в Азии). Ассамблея – это всенародное представительство! Именно поэтому я сам возглавил Ассамблею!» [1].

В Концепции продемонстрирована опора на мировую практику с ее многообразным опытом формирования идентичности и единства.

Казахстаном ратифицированы более 180-ти международных документов в сфере социально-культурного и гуманитарного развития. Среди них - общие базовые направления этнополитики стран ОЭСР (организация экономического сотрудничества и развития), которые внедрены в Казахстане:

- 1) запрет дискриминации и полное равенство перед законом;
- 2) укрепление духа культурного многообразия, особенно посредством образования, а также недопустимость идентификации терроризма и экстремизма с любой религией, культурой, этносом;
- 3) обеспечение права этносов пользоваться своей культурой, исповедовать свою религию, пользоваться родным языком, недопустимость насильственной ассимиляции;
- 4) участие всех этносов в общественных делах;
- 5) обеспечение доступа этносов к теле и радиовещанию, поддержка печатных средств массовой информации на языках этносов.

В концепции указано на то, что система укрепления казахстанской идентичности и единства выстраивается на основе взаимодействия государства, институтов гражданского общества и граждан во многих сферах. Среди них приоритетное место занимают:

- 1) наука и образование;
- 2) культура, литература, искусство, спорт, туризм;

Для реализации целей и задач Концепции намечена масштабная работа в многочисленных направлениях, среди которых могут быть отмечены:

1. Общенациональная патриотическая идея «Мәңгілік Ел», направленная на закрепление ценностей общенациональной патриотической идеи «Мәңгілік Ел» в общественном сознании и культуре, системах государственного управления, образования и воспитания.

2. Общенациональный проект «Большая страна – большая семья», основывающийся на реализации комплекса социальных, информационных и научно-образовательных проектов, направленных на укрепление казахстанской идентичности и

единства и формирование Нации единого будущего. Среди них – общенациональный календарь праздников; модернизация системы использования государственных символов; дальнейшее распространение успешного опыта отдельных регионов по формированию культурно-туристических кластеров и этнодеревень; развитие благотворительности и медиации под эгидой АНК, а также советов общественного согласия АНК как институтов общественного контроля; новая Концепция развития АНК.

В итоге, в процессе реализации проекта будет создан новый вектор развития АНК, который станет координатором благотворительной деятельности и механизмов общественного контроля и медиации.

3. Общенациональный проект «Менің елім», который предусматривает модернизацию Концепции культурной политики Республики Казахстан, в том числе в сфере литературы, театрального, музыкального, хореографического, исполнительского и циркового искусства. Разработка и реализация Концепции развития физической культуры и спорта до 2025 года.

Укрепление семейных отношений, морально-этических и духовно-нравственных ценностей на основе общенациональной патриотической идеи «Мәңгілік Ел» предстанет важной константой в освоении главных постулатов Концепции [2, с.10-11].

Реализация Концепции намечена на 2015-2025 гг, и разделена на два этапа.

1. 2015-2020 годы:

- 1) совершенствование законодательства об АНК;
- 2) дальнейшее развитие системы советов общественного согласия в стране;
- 3) формирование системы медиации АНК и системы благотворительности АНК;
- 4) формирование системы общественного контроля;
- 5) модернизация законодательства и внедрение новых форм государственной поддержки НПО (гранты и премии).

2. 2021-2025 годы:

- 1) завершение перехода системы образования на трехязычие;
- 2) расширение участия НПО в местном самоуправлении;
- 3) совершенствование формирования системы общественного контроля в стране;
- 4) утверждение ценностей «Мәңгілік Ел» как основы культуры общества;
- 5) создание условий для укрепления нового казахстанского патриотизма;
- 6) развитие и укрепление механизмов и инфраструктуры сферы идентичности и социализации подрастающего поколения [2, с.13].

В этой связи хотелось бы отметить закономерную реализацию научного сериала в отделе музыковедения Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова имеющего следующие названия «Музыкальное искусство народа Казахстана» (2012-2014) и «Историческая значимость Ассамблеи народа Казахстана в межэтнической культурной интеграции» (2015-2017), исследующего чётко обозначенную роль Ассамблеи, которая заключается в поддержании деятельности 192 этнокультурных объединений, которые, в свою очередь, активно содействуют укреплению межнационального согласия в стране, всестороннему взаимному обогащению национальных культурных тенденций народа Казахстана, сохранению и развитию традиций, обычаев и культуры многочисленных диаспор, патриотическому воспитанию молодёжи, пропаганде здорового образа жизни. То есть, в стране, где «этническая полифония языков, культур и традиций Казахстана обрела ... богатство своеобразных оттенков и красоты» актуальной является разработка проблем, касающихся, опять же говоря словами Лидера нации, самобытных социокультурных норм, обычаев и традиций казахов, «формирующих толерантность, как элемент нематериального культурного наследия общечеловеческого значения» [2].

В целом, в данных проектах сделан акцент на развитие и укрепление казахстанской идентичности и единства, обусловленных логикой нового этапа государственного строительства, опирающихся на модель мира и согласия Назарбаева Н.А.

Следует подчеркнуть, что в отечественном музыкознании на сегодняшний день реализация научно-исследовательского проекта на тему «Историческая значимость Ассамблеи народа Казахстана в межэтнической культурной интеграции», выполняемый по программе фундаментального исследования представляет наиболее актуальное направление в сфере фундаментальных исследований.

Коллективная монография «Музыкальное искусство народа Казахстана» как результат выполнения научного исследования, посвящённая деятельности АНК и как продолжение предыдущего новый проект «Историческая значимость Ассамблеи народа Казахстана в межэтнической культурной интеграции» прошли довольно широкий процесс апробации. Об этом свидетельствуют следующие проведённые мероприятия, приуроченные к ее 20-летию юбилею.

Это – международная научно-практическая конференция «Казахстанская модель межэтнической толерантности и общественного согласия Н.А.Назарбаева: двадцать лет успеха и созидания» при организации Института философии, политологии и религиоведения и Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова КН МОН РК, Республиканского государственного учреждения «Қоғамдық келісім» при Президенте РК и научно-экспертной группой АНК в доме «Дружбы», проведены презентации в рамках проведения научно-практической конференции «Қазақстан халқы әдебиеті және ұлттық таным» в Национальной библиотеке г.Астаны, в союзе писателей перед уйгурской диаспорой Казахстана 03.04.2015, на книжной выставке 09.04.2015 в 9 Павильоне выставочного комплекса «Атакент», в г.Сайрам Шымкентской области на праздновании 100-летия Узбекского театра 17.04.2015, на расширенном собрании, в честь празднования 20-летия АНК ЮКО г. Шымкент 18.04.2015.

27 апреля 2015 года с нашим докладом на тему «Отечественная музыкальная наука в контексте национальной идеологии» на республиканской научно-практической конференции «Инновационные процессы: традиции и современное состояние культуры и искусства», была подробно освещена работа над НИП «Историческая значимость Ассамблеи народа Казахстана в межэтнической культурной интеграции» (2015-2017) в Казахской национальной консерватории им.Курмангазы.

За истекший период были даны интервью телепередаче «Қайырлы таң» на телеканале «Білім және мәдениет» и передаче «Классикомания» на станции «Радио-классик» о коллективной монографии «Музыкальное искусство народа Казахстана», посвящённой 20-летию АНК.

14 мая 2015 года в г.Астане был посещён методический семинар-тренинг, организованный Центром по изучению межэтнических и межконфессиональных отношений в Центральной Азии в Академии управления при Президенте РК. (г.Астана).

26.05.2015 года в столице состоялось заседание, на котором обсуждались вопросы по изданию «Энциклопедии», посвящённой 20-летию Ассамблеи.

В итоге, эффективная реализация Концепции будет способствовать системному развитию концепта Нации единого будущего, обеспечит успешное продвижение модели Назарбаева Н.А. и утверждение ее незыблемости.

В Концепции глава Государства основным результатом в её реализации подчёркивает дальнейшее укрепление общественного согласия, казахстанской идентичности и единства, формирование Нации единого будущего для успешного вхождения Казахстана в число 30-ти наиболее развитых государств мира.

Список литературы

1. Из выступления на XX сессии Ассамблеи народа Казахстана «Стратегия «Казахстан – 2050»: один народ – одна страна – одна судьба», 24.04.2013.
2. Концепция укрепления и развития Казахстанской идентичности и единства. //Указ Президента РК Н.Назарбаева. от 28 декабря 2015 года. № 147.

References (transliterated)

1. Iz vystupleniâ na XX sessii Assamblei naroda Kazahstana «Strategiâ «Kazahstan – 2050»: odin narod – odna strana – odna sud'ba», 24.04.2013.
2. Konceptciâ ukrepleniâ i razvitiâ Kazahstanskoj identičnosti i edinstva. // Ukaz Prezidenta RK N.Nazarbaeva. ot 28 dekabrà 2015 goda. № 147.

Гүлмира МУСАГУЛОВА

ТҰЖЫРЫМДАМА - ҚАЗАҚСТАНДЫҚ БІРЕГЕЙЛІК ПЕН БІРЛІКТІҢ НЕГІЗІ

Түйін

Бұл мақала Президенттің жарлығымен 2015 жылы қабылданған Қазақстандық бірегейлік пен бірлікті нығайту және дамыту тұжырымдамасын арналған. Осы тұжырымдаманың жүзеге асыру мәнмәтінінде Қазақстан халқы Ассамблеясының және М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының қызметі көрсетілген. Қоғамдық келісім, қазақстандық бірегейлік пен бірлікті, Қазақстанның әлемдегі аса дамыған 30 мемлекеттің қатарына сәтті қосылуына қол жеткізу үшін біртұтас болашақ ұлтының қалыптасуы нығайтуға бағытталған негізгі іс-шаралар түсіндірген.

Тірек сөздер: «Мәңгілік ел» идеясы, қазақ музыкасы, қазақстандық бірегейлік пен бірлікті нығайту және дамыту тұжырымдама.

Gulmira MUSAGULOVA

CONCEPT - THE BASIS OF KAZAKHSTANI IDENTITY AND UNITY

Summary

The article is devoted to the Concept for strengthening and development of the Kazakhstani identity and unity, adopted by Presidential Decree in 2015. In the context of the implementation of this concept activities of the Assembly of People of Kazakhstan and M. Auezov Institute of Literature and Art are considered. The basic activities aimed at strengthening the social consensus, the Kazakhstani identity and unity, building nation of united future for the successful entry of Kazakhstan into the 30 most developed countries of the world.

Keywords: “Mangilik el” idea, Kazakh music, Concept for strengthening and development of the Kazakhstani identity and unity.

Сведения об авторе

Мусагулова Гүлмира Жаксыбековна – кандидат искусствоведения, доцент; заведующая отделом музыковедения Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова Член Союза композиторов Республики Казахстан

Автор туралы мәлімет:

Мусагулова Гүлмира Жақсыбекқызы – өнертану кандидаты, доцент; М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты музыкатану бөлімінің меңгерушісі, Қазақстан Республикасы композиторлар Одағының мүшесі.

Information about author:

Gulmira Musagulova – Ph.D., Associate Professor; Head of the Musicology Department of M.O.Auezov Institute of Literature and Art; member of the Composers' Union of the Republic of Kazakhstan.

УДК 781.7(574):787.8

Жаксылык НАДИРБЕКОВ*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А. Мусина***ДИСКРЕТНОСТЬ ДОМБРОВОГО ДВУХГОЛОСИЯ****Аннотация:**

Вопросу домбрового двухголосия посвятили свои работы все ведущие кюеведы, тем не менее этот вопрос еще не снят с обсуждения. Исследователи сходятся во мнении, что голоса двух струн функционально неделимы. Но в то же время отмечают, что высокая струна является мелодической, а низкая струна сопровождает мелодию «мигрирующим» бурдоном. То есть струны являются носителями двух групп тонов, выполняющих в звуковом составе кюев определенные функции. Поскольку определение высокой струны как «мелодическая» говорит сама за себя, то автор считает необходимым установить функции **тонов** «аккомпанирующей» струны.

Ключевые слова: дискретность, гармония, бас буын, орта буын, ПАИК.

Тірек сөздер: дискреттік, гармония, бас буын, орта буын, ПАИК.

Keywords: discreteness, harmony, bas buyn, orta buyn. PAIK.

Кюеведами принято воспринимать две струны домбры как одну утолщенную струну и исходя из этого делать следующие выводы: «С точки зрения письменного нотного текста, действительно, мелодия как бы перебрасывается из одного голоса в другой, что и представляет функции голосов как переменные. Это ведет к отождествлению двух струн домбры с двумя самостоятельными голосами.

С точки зрения непосредственного слухового восприятия мы не ощущаем никаких "перекличек" голосов, а слышим постоянное развитие в целом одной мелодической линии, одной мелодической мысли на протяжении всего кюя. **Думается, что в сознании кюйши двухголосная музыкальная ткань еще не дифференцировалась на самостоятельные голоса (здесь и далее выделено мною)** [1, 15].

«Домбровое двухголосие не подчиняется общепринятому в многоголос-ных складах делению на обособленные мелодические линии, и должно оцениваться как функционально неделимое, **односложное явление**. Научное обоснование этого явления дал в своих исследованиях П.Шегебаев, опираясь на такое природное свойство домбрового двухголосия, как монодийность. **Особенность монодической вертикали, проявляющейся в однолинейности**, П.Шегебаев положил в основу анализа ладообразования домбровых кюев. Двухголосная ткань домбровых кюев представляется как единый звуковой поток, "как некие функционально неделимые, акустически монолитные комплексы". В этом случае ведущей стороной в восприятии является **фонизм** звучания. О восприятии вертикальных отношений монодического мышления достаточно убедительно изложено С.Галицкой: "... монодическое мышление функциональную оценку распространяет лишь на горизонтальные, последовательные сопряжения звуковысотных элементов. Восприятие же их вертикальных отношений остается на **фоническом** уровне". В домбровом... многоголосии вертикаль **неизмерима, неделима** и проявляет себя в однолинейности» [2, 267].

На мой взгляд, исследование П.Шегебаева об особенностях монодической вертикали, проявляющейся в **однолинейности**, не согласуется с его же исследованием о наименьшей структурно-смысловой единице домбровых кюев западноказахстанского стиля «төкпе»: «ПАИК образуют интервалы-созвучия **терциии, кварты и квинты**, которые как бы сами собой оказываются под пальцами в силу удобства игры в основном, прямом положении руки на грифе инструмента» [3, 58].

Откуда терции, кварты и квинты в акустически монолитных комплексах, не предусматривающих вертикальное измерение? При отсутствии вертикального измерения нет возможности установить количественную величину интервала-созвучия.

«... обе струны нередко рассматриваются как **одна большая**, поскольку они *производны* друг от друга. Об их *слитности* и трактовке в качестве одной струны свидетельствуют *разновидности строев*» [4].

Существование разновидностей строев свидетельствуют об обратном. Какой бы «большой» струна ни была, она не даст строи «тел бұрау», «шалыс бұрау», «қалыс бұрау» и т.д., без дискретности¹ (*разделенности*) струн настраиваемых² на определенные тоны.

Концепция «большой струны», как и концепция «буьинной формы», может завести кюеведов в состояние нескончаемых и неразрешимых противоречий.

На деле голоса сопряжены настолько гармонично, что кюеведами эта согласованность воспринимается как вариант одногласного изложения.

«... домбровая музыка, несмотря на преобладание свойств, характеризующих природу монодического мышления, *функционирует* все же в условиях *двухголосной вертикали*, где один из голосов наделен значением ведущего мелодического, а другой выполняет роль сопровождения, придавая общему звучанию своеобразный темброво обогатенный колорит.

Опыт исследования звукового состава двух голосов раздельно в итоге оказался ошибочным. Ориентация же только на интонационно значимый голос также не привела к желаемому результату, поскольку музыкальной ткани произведения свойственны подвижность и изменчивость. А это означает, что в определенные моменты развития происходит смена функции голосов: на более или менее длительный промежуток времени сопровождающий голос становится мелодическим, и наоборот» [2, 174].

Признание опыта раздельного исследования голосов ошибочным представляется мне преждевременным.

Т.Асемкулов: «... в среде казахской музыки издавна, наряду с такими видами состязаний, как "түре тартыс" и "сүре тартыс", существовали ещё и "құлақ шығарып тартысу" и "есер тартыс". "Есер тартыс" напоминает нечто вроде музыкального каламбура или современного театра абсурда. В этом виде состязания побеждает тот, кто достиг самого фантастического несомещения звуков, точнее – совмещения, но по законам абсурда и антигармонии. Говорят, в этом виде искусства были свои незыблемые каноны. Упомянутый нами ладок ("неуместный") использовался именно в этих состязаниях. И слушатели поражались нелепости звука, извлекаемого на этом ладке, а развиваемая из этого звука несусветно глупая тема вызывала их дружный смех» [5].

Видимо, антигармония достигалась не только использованием «неуместного» ладка, но и «неуместной» последовательностью созвучий или игрой на не настроенной домбре. В домбровой музыке нет примера, когда бы последовательно интониру-вались 3 ладка с интерваликой 0,5т+0,5т. В рамках «4 перне» не встречаются последовательности:

Пример №1. «Антигармония»

4 перне зоны бас буьин



¹Термин введен мной в противовес концепции слитности струн в одну «большую» струну. В моем представлении дискретность домбрового двухголосия сравнима с дискретностью в биологии. Организм состоит из органов, которые различны по внешнему виду и функциям, но тесно взаимосвязаны. В домбровой музыке дискретность может отражать и прерывистость, переменность функций голосов струн.

²Настройку инструмента кюеведы считают чем-то само собой разумеющимся. Но если пойти от обратного и допустить, что инструмент может быть не настроенным, то концепция об однолинейности домбрового двухголосия становится, на мой взгляд, явно ошибочным.



Данные *последовательности* созвучий, возможные в рамках групп ладков «4 перне», являются «неблагозвучными», так сказать, «запрещенными» в домбровой музыке. Игра на не настроенной домбре может вызвать не только смех, но и ввести, к сожалению, в заблуждение исследователя. «Использование приёмов альтерации на расстоянии, когда в партии домбры звучит **тритон "фа-си бекар"**, а в мелодии (в том же такте) – **"си бемоль"** вызывает чувство безысходности.

Звучание тритона "фа-си бекар" является **сверхординарным** приёмом для выражения трагической безысходности... Кроме того, присутствие *этого перне* означает и то, что любые, сколь угодно тщательные современные нотировки не могут быть полностью адекватными живому звучанию музыки ни самого Мухита-сала, ни других его выдающихся современников и последователей. Тональность нотировок соотносится с домбровым строем "**ре-соль**" [6].

Интонирование **тритона на одном ладке-перне** возможно только в случае настройки инструмента на упомянутый интервал, т.е. на «ре-бемоль – соль». Данная настройка сама по себе является явлением более чем сверхординарным, соответственно и «нотировки не могут быть полностью адекватными живому звучанию». Случай, видимо, из разряда курьёзов, случающихся иногда с выдающимися личностями.

Беседа Жанибека Сулеева с Таласбеком Асемкуловым: «У Дины в одной из записей слышно, что колки ослабели, и по мере исполнения настройка домбры меняется. Молодежь измучилась, пытаясь воспроизвести это» [7]. Я предполагаю, что у Мухита-сала во время записи ослаб колок низкой струны, и по мере исполнения песни настройка домбры изменилась.

А.Раимбергенов: «Характерной исполнительской особенностью являются замены созвучий в повторяющихся частях кюя. То же наблюдается и при воспроизведении какого-нибудь кюя разными исполнителями. Так в кюе «Домалатпай» сопоставление шести вариантов темы показало, что возможны следующие интервальные замены:

Пример №2. Интервальные замены.



Интересно, что при повторении кадансовой формулы в одном кюе домб-ристы допускают те же интервальные замены, совершенно не обращая на них внимания. Для исполнителей все рассматриваемые здесь **замены интервалов не существенны**, поскольку они понимают их как **равнозначные**. Интервальные варианты возникают в процессе игры и зависят от позиции руки на грифе» [8, 74].

Нижеприведённый пример прошу воспринимать как иллюстрацию сознания кюйши, у которого голоса дифференцировались настолько, что он способен при помощи нижнего голоса изменить ладовое наклонение темы до нейтрального (*ни мажор ни минор*):

Пример №3. Пример «фантастического несовмещения звуков».



Замена одних интервалов другими может привести к изменению ладового наклонения музыкальных построений:

Пример №3а. Дина «Той бастар». Мажорное наклонение.



Пример №3б. Минорное наклонение.



Из примеров видно, что нижний голос является обособленным пластом фактуры, **кардинально** влияющим на музыкальную мысль. Я допускаю, что упомянутые А.Раимбергеновым исполнители кюя «Домалатпай» заменяли одни интервалы другими с целью придать мотиву качественно иное звучание, а не по причине их «равнозначности». В кюях Казангапа можно наблюдать и вариантность последовательностей направлений кистевых ударов при повторе мелодии, что придает мотиву качественно новое звучание.

В статье «Тетрахорд – базис теории домбровой музыки» мною было отмечено: «Западно-казахстанская домбровая музыка двухголосна, и не только правильное объединение тонов в созвучия, но и **правильная связь созвучий** в их последовательном движении играют решающую роль в формировании музыкальной ткани произведения. Осознание благозвучности упорядоченных отношений звуков не только по **горизонтали**, но и по **вертикали** свидетельствует о типе мышления» [9, 28].

«Звукоряды тематических разделов «бас буын» и «орта буын» структурируются **тремя** тетрахордами. На звуках двух тетрахордов высокой струны строится **мелодия**, а на звуках тетрахорда низкой струны «басовая партия». Вместе с тем **третья и четвертая ступени тетрахорда низкой струны являются главными ступенями лада**. В разделе бас буын g^1 и a^1 , в разделе орта буын c^2 и d^2 или d^2 и e^2 » [9, 21]. По удачному совпадению названные **главные ступени** имеют **метки** на грифе современной домбры:

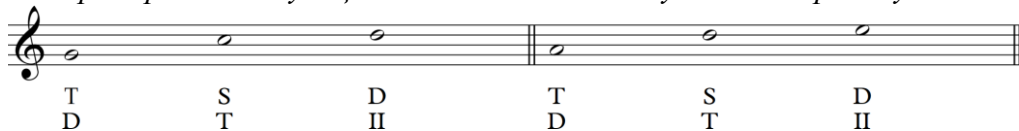
Пример №4. Диатонический звукоряд на базе дорийского тетрахорда³.

Мы можем заметить, что эти тоны, в сочетании с тоном низкой пустой струны, устанавливают как горизонтальные, так и вертикальные функциональные связи. В зависимости от общей ладовой опоры кюя данные тоны функционально могут быть S и D (ладовая опора d^1-a^1), или T и II (ладовая опора g^1-g^1):

Пример №21. Функциональное значение ступеней в «бас буын».



Пример №21а. Функциональное значение ступеней в «орта буын».



«Взаимодействие, в которое вступают все три главные ступени лада, достигают такой степени "сближенности" и силы, которая образует особый – **ладофункциональный уровень отношений**» [10, 11]. «В отличие от мелодических связей с их ближайшим радиусом действия, **опорные тоны** взаимодействуют на иной основе и способны вступить в связь на отдаленных расстояниях» [10, 13].

³ Подробнее о звукоряде традиционной домбры можно узнать в статьях автора «Тетрахорд – базовый элемент звукоряда казахской домбры» и «Тетрахорд – базис теории домбровой музыки».

Пример №21а. Функциональное взаимодействие опорных тонов.



Данные опорные тоны, в совокупности с тетраchorдами, обеспечивают композиционное единство мелодического процесса, создают естественность в сопряжении составляющих музыкальное построение элементов (*тоны, созвучий*) как по горизонтали, так и по вертикали.

«В домбровых кюях западноказахстанского стиля токпе наименьшей структурно-смысловой единицей является так называемый ПАИК – первичный аппликатурно-интонационный комплекс» [3, 58].

Пример №5. ПАИК мажорного наклонения.



В примере приведены ПАИК второй позиции употребительные в разделе «бас буын» кюя мажорного наклонения. ПАИК минорного наклонения:

Пример №5а. ПАИК минорного наклонения.



В зависимости от «заточенности» музыкальной мысли на тот или иной вариант ПАИК зависит ладовое наклонение мелодий. Сравним фрагменты двух вариантов кюя «Заман-ай» Сейтека:

Пример №6. Сейтек «Заман-ай». Вариант I.



Основой музыкального построения является ПАИК мажорного наклонения.

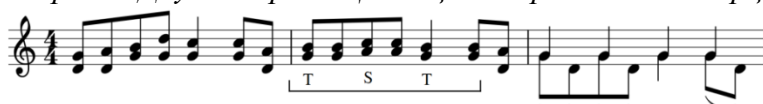
Б.Аманов: «Вообще нисходящая фаза кюя – наиболее вариантный его раздел. При импровизации в этом разделе демонстрируются более всего фантазия и выдумка» [11, 44].

Пример №6а. Сейтек «Заман-ай». Вариант II.



В данном варианте автор не только сократил фазу спуска, но и изменил ее ладовое наклонение. В домбровой музыке преобладает косвенное движение голосов – один голос остается на месте (*пример №5*). При соединении *главных* ступеней созвучий *двух* ПАИК-сов могут сопрягаться параллельными интервалами:

Пример №7. Даулеткерей «Қос алқа». Параллельные терции.



Пример №7а. Народный кюй «Жастар бii». Параллельные кварты.



Пример №76. Народный кюй «Сал күрең». Параллельные квинты.



Так же распространено обыгрывание главных ступеней на фоне выдержанного звука высокой струны положением руки «теріс басу»:

Пример №8. Курмангазы «Балбырауын».



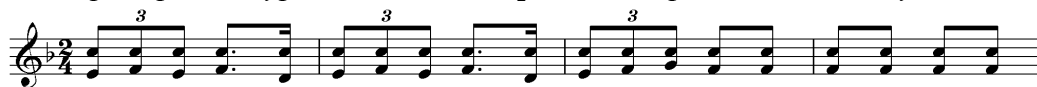
Обыгрывание главной ступени a^1 :

Пример №8а. Народный кюй «Күй басы Ақжелең».



Обыгрываются и «побочные» опорные тоны f^1 , b^1 в «4 перне»:

Пример №5. Курмангазы «Байжұма». «4 перне» зоны «бас буын».



Звуки f^1 , fis^1 зоны бас буын и b^1 , h^1 зоны орта буын низкой струны групп ладков «4 перне» являются либо вспомогательными, либо проходящими.

Вспомогательный звук:

Пример №9. Даулеткерей «Кұдаша».



Проходящий звук:

Пример №9а. Курмангазы «Адай».



- проходящий звук

Пример №9б. Курмангазы «Балбырауын».



Можно привести примеры проходящих созвучий при сопряжений опорных тонов смежных регистровых зон:

Пример №9в. Курмангазы «Саранжап».



При нисходящем движении отдается предпочтение проходящей кварте:

Пример №9г. Даулеткерей «Кұдаша».

Пример ленточного двухголосия:

Пример №9д. Дина «8 Март».

Пример иллюстрирует кратковременное ленточное двухголосие. В этом случае можно говорить об «утолщенном» одноголосии, и говорить о самостоятельности линии нижнего голоса не приходится.

А.Есенулы: «... заслугой Еспая является то, что он сумел настолько индивидуализировать начало төрт перне, что оно стало одной из характерных примет индивидуального стиля кюйши. Мы имеем в виду введение песенных интонаций в стереотипный материал төрт перне:

Пример №9д. Еспай «Бұбұл Ақжелең».

Особое выразительное значение в этой песенной мелодии имеет соотношение интервалов сексты (a^1-f^2) и квинты (b^1-f^2). Несколько "запоздалое" (как бы с оттяжкой) введение звука "си бемоль" усиливает устойчивость квинтовой опоры зоны төрт перне» [12, 49].

Приведённые примеры свидетельствуют о том, что в домбровой музыке народные профессиональные композиторы придавали значение не только мелодии, но и «аккомпанирующему» голосу.

«При слуховом осмыслении музыки гармонического склада внутреннее интонирование может переключаться с избранного или ведущего голоса на другой голос, вызвавший интерес и привлёкший к себе внимание ярким мелодическим ходом или неожиданным задержанием, необычным сочетанием с другими голосами или чем-то иным» [13, 10].

Список литературы

1. **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.
2. **Альпеисова Г.** Интонирование казахской инструментальной музыки в курсе сольфеджио. **Омарова Г., Жукибаева К.** Взаимодействие ладовых и формообразующих принципов в традиции токпе. // Этнокультурные традиции в музыке: Материалы междунар. конф., посвящ. памяти Т.Бекхожиной. - Алматы: Дайк-Пресс, 2000.
3. **Шегебаев П.** О некоторых особенностях строения музыкального языка домбровых кюев. Известия НАН РК. Серия филологическая. 2009, №6. – С.58-60
4. **Утегалиева, С.И.** Натурально-обертоновая основа звуковой организации музыки тюркоязычных народов [Текст] / С. И. Утегалиева // Временник Зубовского института [Текст] / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. –

- СПб. : РИИИ. - Вып.2 : Метамир музыки : исследования, гипотезы, дискуссии / сост. Е. В. Хаздан. – 2009. – С.7-20.
5. **Асемкулов Т.** Традиционная домбровая терминология. Сокращенный перевод статьи о традиционной домбровой терминологии «Домбыраға тіл бітсе» (журнал Жұлдыз, 1989, №5). URL: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58> (дата посл. обращения – 02.02.2016).
 6. **Курмангалиева М.С.** Мухит Мералиев и его наследие (опыт реконструкции жизненного и творческого пути) : автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, 2010. – 20 с.
 7. Беседа Ж. Сулеева с Таласбеком Асемкуловым. «Мәңгілік сарын» URL: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/27-ms> (дата посл. обращения – 02.02.2016).
 8. **Раимбергенов А.** Проблемы текстологической вариантности кюев. / Инструментальная музыка казахского народа. Статьи и очерки [Текст] / сост. А. Мухамбетова. - Алма-Ата : Өнер, 1985. - 151 с.
 9. **Надирбеков Ж.** Тетрахорд – базис теории домбровой музыки. / Вестник КНК им. Курмангазы. №2 (7), 19.06.2015. – С. 19-30.
 10. **Кожабеков И. К.** Ладовая система казахской песенной монодии: проблемы теории и методологии : автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, 2010. – 16 с.
 11. **Аманов Б.** Композиционная терминология домбровых кюев / Инструментальная музыка казахского народа. Статьи и очерки [Текст] / сост. А. Мухамбетова. - Алма-Ата : Өнер, 1985. - 151 с.
 12. **Есенулы А.** Кюй – послание Всевышнего. – Алматы, «Көкіл»: 1997. – 194 с.
 13. **Незванов Б.** Интонирование в курсе сольфеджио. Л. : Музыка, 1985. – 184 с.

References (transliterated)

1. **Корбаева Л.** Kazahskij kûj v râdu tradicionnyh žanrov muzyki Srednej Azii. – avtoreferat diss. ... kand. isk. – Moskva: Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. P.Čajkovskogo, 1991. – 27 p.
2. **Ал'пеісова Г.** Intonirovanie kazahskoj instrumental'noj muzyki v kurse sol'fedžio.
Отарова Г., Жүкібаева К. Vzaimodejstvie ladovyh i formoobrazuûših principov v tradicii tokpe. // Ètnokul'turnye tradicii v muzyke: Materialy meždunar. konf., posvâš. pamâti T.Bekhožinoj. - Almaty: Dajk-Press, 2000.
3. **Šegebaev P.** O nekotoryh osobennostâh stroeniâ muzykal'nogo âzyka dombrovyh kûev. Izvestiâ NAN RK. Seriâ filologičeskaâ. 2009, №6. – p.58-60
4. **Utegalieva, S.I.** Natural'no-obertonovaâ osnova zvukovoj organizacii muzyki tûrkoâzyčnyh narodov [Tekst] / p. I. Utegalieva // Vremennik Zubovskogo instituta [Tekst] / Ministerstvo kul'tury Rossijskoj Federacii, Rossijskij institut istorii iskusstv. – SPb. : RIII. - Vyp.2 : Metamir muzyki : issledovaniâ, gipotezy, diskussii / sost. E. V. Hazdan. – 2009. – p.7-20.
5. **Asemkulov T.** Tradicionnaâ dombrovaâ terminologiâ. Sokrašennyj perevod stat'i o tradicionnoj dombrovoj terminologii «Dombyrağa til bitse» (žurnal Žyldyz, 1989, №5). URL: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58> (data posl. obrašeniâ – 02.02.2016).
6. **Kurmangaliev M.S.** Muhit Meraliev i ego nasledie (opyt rekonstrukcii žiznennogo i tvorčeskogo puti) : avtoref. dis. ... kand. isk. – Almaty, 2010. – 20 p.
7. Beseda Ž. Suleeva s Talasbekom Asemkulovym. «Mângilik saryn» URL: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/27-ms> (data posl. obrašeniâ – 02.02.2016).
8. **Raimbergenov A.** Problemy tekstologičeskoj variantnosti kûev. / Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. Stat'i i očerki [Tekst] / sost. A. Muhambetova. - Alma-Ata : Өner, 1985. - 151 p.
9. **Nadirbekov Ž.** Tetrahord – bazis teorii dombrovoj muzyki. / Vestnik KНК im. Kurmangazy. №2 (7), 19.06.2015. – p. 19-30.
10. **Kožabekov I. K.** Ladovaâ sistema kazahskoj pesennoj monodii: problemy teorii i metodologii : avtoref. dis. ... kand. isk. – Almaty, 2010. – 16 p.

11. **Amanov B.** Kompozicionnâ terminologiâ dombrovyyh kûev / Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. Stat'i i očerki [Tekst] / sost. A. Muhambetova. - Alma-Ata : Óner, 1985. - 151 p.
12. **Esenuly A.** Kûj – poslanie Vsevyšnego. – Almaty, «Kôkil»: 1997. – 194 p.
13. **Nezvanov B.** Intonirovanie v kurse sol'fedžio. L. : Muzyka, 1985. – 184 p.

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ

ДОМБЫРАЛЫҚ ЕКІ-ДАУЫСТЫҢ ДИСКРЕТТІЛІГІ

Түйін

Барлық күйтанушылар төкпе күйдің қос дауыс мәселесіне өз зерттеулерін арнады. Зерттеушілер ішектер дыбыстарды функционалдық жағынан екіге бөліп қарауға дұрыс емес деген пікірді ұстанады. Бірақ жіңішке дыбысты «әуез» ішегі, ал жуан ішекті «сүйемелдеуші» деп жіктейді. Соған орай мақалада автор жуан ішек дыбыстарының функционалдық маңызын анықтауға тырысады.

Тірек сөздер: дискреттік, гармония, бас буын, орта буын, ПАИК.

Zhaksylyk NADIRBEKOV

DISCRETNESS OF DOMBYRA HETEROPHONY

Abstract

All the leading kuy-researchers dedicated their works to the question of dombra's two-voice texture, however this issue has not yet been withdrawn. Researchers agree that the voices of the two strings are functionally indivisible. But at the same time they point out that the high string is a melody, and the low string accompanies the melody with the help of “migratory” bourdon. That is, the strings are carrying the two groups of tones, performing certain functions in the sound composition of kuys. As the definition of high strings as “melodic” speaks for itself, the author considers that it is necessary to set the tone function of “accompanying” string.

Keywords: discreteness, harmony, bas buyn, orta buyn. PAIK.

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 (domybra) at A. Musin Balkhash Humanitarian-Technical College.

МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF MASTERS' STUDENTS

УДК 781.5.082.2 (574)

Гайни АМИНОВА*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***СОНАТА-ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ:
СТИЛЬ – ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ – ФОРМА****Аннотация:**

В статье рассматривается одно из значительных сочинений Г. Жубановой – Соната-фантазия для фортепиано. Произведение рассматривается в контексте поздних художественных устремлений композитора-классика казахской музыки. Основное внимание уделено вопросам стилистики непосредственно связанной с казахским домбровым и песенным мелосом, образно-драматургическому замыслу, раскрывающемуся в тематизме, темпово-динамическом и фактурном процессах свободной формы сонаты.

Ключевые слова: соната, фантазия, жанр, музыкальная драматургия, тематизм, музыкальная форма, домбровский күй, казахский музыкальный фольклор, темпо-ритм, динамика.

Тірек сөздер: соната, фантазия (қиял), жанр, музыкалық драматургия, тематизм, музыкалық нысан, домбра күйі, қазақ музыка фольклорі, екпін мен ырғақ, динамика.

Keywords: sonata, fantasy, genre, dramatic composition, thematic invention, musical form, works for dombra, Kazakh folk music, pace and rhythm, dynamics.

Творчество Газизы Жубановой принадлежит к числу наиболее значимых явлений музыкальной культуры Казахстана. Её музыка представлена сочинениями самых разных жанров – симфонии, оратории, балеты, оперы, камерно-инструментальные и вокальные произведения, музыка к фильмам. Яркая индивидуальность стиля, глубина образного мира ее музыки, позволили ей еще при жизни получить всеобщее признание.

На протяжении всей жизни она испытывала неиссякаемую любовь к родной земле, своему народу, к своим землякам. Содержание многих её произведений наполнено патриотической тематикой. Таковы оратория «Заря над степью», оперы «Двадцать восемь» и «Курмангазы», симфоническая поэма «Сказ о Мухтаре Ауэзове», «Героическая поэма», «Гимн миру», романсы «Баллада о ветеранах», «Мир планете». Многие её вокально-симфонические произведения – кантаты, оды, оратории, представляют собой своего рода лениниану.

Глубокие изменения в мировоззрении композитора произошли в последние годы её жизни. В этот период, ознаменованный особым творческим подъёмом, Г. Жубановой создаются, возможно, наиболее значительные по содержанию и масштабам произведения, в которых получило новое раскрытие всегда волновавшие композитора проблемы современного мира и человека. И становится очевидным, что важную роль в мировоззренческой эволюции художника сыграл любимый писатель Ч. Айтматов. Помимо её собственного признания об этом в первую очередь говорят сами произведения Г. Жубановой, такие как симфония «Сарыөзекские метафоры», оратория «Возлюби человек человека», опера «И дольше века длится день».

С первых произведений Г. Жубанова заявила о себе как художнике, поднимающем сложные проблемы бытия, судеб народа и человека, художником, чувствующим весь драматизм современного мира. И по мере развития таланта композитор все глубже охватывает жизнь, пытаясь, как и ее любимый писатель, осмыслить ее сокровенные тайны. Так же как и Ч.Айтматова ее волнуют острейшие вопросы, порожденные двадцатым столетием.

В 80-е годы Г.Жубанова, особенно часто, обращается к жанрам камерно-инструментальной музыки. На свет появляются целый ряд сочинений для фортепиано – соната (1985), соната-фантазия (1987), три прелюдии «Eva» (1988), «Двенадцать пьес» для детей и юношества (1989-1990), цикл из четырех пьес «Миражи» (1991), а так же «Трио» для скрипки, виолончели и фортепиано в 3-х частях (1986), две пьесы для флейты соло (1990), струнный квартет №2 (1991), «Четыре пьесы» для альты соло и Соната для скрипки и фортепиано (1992). Можно предположить, что обращение к камерно-инструментальным жанрам связано со стремлением отразить душевные переживания и мысли, овладевавшие композитором в годы, непосредственно предшествовавшие социально-историческим катаклизмам 90-х годов XX столетия.

В этих фортепианных произведениях язык композитора приобретает небывалую прежде эмоционально-психологическую насыщенность. Воплощаемые образы достигают необычайной степени концентрации и в своем развитии достигают высшей напряженности, а контрасты достигают небывалой ранее остроты.

Сказанное касается и в обогащении фортепианного стиля композитора, который приобретает особую выразительность. Музыкальная ткань ее произведений значительно полифонизируется, в полной мере используя возможности рояля. Тематический материал приобретает особую тембровую характерность и многообразие красок. Характерным становится общая насыщенность звучания и максимальное использование диапазона инструмента. И конечно стиль Г.Жубановой прежде всего определяется фольклорной ориентацией мышления композитора, проникшего в самые глубины народного песенности и инструментализма.

Замечательным образцом позднего стиля композитора может служить ее одночастная Соната-фантазия для фортепиано. Соната написана в свободной форме, выстроенной согласно последовательной проводимой идеи драматургического развития. В ней выделяются несколько основных образно-художественные линии. Как очень точно отмечает Д.Мамбетова: «Это, в первую очередь, эпический пласт, вмещающий в себя как «предания старины глубокой», что слышно с первых же тактов музыки сонаты, так и преломление этого содержания сквозь призму мышления современного человека, которое, в свою очередь, предполагает лаконизм в выражении мыслей и углубление во внутренний мир человека». Столь же широк и эмоционально-образный диапазон сонаты, который простирается от волевого динамизма до возвышенной светлой лирики.

В определенном смысле это одночастная поэма, в которой цельность рождается интонационным родством всех ее многочисленных тем и тематически значимых элементов, а композиционное единство достигается сквозной линией их развития. При этом целостность формы сочетается с частыми сдвигами темпов и динамических уровней, подчеркнутой сменой фактурных рисунков и типов изложения, резко очерченными гранями разделов формы. Такое контрастное сопоставление очень разных по характеру разделов формы, придают сонате черты импровизационности. Но свободно льющиеся эмоциональные волны, создающие эту стилистику импровизационного развертывания, сочетаются с тщательной продуманностью формы.

Вступительные такты сонаты-фантазии (**Largo**) состоят из двух предельно кратких тематических элементов. Первый из них изложен октавами в нижнем регистре и своим таинственным звучанием напоминает завораживающее слушателей повествование сказителя. Он подхватывается домбровыми переключками замирающими на диссонансах (пример 1).

В следующих пяти тактах (**Con moto**) звучит напористый, энергичный, мотив, как бы продолжающий начатый рассказ. Интонационно и ритмически он напоминает речитативный жанр «терме» и на фоне тремолирующих октав, при резко нарастающей динамике – от *mf* до *ff* с последующим *crescendo* – сразу же приобретает взволнованный характер. И снова начавшееся было развитие темы обрывается долгим звучанием застывших диссонансов.

Пример 1
СОНАТА-ФАНТАЗИЯ № 2



Третье тематическое построение (**Moderato**) близко на этот раз *песенному мелодии*. Оно напевно и уравновешено. Триоли и пунктирные ритмы придают ей пластичность и даже несколько игривый оттенок. Этот песенный мотив звучит дважды в первой и малой октавах, от чего ее характер меняется. Если при первом проведении мелодия больше ассоциируется с утонченными, женскими портретами, то во втором – можно представить уже степных джигитов. Изложение этой темы, как и предыдущих случаях останавливается на протяжном таинственно звучащем ходе остро диссонансирующих интервалов на *p* (примеры 2 и 3 т. 1-7).



В целом эти три предельно краткие и разнохарактерные темы «вступления-экспозиции» хотя и ассоциируются со столь разными жанрами казахской музыки, близки друг другу интонационно и имеют общие черты: достаточно узкий диапазон, что обычно для многих народных мотивов и столь же характерное для них начальный поступенно восходящий ход, за которым обычно следует окончание с нисходящим движением.

Композиционная роль всего этого раздела, занимающего всего страницу, двойственна. С одной стороны здесь дается экспозиция основных тем-образов, которые являются зерном тематического материала дальнейших разделов и эпизодов сонаты-фантазии, а в завершающем разделе сонаты получают репризное повторение. Но с другой – особая внутренняя сосредоточенность, подчеркнутый темповый контраст с действенным характером сонаты-фантазии в целом создает ощущение, что это вступление (или своего рода предисловие) к дальнейшим драматическим событиям, ожидающим слушателя. В целом форма сонаты представляет собой последовательность крупных разделов. Примечательно, что все они отмечены композитором двойными тактовыми чертами, как бы подчеркивая их условную завершенность. Кроме того, особое драматургическое значение имеют совсем небольшие по размерам лирические эпизоды (*Andante - Adagio* всего 14 тактов), которые обрамляют самый развернутый и драматический раздел сонаты. Структуру сонаты-фантазии можно изобразить в следующей схеме:

| Вступление-экспозиция | раздел 1 | раздел 2 | лирич. эпизод | раздел 3 | лирич. эпизод | динамиз. реприза | Кода |
|-------------------------------|-----------|-----------------|-------------------|----------|-------------------|------------------|--------------------------|
| Largo Con moto Moderato | Piu mosso | L'istesso tempo | Andante Alagio | Moderato | Andante Alagio | Allegro | Tempo I accel al fine |

Первый развивающийся раздела (**Piu mosso**) начинается внезапно и энергично на *f*. В целом фактура этой части, изложенная волевыми октавами и аккордами, пропитана героическим духом. Она также отмечена развитым полифоническим письмом свободного и имитационного типов. Синкопы и паузы перед короткими мотивами с первых тактов, способствуют стремительности движения «набирающего ход» вплоть до своего пика в кульминации.

Музыка этого раздела вызывает ассоциации с героическими сценами казахского эпоса, с образами казахских батыров, сражающихся за родную землю (пример 3 т. 8 и далее).

Пример 3

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is in 7/4 time, marked 'Moderato' and 'Tempo I'. It features a 'sopra' line and a 'Piu mosso' section. The second system is marked 'a tempo' and 'rit.', with dynamics 'ff' and 'pp'. Both systems include performance instructions like 'по желанию исполнителя' and 'Red * Red *'.

Достигнув своей вершины, этот мощный звуковой поток так же стремительно спускается в нижние регистры тремолирующими октавами. Ослабевая в динамике и темпе, этот спуск, пройдя еще одну краткую, но не менее активную динамическую волну (*p - ff - p*) достигает «ми» контроктавы.

На этом глубоком басу всплывает уже знакомый домбровский мотив первых тактов вступления. Он подготавливает завершение первого раздела, который по двухголосному фактурному строю, ритмическому и интонационному рисунку написан в стиле стремительных домбровых кюев стиля токпе и является, по сути, трансформированным вариантом второй темы вступления. Развертываясь в самом нижнем регистре с неуклонным ритмическим ускорением (шестнадцатые – триоли – тридцать вторые), она доходит до отчаянного удара (*sff*) предельно низких звуков, сливающихся в одну гудящую массу. Но этот аккорд кластерного типа, так же неожиданно рассыпается на одиночные звуки (на *pp*) в восходящем пассаже (пример 4 т.1).

В основе следующего раздела (**L'istesso tempo**) лежит мотив, имеющий интонационную общность с темами вступления: хотя и измененный ритмически, он имеет такой же характерный поступенный восходящий ход (пример 4).

Данный мотивный материал получает теперь развитие по типу сонатных разработок – секвенцирование и смены тональностей, постоянные переключки темы в далеких регистрах. Обновлен и выразительный аккомпанирующий голос – стремительный бег хроматических ломанных терций. Моторный ритм в размере 6/8 становится доминирующим на протяжении всего этого раздела. Неумолимое движение с резкими перепадами динамики, регистровых контрастов так же приводит к взрывной кульминационной точке на *sfff*. Эмоциональный накал борьбы достигает, кажется, своего предела. Достигает предела в шесть октав и регистровый диапазон (пример 5 т.1-3).

И неожиданно вступает проникновенный эпизод **Andante**. Звучит просветленный «чистый» мажор трезвучных гармоний, тембры воздушной легкости повисают в облачной высоте и словно прорвавшийся луч солнца, покоряют своей красотой. Гармонично стройные созвучия подхватывает певучая и при этом *espressivo* (указание автора) тема **Adagio** (пример 5 т.4 и далее).

Пример 4.

L'istesso tempo

rit.

con Leo

mf

f

Пример 5

Andante

ff

pp dolce

Adagio

p espress.

Несмотря на свою краткость эта тема, обрамляя третий развивающий раздел сонаты и появляясь только дважды, имеет особое значение в драматургии **сонаты**. Ее выразительную мелодию, отличающуюся простотой и возвышенным умиротворением, можно назвать «голосом мудрости» и «голосом истины».

Третий развивающий раздел (**Moderato**) наиболее значительный. Здесь сконцентрированы самые импульсивные и порывистые психологические состояния и воплощение душевной драмы достигает поистине эпического размаха. Развертывание этого раздела разработки можно поделить на две волны нарастаний. При этом вторая волна начинается с достигнутого эмоционального накала и, не снижая напряжения, продолжает дальнейшее развитие. В итоге весь раздел проносится как бы на одном дыхании, образуя единую линию драматургического развития, общий динамический контур которого следующий: $p \rightarrow ff \text{ u } f \rightarrow fff \rightarrow ffff \rightarrow sffff$. Поражает непоколебимость, с

которой происходит рост психологического напряжения, с неизбежностью приводящий к следующей (генеральной) кульминации всей сонаты. С еще большей остротой разворачивается тема борьбы, еще отчаяннее мечется человеческий дух. При этом сквозная линия драматургического развития сохраняется; тематизм этого раздела представляет собой очередное вариантное изменение мотивного материала использованного в сонате ранее.

Начинается раздел *Moderato* с движения шестнадцатых по звукам минорных трезвучий. Этот бурлящий аккомпанемент так же становится общим фактурным знаменателем первой волны развития и имеет важное значение в развертывании темы. Строго сохраняя свой ритмический пульс, он играет роль не просто фона, но становится активным импульсом роста громкостной динамики от *p* до *ff*.

Тематическая линия уже с первых фраз отличается острым сонорным эффектом – секундовой диссонантностью, что придает ей настороженный, слегка устрашающий характер. В качестве ее интонационной основы взят поступенный восходящий ход, родственный темам вступления, но теперь он наделен активной ритмической энергией (пример 6).

Пример 6



Поначалу уже знакомый мотив, словно сжатая пружина, таинственно звучит на нюансе *p*. Затем, подвергаясь активному ритмоинтонационному варьированию, он приобретает возбужденный характер. Начиная с *accelerando* в развертывание тематической линии вносятся еще более значительные изменения и она усиливается в динамике, ускоряется в темпо-ритме. Движение мелодии приобретает взволнованный характер, обогащается октавными бросками, ритмическим дроблением, триольными фигурами, а далее перерождается в восходящий аккордовый ряд и стремительный фигуративный взлёт в самые верхние регистры секундовых созвучий.

На достигнутом уровне этой эмоциональной кульминации уверенным вступлением новой темы (*a tempo*) знаменуется следующая волна развития. Будто соло виолончельной партии в оркестровых произведениях эта тема проводится в низком регистре. Отметим, что своим необычайно большим почти в пять октав диапазоном и широким скачками в мелодии это «соло» контрастирует всем предыдущим темам сонаты. В общем тоне ее напряженного и в то же время благородного звучания особую роль играют в протяженные хроматизированные взлёты и падения в сопровождающей партии. Триольный ритм этих пассажей придают движению особую устремленность.

В конечном счете, развитие этой темы подхватывает затяжной терцовый пассаж, вздымающийся по хроматической гамме к вершине-аккорду. На самой вершине этого подъема происходит перелом. Резко увеличивается звуковая масса, мощные аккордовые образования из секунд и терций захватывают всю верхнюю часть диапазона, а затем и все регистровое пространство. В контуре этой аккордовой последовательности вырисовывается мелодическая линия – это звучит ещё одна, новая тема. И звучит она с максимально возможной мощностью – «двухэтажными» аккордами, содержащими в себе кластерный пласт.

Это – генеральная кульминация всей сонаты, ее драматургический центр. В проведении темы использованы все возможности звукового объема, динамических и тембровых ресурсов рояля. Но дальнейшее развитие, рост напряжения на этом не

останавливается и достигает поистине космогонических масштабов. Драматизм, острота жизненных коллизий достигают трагического накала в самом возвышенном значении этого слова.

Тема начинает разрываться на части, связь между которыми нарушается предельными регистровыми расстояниями и ее развертывание распадается на отдельные реплики и отчаянные декламационные возгласы. Этажи ее аккордовой вертикали перерастают в расходящиеся к крайним регистров линии. Контрасты охватывают весь комплекс выразительных средств: сталкиваются противоположные динамические уровни *piano* и *forte*, конфликтуют крайние регистры верхних и нижних октав, громогласные аккорды, разбросанные по всему регистровому пространству и движущиеся плотными массами перекликаются с колкими «узкими» секундами. Активный и внутренне конфликтный характер развития доведён до своего предела и все это завершается – «низкой кульминацией» – оглушительным ударом на *sfffff* секунды «А-Н» в контроктаве.

И вдруг снова, после невероятно взрывной кульминации, слышатся неторопливые светлые созвучия *Andante* и тема *Adagio*. Насыщенные плотных звучания сменяются прозрачной, разряженной фактурой, в которой высокий голос мелодии и поддержан низким басом. Спокойствие и умиротворение после драматических страниц повествования, трагического накала жизненных коллизий и невероятно взрывной кульминации воспринимается как явление загадочной неземной силы, сил истины и добра. Композитор возвращает слушателя в атмосферу интимной лирики, к самым сокровенным чувствам.

Нежнейшая тема *Adagio* на этот раз переходит в умиротворенный эпизод – мелодию подобную элегическим темам, воспевающим красоту родной земли у русских композиторов. Эта мелодия, пусть и не протяженная, напевна и обладает широким дыханием. Ее сопровождает выразительный аккомпанемент – ажурное плетение волнообразного фигурационного фона, подчеркивающее душевно волнение и приподнятую взволнованность. А далее, будто отдаленные воспоминание, совсем кратко звучат темы экспозиции.

Кода сонаты-фантазии полна энергии её развёрнутое *staccato* выражает приливом «новых сил», энергию полёта. Домбровский по характеру мотив (из *con moto* Вступления) устремляется ввысь и достигает «пики» на предельно высоких тремолирующих аккордах, которые «можно повторять много раз по желанию» (прим. Г.Жубановой). Заканчивается соната-фантазия ударами басов на три форте, о которых композитором сказано: «последняя триоль должна быть результатом катарсиса».

Г. Жубанова – художник, который пристально всматривается как в сложные и драматические стороны бытия современного человеческого, так и в прошлое своего народа. Ее Соната-фантазия воспринимается как «эпическое сказание» о человеке в современном мире и потрясает острым драматизмом жизненных коллизий. Отсюда и особое значение фольклорного начала. Автор свободно вкрапляет в ткань произведения мотивы эпических сказаний, кюевых ритмов, песенных и речевых интонаций, так что трудно понять, где «слово автора», а где голос народной «старинной глубокой». Эти фольклорные элементы несут в себе многозначный смысл, они воспринимаются и как образы-символы мира человеческого бытия и как собственно психологические состояния.

Соната-фантазия – произведение, действительно написанное сердцем. Манера повествования Г. Жубановой в этом, одном из самых последних сочинении композитора, приобретает особую внутреннюю взволнованность и искренность. Эта прямая речь автора – исповедальный внутренний монолог художника.

Список литературы

1. Акпарова Г. Камерно-инструментальное творчество Г.Жубановой (на примере Сонаты-фантазии №2) // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. – Алматы, «Өнер» 2003. С.303-307.

2. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. // Москва: «Советский композитор», 1973. С.160-234.
3. *Акишева Л.* Фортепианный концерт Газизы Жубановой: вопросы стиля и интерпретации. // диссертация – Алматы 2014.
4. *Жубанова Г.* Мир мой – музыка. Статьи, очерки, воспоминания. Т.І. – Алматы, 1998. – 170 с.
5. *Кетеженова Н.С.* О жизни и творческой деятельности Г.А.Жубановой // Жизнь в искусстве: Композитор Газиза Жубанова. – Алматы: «Өнер», 2003. – С.10-70.
6. *Джумакова У.* Симфония Г.Жубановой «Жигер» (к проблеме претворения кюя в симфоническом творчестве) // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Сборник статей. – Алма-Ата: «Өнер» 1984. – С. 147-164.
7. *Мухитова А.К.* Фортепианное искусство Казахстана второй половины XX века: автореферат ...к.иск.: 17.00.02. – Алматы, 2009. – С.19-22
8. *Мамбетова Д.А.* О Газизе Жубановой (вступит. слово) // Газиза Жубанова. Избранные фортепианные пьесы. – Астана, 2014. – С.5-6.
9. *Келдыш Ю.В.* Музыкальная энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия», 1981. С. 767-771.
10. *Протопопов Вл.* Очерки из истории музыкальных форм XVI - начала XIX века. – М.: «Музыка»1979. – С. 57-60.
11. *Аравин П.В.* Жанры казахской инструментальной музыки. – Алма-Ата: «Жазушы», 1970.

References (transliterated)

1. *Ақпарова Г.* Kamerno-instrumental'noe tvorčestvo G.Žubanovoj (na primere Sonaty-fantazii №2) // Žizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Žubanova. – Almaty, «Ôner» 2003. pp.303-307.
2. *Del'son V.* Fortepiannoe tvorčestvo i pianizm Prokof'eva. // Moskva: «Sovetskij kompozitor», 1973. pp.160-234.
3. *Akšpekova L.* Fortepiannyj koncert Gazizy Žubanovoj: voprosy stilâ i interpretacii. // dissertaciâ – Almaty 2014.
4. *Žubanova G.* Mir moj – muzyka. Stat'i, očerki, vospominaniâ. T.I. – Almaty, 1998. – 170 p.
5. *Ketegenova N.S.* O žizni i tvorčeskoj deâtel'nosti G.A.Žubanovoj // Žizn' v iskusstve: Kompozitor Gaziza Žubanova. – Almaty: «Ôner», 2003. – pp.10-70.
6. *Džumakova U.* Simfoniâ G.Žubanovoj «Žiger» (k probleme pretvorenîâ kûâ v simfoničeskom tvorčestve) // Voprosy istorii i teorii muzyki Kazahstana. Sbornik statej. – Alma-Ata: «Oner» 1984g. – pp. 147-164.
7. *Muhitova A.K.* Fortepiannoe iskusstvo Kazahstana vtoroj poloviny XX veka: avtoreferat ...k.isk.: 17.00.02. – Almaty, 2009. – pp.19-22
8. *Mambetova D.A.* O Gazize Žubanovoj (vstupit. slovo) // Gaziza Žubanova. Izbrannye fortepiannye p'esy. – Astana, 2014. – pp. 5-6.
9. *Keldyš Ū.V.* Muzykal'naâ ènciklopediâ. – M.: «Sovetskaâ ènciklopediâ», 1981. S. 767-771.
10. *Protopopov Vl.* Očerki iz istorii muzykal'nyh form XVI - načala XIX veka. – M.: «Muzyka»1979. – pp. 57-60.
11. *Aravin P.V.* Žanry kazahskoj instrumental'noj muzyki. – Alma-Ata: «Žazušy», 1970.

Ғайни АМИНОВА

ҒАЗИЗА ЖҰБАНОВАНЫҢ ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН СОНАТА- ФАНТАЗИЯСЫ: СТИЛІ – БЕЙНЕ ДРАМАТУРГИЯСЫ – НЫСАНЫ

Түйін

Мақалада Ғазиза Жұбанованың ең маңызды шығармаларының бірі қарастырылады. Бұл шығарма қазақ классикалық композиторының соңғы көркемдік ұмтылыстары контексті бойынша алынған. Сонатаның еркін формасындағы тікелей қазақтың домбыра және ән мелосына байланысты стилистика мәселелеріне, тақырыпта ашылатын бейненің драматургиялық тұжырымдамасына, екпінді-динамикалық және фактуралық мәселелеріне басты назар аударылады.

Тірек сөздер: соната, фантазия (қиял), жанр, музыкалық драматургия, тематизм, музыкалық нысан, домбра күйі, қазақ музыка фольклорі, екпін мен ырғақ, динамика.

Gayni AMINOVA

**GAZIZA ZHUBANOVA'S SONATA-FANTASY FOR PIANO:
STYLE – CHARACTER DRAMATURGY – FORM**

Abstract

In the article one of the most significant works of Gaziza Zhubanova is examined. The work is studied in the context of the late artistic aspirations of Kazakh music classical composer. Main attention is paid to the style, directly connected with the Kazakh dombyra and song melos, to the character's dramaturgical idea, which is disclosed in thematism, tempo-dinamical and textural processes in the free form sonata.

Keywords: sonata, fantasy, genre, dramatic composition, thematic invention, musical form, works for dombra, Kazakh folk music, pace and rhythm, dynamics.

Сведения об авторе:

Аминова Гайни – магистрант Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – кандидат искусствоведения *И.К. Кожабеков*.

Автор туралы мәлімет:

Аминова Гайни – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты, ғылыми жетекшісі – *И.К. Кожабеков*.

Information about the author:

Gayni Aminova – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – *I. Kozhabekov*.

УДК 781.5.082:787.1 (574)

Дамиля УЗБЕКОВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ШЫРЫН БАЗАРКУЛОВОЙ

Аннотация:

В статье впервые рассмотрен Концерт для скрипки с оркестром Шырын Базаркуловой по следующим параметрам: структурный анализ, образность; композиторский почерк, уходящий своими истоками к различным пластам казахской народной музыки; синтез народного начала с техническим мастерством современного искусства; исполнительские приёмы игры, имитирующие звучание народных казахских инструментов.

Ключевые слова: концерт для скрипки с оркестром, Шырын Базаркулова, национальная музыка, тема-цитата, байту«Аққұм» Ахмета Байтұрсынова.

Тірек сөздер: скрипка мен оркестрге арналған концерт, Шырын Базарқұлова, ұлттық музыка, тақырып-цитатасы, Ахмет Байтұрсыновтың «Аққұм» шығармасы.

Keywords: violin concerto, Shyryn Bazarkulova, national music, quote-theme, A.Baitursynov's "Ak kum" song.

Обращение к жанру концерта молодых композиторов свидетельствует о том, что интерес к нему не ослабевает. Эта область музыки является ведущей не только в зарубежных и российских композиторских школах, но и в казахстанской. Особый интерес вызывает Концерт для скрипки с оркестром талантливого композитора – Шырын Базаркуловой. Это уникальное произведение «периода независимости». Он написан в 2012 году (во время последнего года обучения в Санкт-Петербургской консерватории) и был её дипломной работой. Концерт она посвятила своей близкой подруге – скрипачке Жанне Амандык.

Почти во всех произведениях Ш. Базаркуловой проявляется глубокая связь композитора с казахским искусством, присутствует национальный колорит. Ею написано большое количество музыкальных произведений в различных жанрах, которые являются продолжением традиций казахстанской композиторской школы.

Концерты казахстанских композиторов исследовались И. Коганом («Сочинения композиторов Казахстана для скрипки»), Б. Кожамкуловой («Методико-исполнительский анализ скрипичных концертов композиторов Казахстана») и др. Но концерт молодого композитора Шырын Базаркуловой в научной литературе рассматривается впервые.

Особенности формы концерта для инструмента с оркестром подробно описывает Л. Мазель. Первая экспозиция исторически развилась из проведения основной темы (или тем) барочного концерта *tutti*, всем оркестром, поэтому она почти всегда писалась для одного оркестра без солиста. Эта экспозиция содержала основные темы в обычном порядке, но заканчивалась в главной тональности, напоминая тем самым сонатную репризу. Начиная с Мендельсона, двойная экспозиция становится не обязательной; иногда первую экспозицию заменяет менее развитое оркестровое вступление. В основе концерта лежит принцип соревнования между солистом и оркестром. Передача тематического материала между экспозициями становится первым этапом развития. Во второй половине формы, после разработки появляется значимое для драматургии построение, исполняемое одним солистом – это виртуозное соло, каденция. Её наличие – одна из особенностей сонатной формы в концерте. Чаще всего каденция помещается перед репризой.

Также стоит отметить некоторые особенности тематического материала концертов; в экспозиции с участием солиста связующая и заключительная партии носят виртуозный характер, характерны быстрым, непрерывным движением. Роль репризы – объединение

материала, подведение итогов развития. Изредка в сонатной форме возникают зеркальные репризы, когда побочная партия предшествует главной [2, 421-422].

Обращаясь к жанру концерта, Шырын Базаркулова отходит от классикоромантических канонов. Первое, что стоит отметить – это отсутствие двойной экспозиции. Как отмечает В. Холопова, сонатная форма с двойной экспозицией постоянна в первых частях концертов венских классиков. Специфику ее композиции составляет проведение двух экспозиций, из которых первая – оркестровая, вторая – сольная [1, 335-336]. Тем не менее, сохраняются главные особенности использования главной и побочной партий, их соотношение и контрастное сопоставление. Концерту предшествует вступление, которое поручено солисту и оркестру, строящееся на тематическом материале, близком к главной партии и побочной, что функционально сближает его с первой экспозицией классического концерта.

Все разделы сонатной формы соответствуют классическим канонам жанра. Экспозиция начинается с главной партии, в которой раскрывается один из главных образов концерта. Связующая партия представляет собой построение переходного характера, подготавливающее вступление следующей партии. Побочная партия контрастирует главной партией и строится на новой светлой теме-цитате с чертами вариационности. Заключительная партия осуществляет непосредственно переход к разработке.

Разработка построена на развитии тематического материала основных партий, элементы которых проводятся как в партии оркестра, так и солиста. В данном концерте место каденции в структуре традиционно, но технически она выполнена современным языком: здесь используется сонорная техника для отражения художественного замысла композитора. Реприза – зеркальная, начинается с побочной партии, а главная партия в силу быстрого темпа воспринимается как кода, в которой наблюдается трансформация темы, что свидетельствует о симфонизации концерта.

Анализ структуры и средств музыкальной выразительности способен вывести на понимание художественного замысла композитора, проявления национального мышления. Самым ярким отражением его своеобразия является использование цитаты Ахмета Байтурсынова «Аққұм» в теме побочной партии концерта. Впервые композитор услышала эту песню на концерте в исполнении Шабы Аденкуловой и была воодушевлена ею. В концерте тема немного видоизменяется, но остаётся явно узнаваемой. Неизбежно возникают параллели со звучанием народного инструмента *кобыз*. Во многих фрагментах концерта ощущается религиозно-магическая составляющая, связанная с шаманскими обрядовыми действиями. Согласно преданиям *кобыз* создал Коркыт ата – великий шаман. Этот инструмент использовали в различных ритуалах, для общения с духами предков – аруахами. Сам инструмент обладает красочным и необыкновенно богатым тембром, совмещая в себе типовые особенности струнных смычковых инструментов и некоторые признаки инструментов других групп (мембранофонов, аэрофонов и др.). В соответствии с этим в оркестре используются особые приемы достижения необычного звукового колорита.

Вступление концерта начинается в темпе *Andante* с выдержанного баса на тоне «ми» (ми-минор) у виолончелей и контрабасов. Со вступления солиста (со второго такта) образуется два пласта звучания. Уже в самом вступлении можно заметить внутреннее развитие, которое строится на трёх структурных фазах. Роль сольного начала в концерте переосмысливается. Солист здесь не противопоставляется оркестру, а является ведущим.

Первая фаза – сложный период, состоящий из двух предложений, неповторного строения, тематически развитый. Благодаря тому, что последнее предложение расширено, строится на новом материале, обеспечивается динамика внутреннего развития, усиление эмоциональной напряжённости (пример 1). Также в первом и втором предложении стоит отметить опорный тон «си» малой и первой октавы, что символично показывает движение (примеры 1, 2):

Пример 1. Первое предложение

Example 1 shows the first phrase of the piece. The violin part begins with a circled melodic phrase, marked with a *p* dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the left hand, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The score includes a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Пример 2. Второе предложение

Example 2 shows the second phrase. The violin part features a circled melodic phrase, marked with a *mf* dynamic. The piano accompaniment includes chords and a *V-le* marking, with dynamics ranging from *mp* to *mf*. The score includes a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Тема вступления у скрипки начинается от *соль* *малой октавы*. По характеру мелодия затаённая, таинственная с ламентными интонациями, что является близким для тембра кобызы, которая образно предвещает речитацию магических заклинаний. Фактура с каждым предложением значительно уплотняется. Особенно это заметно во второй фазе, где оркестровый аккомпанемент дробится от восьмых длительностей до шестнадцатых. Эту фазу стоит отметить как вершину эмоционального напряжения, так как партия солиста охватывает всё более высокий регистр, изображая некий полёт и экспрессию на *ff* (пример 3. а,б):

Пример 3. Вторая фаза вступления (а,б)

Example 3 shows the second phase of the introduction. The violin part features a circled melodic phrase, marked with a *f* dynamic and *express.* The piano accompaniment includes chords and a *mp* marking, with dynamics ranging from *mp* to *ff*. The score includes a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

Третья фаза контрастирует предыдущим, так как после *ff* звучит *pp*. Её тема лирична, звучит просветлённо и мягко, согласно ремарке композитора – *magico* – волшебно. Достигнув своего пика, мелодия постепенно спускается в регистр первой октавы. При всём волшебном звучании скрипки, темброво подражающем кобызу, у оркестра используются выдержанные «педальные аккорды» (пр.4).

Пример 4. Третья фаза вступления. Фрагмент.

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows a piano part (treble clef) with a triplet of eighth notes marked 'magico' and a dynamic of 'pp'. The second system shows the 'Archi' (strings) part with a 'subito p' marking and sustained chords. The piano part continues with a melodic line that ends with a 'mf' dynamic marking.

Вступление содержит тематический материал, интонационно предвосхищающий главную и побочную партии концерта, но не воспроизводит их в точности. Можно предположить, что данный композиционный приём композитора направлен на то, чтобы подготовить слушателя к дальнейшему восприятию музыки. Выявленную особенность вступления можно считать одним из проявлений индивидуальной трактовки композитором классической сонатной формы.

Заканчивается вступление резким двухтактовым взволнованным переходом к экспозиции. Структура основного раздела – типичная сонатная форма (экспозиция, разработка, реприза). Начинается **экспозиция** с изложения главной партии, структура которой достаточно необычна. Она написана в простой трехчастной форме с повторением частей или в трёх-пятичастной форме:

A B A₁ B₁ A₂

Изложение главной партии строится на органном пункте у большого барабана, на фоне которого с третьего такта вступает ядро темы у солиста с последующим мелодическим и ритмическим развёртыванием. Стоит отметить внутренний напор темы, её ритмика и восходящее движение невольно вызывают ассоциацию с полётом, но не свободным парением, а напряжённым, словно преодолевающим препятствия.

A – это тема, которую можно структурировать как период из двух предложений развивающего типа (пример 5а). Второе предложение строится секвенционно (пример 5б).

Пример 5 (а,б) тема главной партии.

The musical score for Example 5 is divided into two parts, (a) and (b). Part (a) shows a piano part (treble clef) with a triplet of eighth notes marked 'mf' and a 'G. c.' marking. The string part (bass clef) has sustained chords. Part (b) shows a piano part (treble clef) with a triplet of eighth notes marked 'p' and a 'G. c.' marking. The string part (bass clef) has sustained chords. The score includes a triplet of eighth notes in the piano part and sustained chords in the strings.



После этого у оркестра звучит хроматическая оstinатная фигура, которая является фоном для имитации у медных духовых (трубы, валторны, тромбоны) с бесконечным канонем, переходя в раздел В. Здесь у струнной группы сохраняется хроматическое движение, на фоне которого звучат утвердительные аккорды солиста. А₁ – повтор основной темы у кларнета в оркестре без ритмических изменений. Использование духового инструмента вновь наводит на мысль о магическом ритуале. У солиста сохраняются утвердительные аккорды. Сочетание этих двух тем приводит к некоему синтезу из чего вырастает развивающий раздел В₁ (пример 6):

Пример 6. Развивающий раздел главной партии

A musical score for Example 6, showing the development section of the main theme. It includes a piano part with a chromatic ostinato figure and a clarinet part (Cl.) with a melodic line. Dynamics include forte (f), mezzo-forte (mf), and piano (pizz.).

Данный раздел не вносит нового тематического материала. Он выстраивается на трёх волнах с постепенным структурным сокращением, т.е. 1 волна – 8 тактов, 2 волна – 5 тактов, 3 волна – 3 такта. Тематически все три волны строятся на материале развёртывания основной темы главной партии с оркестровым дополнением. Третья волна является кульминационной, после неё неожиданно внедряется новый тематический материал, что можно считать своего рода драматургической интригой (пример 7):

Пример 7. Новый тематический материал.

A musical score for Example 7, showing new thematic material. It features a trumpet (Tr-be) and horn (Cor.) part with a melodic line. The dynamics are marked forte (f).

Интересный композиционный приём использует автор в репризе главной партии. Вначале у флейт звучит развёртывание темы, а затем с 10 цифры её ядро. Тем самым образуется тематическое обрамление главной партии, как некая арка.

Масштабность главной партии – композиционный приём, подтверждающий индивидуальный подход автора к воплощению сонатной формы, так как внутри главной партии прослеживается как внутреннее развитие, так и разрешение конфликта, благодаря обрамлению. Особую роль выполняет семантика оркестровых тембров, где медные духовые и ударные – это некие магические, фатальные образы, при этом нейтральная роль деревянных духовых усиливает тембральный контраст инструментария. Солоист (скрипка) передаёт образ лебедя в поиске духовного освобождения.

В связующей партии не изменяет традициям сонатной формы, её функция плавно подготовить вступление побочной партии. Главная задача – психологическая разрядка после главной партии. Будучи неустойчивым разделом, связующая партия не содержит в себе индивидуализированного материала, но в определённой степени интонационно подготавливается следующую за ней побочную партию.

В побочной партии используется тема-цитата Ахмета Байтурсынова «Акқұм», которая контрастирует главной партии. В побочной партии наблюдаются черты вариационности с передачей темы от солиста к оркестру и, наоборот, с некоторыми ритмическими изменениями которые приводят к нивелированию мелодических контуров темы, которые перестают быть выпуклыми и рельефными, но, тем менее, фиксируются слухом как интонационные следы темы. Схематично можно обозначить следующим образом:

| А - тема | a ₁ | a ₂ | a ₃ | a ₄ |
|------------------------|--|---|---|--|
| Тема у солиста «Акқұм» | Тема с чертами вариационности у оркестра | Интонационное родство с темой у оркестра и солиста. | Тема с чертами вариационности у оркестра с ритмическими фигурациями у солиста | Начало темы с последующим растворением и переходом в Заключительную партию |

Первое проведение темы побочной партии написано в виде периода единого строения, звучит у солиста в диапазоне третьей октавы. Певучая выразительная мелодия имеет лирический просветлённый характер, довольно сложная в интонационном отношении, её характеризует непрерывность мелодического потока, плавная неторопливость, отсутствие острых контрастов, напоминая тембр кобыза. Фактура при этом прозрачная, солисту аккомпанируют «лёгкие» фортепианные аккорды (пример 8):

Пример 8. Тема побочной партии

После первого проведения тема звучит в октавных дублировках у струнной группы с ритмическими изменениями в оркестре, что является проявлением вариационности в развитии. Структурно тема сохраняет свои границы. Далее в третьем проведении темы прослеживается полное её магическое растворение, но наблюдается интонационное родство у группы деревянных духовых с ритмических фигураций у солиста, что воспринимается как некая игра ветра (пример 8а.).

Пример 8 а. Развитие темы побочной партии.

Последующее ритмическое напряжение и эмоциональное нарастание приводит к кульминации, которой является четвёртое проведение темы побочной партии. Тема снова проходит в октавных дублировках, но уже на *ff* с уплотнением фактуры за счёт учащения ритмической пульсации (пример 8б).

Пример 8 б. Развитие темы побочной партии.



Композитор делает акцент на звуковысотной стороне музыкальной ткани, которая проявляется в определённой ритмической организации. Скрытый мелодический рисунок представляет неотъемлемую часть мотива и определяет его выразительность. Последнее проведение темы непосредственно переходит в заключительную партию, где вначале ещё слышны интонации темы-цитаты, а далее тема при нисходящем движении виолончелей и контрабасов, утрачивая свои конструктивно-обобщённые формы движения.

Заключительная партия проводится вначале у арфы, напоминая казахский инструмент *жетиген*, затем у скрипок. Раздел заключительной партии характеризуется волновым развитием, где также как и в связующей прослеживается уплотнение фактуры за счёт нарастания динамики от *tr* до *mf* и усиления ритмического напряжения путём введения ритмической формулы главной партии. Он который сразу же приводит к разработке.

Разработка по структуре – наиболее свободный, наименее регламентированный раздел. Лишь одна конструктивная идея раздела остаётся обязательной – воспроизведение тем экспозиции. В драматургии этого раздела композитор использует сквозной принцип развития, фазы которого объединены в несколько разделов. Здесь подвергаются значительной трансформации образы главной и побочной партий. Тема «Акқұм» будет изменена практически до неузнаваемости, словно ей овладеют черные магические силы. Быть может в разработке и раскроется главный замысел концерта – борьба темных и светлых магических сил. Диалог солирующей и оркестровой партий способствует развитию тематизма. Преимущественное значение получают элементы мелкой техники, преобладает гомофонно-гармонической тип фактуры.

Начинается первый раздел у солиста с ритмических фигураций главной партии. Появляются аккорды из середины главной партии (см. пр.6), только теперь они звучат в оркестре у медных духовых (пример 9):

Пример 9. Первый раздел разработки



Большое значение в первом и последующих разделах имеет принцип развития с помощью секвенций в сольной партии. Во втором разделе в партии гобоя появляется новая тема, которая интонационно похожа на тему из вступления. В третьем разделе неожиданным становится проведение побочной партии в минорных красках, тема меняет свой облик, словно подвергается перевоплощениям в разработке (пример 9а). Далее в четвёртом разделе трансформации подвергаются последние два такта побочной темы, которые проводятся у валторн и струнных инструментов. Это первый толчок к

кульминации всей разработки. Интонации темы стали ещё более драматичными, особенно это подтвердилось, когда перед каденцией появляется напряжённая тема второй фазы вступления (см. пр.3а), (пример 9б):

Пример 9а. Третий раздел разработки.

Пример 9б. Четвёртый раздел разработки.

Весьма необычным становится использование преобразованной темы «Акқұм» в каденции. Мелодически она повторяет движение основной темы побочной. Роль каденции в полной мере соответствует своим функциям: демонстрирует профессиональное мастерство солиста, содержит приёмы особой технической трудности, заключающаяся в использовании сонорной техники, высокий регистр, что придаёт ей некую хрупкость (пример 10):

Пример 10. Каденция

Такой приём технически очень необычен, что позволяет ещё раз вернуться к магическим свойствам этой темы. Словно все вокруг растворилось и осталось только ещё раз подтвердить, что это не просто тема, это лейт-тема всего концерта. Сольное исполнение воспринимается как свободное изъяснение личности, её полной отречённости от окружающего мира [3, с. 240].

Переход от каденции к репризе очень плавный и мягкий. Зеркальная реприза продолжает развитие, начатое в разработке. Так зеркальность наблюдается в проведении побочной партии. Теперь тема-цитата «Акқұм» сначала проходит в оркестре, а не у солиста. Сохраняется мелодия, которая отличается песенной широтой и выразительностью, а также прозрачность фактуры, что характеризует просветлённость образа. Закрепляет это впечатление последующее проведение темы у солиста.

Побочная партия расширяется, в том числе, через полифонические приёмы. Этот развитый тематический материал (флейта и труба) подготавливает последнее проведение темы, в котором мелодия вновь звучит в верхнем регистре в октавных дублировках (пример 11).

После неожиданной паузы у оркестра и солиста, звучит нисходящее гаммообразное движение у солиста на фоне восходящего у фортепиано. Используется такой технический приём не случайно. Его композиционная роль – это вступление репризы главной партии, которая начинается в низком регистре, но также, если вспомнить художественное содержание, то можно предположить, что это возвращение к началу магического ритуала.

Пример 11. Последнее проведение темы III

Главная партия начинается также с пульсирующих звуков литавр, после которых вступает солист (в четвёртом такте). Тема не теряет своей ритмической напряжённости, также вновь прослеживается внутреннее развитие и эмоциональное возрастание за счёт дублирования темы сначала в кварту (два такта), затем в кварто-октаву (4 такта).

После этого напряжённость, за счёт дробления ритмического рисунка теряется, но сохраняется её стремительное движение. Во всем этом можно заметить начало трансформации темы главной партии, так как тема слышится в мажорных красках. Происходит взаимодействие ритмической свободы и четкости, повествовательности и моторности.

Национальный колорит и атмосфера в полной мере раскрываются в коде, которая также строится на теме главной партии, но уже в устойчивом *G-dur* – параллельной тональности. Помимо этого в коде появляется новая тема, которая олицетворяет настроение праздника, движения и непрерывности за счёт восьмикратного повторения. С последующим проведением новой темы от валторн происходит объединение всего оркестра, обретение полного единого звучания, на фоне которого тема главной партии также подхватывает это настроение праздника.

Пример 12. Тема ГП и новая тема коды

Заканчивается концерт на утвердительных ударах литавр и волевым звучанием солиста. Невольно вся атмосфера коды наводит нас на мысль, что в данном концерте рассказывается история казахского народа, обретение независимости.

Необходимо отметить, что размер в концерте подвергается постоянным изменениям. Смена его чаще всего происходит на грани крупных разделов (экспозиция, разработка, реприза), так и менее крупных (главная партия, побочная и т.д.), за счёт чего автор

подчеркивает развитие различных образов. Метрическая переменность выступает как одно из средств формообразования и драматургии, развития музыкального действия, образного контраста.

Говоря о музыкальном языке композитора, стоит отметить, что он весьма интересен и своеобразен. Авторский стиль характеризует необыкновенная выразительность мелодий. Ш. Базаркуловой одинаково удаются как лирические, так и действенные образы. В концерте музыкальные образы представлены многогранно, чему способствуют использование сонатной формы и значительная степень симфонизации. Принцип контрастного сопоставления обусловлен сменой изложения, метроритма, а главное – семантикой оркестровых тембров.

Список литературы

1. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. – СПб.: Издательство «Лань», 2001. – 496 с.
2. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1979. – 417 с.
3. *Джумалиева Т.* Казахские акыны. К проблеме изучения в контексте культурного пространства / Музыкальное образование XXI века: реалии и перспективы. – А., 2011. – с. 232-242.
4. *Нусупова А.* К проблеме освоения нового репертуара / Музыкальное образование XXI века: реалии и перспективы. – А., 2011. – с. 249-255.

References (transliterated)

1. *Holopova V.* Formy muzykal'nyh proizvedenij. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'», 2001. – 496 p.
2. *Mazel' L.* Stroenie muzykal'nyh proizvedenij. – M., 1979. – 417 p.
3. *Džumalievna T.* Kazahskie akyny. K probleme izučeniâ v kontekste kul'turnogo prostranstva / Muzykal'noe obrazovanie XXI veka: realii i perspektivy. – A., 2011. – p. 232-242.
4. *Nusupova A.* K probleme osvoeniâ novogo repertuara / Muzykal'noe obrazovanie XXI veka: realii i perspektivy. – A., 2011. – p. 249-255.

Дамиля УЗБЕКОВА

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ШЫРЫН БАЗАРКУЛОВОЙ

Аннотация

В статье впервые рассмотрен Концерт для скрипки с оркестром Шырын Базаркуловой по следующим параметрам: структурный анализ, образность; композиторский почерк, уходящий своими истоками к различным пластам казахской народной музыки; синтез народного начала с техническим мастерством современного искусства; исполнительские приемы мгры, имитирующие звучание народных казахских инструментов.

Ключевые слова: концерт для скрипки с оркестром, Шырын Базаркулова, национальная музыка, тема-цитата, байту«Акқұм» Ахмета Байтурсынова.

Дамиля УЗБЕКОВА

ШЫРЫН БАЗАРКУЛОВАНЫҢ СКРИПКАҒА АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІ

Түйін

Мақалада Шырын Базарқұлованың скрипка мен оркестрге арналған концертінің келесі параметрлері қарастырылған: құрылымдық талдау; бейнелілік; қазақ халық музыкасынан басталатын композиторлық қолжазба; халық музыкасының бастамасы мен заманауи өнердің техникалық шеберлігінің синтезі; скрипкада қазақ халық аспаптарының дыбыстарына еліктейтін орындаушылық әдістер.

Тірек сөздер: скрипка мен оркестрге арналған концерт, Шырын Базарқұлова, ұлттық музыка, тақырып-цитатасы, Ахмет Байтұрсыновтың «Аққұм» шығармасы.

Damilya UZBEKOVA

VIOLIN CONCERTO OF SHYRYN BAZARKULOVA

Abstract

In the article Concerto for Violin and Orchestra of Shyryn Bazarkulova is first considered on the following parameters: structural analysis, imagery; composer's style, leaving its origins to the different strata of Kazakh folk music; synthesis of folk principles with the technical mastery of contemporary art; performing techniques imitating the sound of folk Kazakh instruments.

Keywords: violin concerto, Shyryn Bazarkulova, national music, quote-theme, A.Baitursynov's "Ak kum" song.

Сведения об авторе:

Узбекова Дамиля Ильясовна – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы. Научный руководитель-доцент кафедры музыковедения и композиции, кандидат искусствоведения Б. Т. Аманжол.

Автор туралы мәлімет:

Узбекова Дамиля Ильясовна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – музыкатану және композиция кафедрасының доценті, өнертану кандидаты Б. Т. Аманжол.

Information about author:

Damilya Uzbekova – masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – PhD in Art, docent of Musicology and Composition Department B.Amanzhol.

УДК 781.6 (574)

Диана НУРКАНОВА*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы***ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ПЕСНИ М.РЫКИНОЙ «ДУДАРАЙ»
В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА Г.УЗЕНБАЕВОЙ****Аннотация:**

В данной статье рассматривается история создания известной песни «Дударай» и её дальнейшее сценическое существование в творчестве композиторов Казахстана. Автор в качестве примера останавливается на обработке современного казахстанского композитора Г. Узенбаевой «Дударай» для скрипки и фортепиано. В статье предлагается анализ данного произведения. Выявляются основные составляющие музыкального языка, структура нотного текста. Автор приходит к выводу, что композитор Г. Узенбаева, опираясь на традиции Е. Брусиловского, бережно сохраняя своеобразие, особенности оригинала песни, создала яркую, замечательную транскрипцию этого великолепного памятника казахской песенной культуры – песни «Дударай».

Ключевые слова: песня «Дударай», обработка для камерного ансамбля, Г. Узенбаева, казахстанская камерная музыка.

Тірек сөздер: «Дударай» әні, камералық ансамбльге арналған өңдеу, Г. Узенбаева, қазақстандық камералық музыка.

Keywords: “Dudaraï” song, transcription for chamber ensemble, G. Uzenbayeva, Kazakhstani chamber music.

Широко известная песня «Дударай» была написана русской женщиной Марией Егоровной Рыкиной, псевдоним Мариям Жагоркызы (Мария, дочь Егора) (1887–1950) – автора и исполнителя казахских народных песен, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР. Судьба этой женщины вписалась в историю казахской музыки. Будучи дочерью переселенца Егора Рыкина, Мария в совершенстве владела казахским языком, хорошо знала казахские народные песни, усвоила национальную манеру их исполнения. В песне «Дударай» автор рассказывает о силе ее чувств, ее любви к казахскому джигиту (будущему своему мужу) Думану, не считаясь с национальными и религиозными предрассудками.

В 1920 году известный собиратель казахского музыкального фольклора, музыкант-этнограф А. В. Затаевич записал больше десяти вариантов песни «Дударай». Казахский поэт Х. Н. Бекхожин посвятил истории любви Марии и Дуйсена свою поэму «Мариям Жагоркызы» (1950). Также песня легла в основу оперы Е.Г. Брусиловского «Дударай», являясь главной темой Марии и стержнем музыкальной драматургии всего произведения.

Опера «Дударай» – одна из немногих казахских произведений, отличающегося развитой музыкально-драматической композицией с использованием самых разнообразных средств профессионального оперного творчества: ариозного и речитативного пения, ансамблей, больших сцен с участием солистов, хора и балета, с развитой партией оркестра. Как отмечает музыковед Л.Гончарова: «Композитор выращивает эту мелодию, как бы подслушав в народе сам процесс ее постепенного возникновения, из коротких реплик хора, из отдельных мотивов в оркестре и в партии самой героини. Постепенно расширяясь, эти интонации накапливаются на протяжении первых двух актов оперы, и только в большой моносцене Марии в третьем акте в момент кульминации песня звучит полностью, как выражение большого эмоционального подъема. В дальнейшем в опере в устах Марии и Думана песня «Дударай» звучит еще несколько раз. И наконец в финале оперы она исполняется солистами и хором, как

прославление любви Марии и Думана... Так песня, сложенная Марией на народно-интонационной основе, как бы заимствованная у народа, возвращена ему, становится его достоянием»[1].

Впервые опера прозвучала в 1953 году в Казахском государственном академическом театре оперы и балета имени Абая, представляя собой яркое самобытное произведение и одно из значительных достижений композиторов Казахстана на пути создания высокопрофессионального национального оперного искусства.

«Это – своеобразный, активно мыслящий композитор, создавший свой стиль, глубокий и блестящий исполнитель, вдумчивый педагог. Сферы ее деятельности предстают в органичном единстве, и лишь совокупность их изучения может дать полное представление о вкладе талантливого художника в историю казахской музыкальной культуры»[2] – говорит кандидат искусствоведения, профессор Т.К. Джумалиева о современном казахстанском композиторе, известной исполнителе-пианистке, педагоге Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы Гульжан Узенбаевой, которая также обратилась к этой замечательной песне и создала высокохудожественное произведение в жанре камерной музыки. В творчестве нашего современника песня находит свое оригинальное, не похожее на то, что мы привыкли слышать ранее, воплощение.

Обработка Г. Узенбаевой написана в форме строгих фигурационных вариаций, что соотносится с куплетной формой первоисточника. В этой форме совмещаются черты формы песни с характерной для этой формы повторностью куплетов и их варьирования. В куплетно-вариационной форме этой песни композитор проводит тему четыре раза.

Для музыки Г. Узенбаевой характерно то, что вся фактура, включающая в себя и линию скрипки, и фортепиано, представляет собой единую систему. На протяжении всей композиции мы видим, как тема свободно переходит из линии скрипки в фортепиано, и снова возникает у скрипки, благодаря которому чему появляется эффект текучести, переливания музыкального материала от самых нижних регистр - до самых высоких. В произведении используются разные виды техники: полифоническая, орнаментальная, арпеджио, аккордовая, двойные ноты, скачки. Это показывает все композиторские возможности именно как пианиста, который, учитывая партию солиста, безупречно владеет всеми ранее сказанными фактурами и умеет гармонично соотносить один вид с другим. Еще в студенческие годы автор проявила свои сильные стороны как композитор инструментальной музыки, как отмечает ее педагог в своей книге «Мир мой - музыка»: «...Г.Узенбаева проявила склонность к инструментальной музыке... Она с первых же уроков показала себя музыкантом эрудированным в этой области, – пишет далее Г.Жубанова, – много знала современной музыки и обладала талантом ярким, утонченным, экспрессивным и в какой-то степени уверенно владела техникой инструментального письма, связанного с тонким интеллектуальным мышлением... Гуля из тех, о которых говорят – есть божья искра!...»[3].

Далее движение гармонического сопровождения, словно течение реки, естественным образом добавляет по ходу своего развития новые и новые краски. Появляются новые интонации, основная мелодия дробится на более мелкие интонационные фигуры, и, изменяясь метро-ритмическими вариациями, развивается как самостоятельная тема.

Композиция начинается одноголосным проведением темы у скрипки. Мелодия подхватывается хоральным включением, которое, вскоре, перерастает в длинную, «повествующую» линию (Пример 1). Далее, верхний голос хорального сопровождения в момент окончания фразы у скрипки, подхватывает линию повествования и становится главной мелодической линией (Раздел в партитуре – В).

Передача инициативы обратно скрипке происходит опять таким образом, что случается некоторый сбой в логике развития, из-за чего возникает необходимость перехода инициативы вновь к линии скрипки: тема припева, звучащая у фортепиано, получает в конце своей фразы форму пассажа и, таким образом, выполняет как бы

изображающую функцию. На фоне пассажа вновь начинает звучать тема у скрипки, которая начинается изложением второго куплета. На этот раз композитор проводит ее на октаву выше, то есть уже во второй октаве, а затем продолжает ее и в третьей, взлетая с ней, словно в полете птицы.

Пример 1

arrang. G.Uzenbayeva

The musical score is arranged for Violin and Piano. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a dynamic marking of 'p'. The Violin part starts with a melodic line, and the Piano part provides a supporting accompaniment. The score is divided into three systems. The first system shows the Violin part starting with a melodic line and the Piano part with a supporting accompaniment. The second system continues the development of the themes. The third system shows the Violin part moving to a higher register. The score includes dynamic markings like 'p' and 'mf', and tempo markings like 'Andante'. There are also section markers 'A' and 'B'.

Фортепианное сопровождение приукрашивается благодаря приемам мелодической орнаментики – трелей, звучащих поверх мелодического контрапункта четвертями в правой руке, что поддерживает общую экспрессивность музыкального изложения, слышимую во втором куплете, с более трепетным характером. А затем, поддерживая выход мелодии скрипки в третью октаву, переходит в пассажное, взлетающее вверх, движение шестнадцатыми. Образ, который создает здесь композитор – это погружение в ласковые волны света, любви, в которых переплетаются фактурные пласты линий скрипки и фортепиано, охватывая все звуковые регистры.

Так, например, в нижнем голосе в фортепиано звучит мелодия еще одного варианта главной темы песни. В правой руке у пианиста в это время, в данном фрагменте, линия пассажа, звучащая в полифоническом взаимодействии с левой рукой, словно бы набравшись энергии, переходит вновь в хоральное тематическое движение, которое вновь захлестывается пассажами волн восторга и любви. Композитор мастерски рисует образ единения, переплетения нескольких линий голосов, типов изложения, функций фактуры. (Такты 24-28, пример 2).

Образные линии развития в обработке Г. Узенбаевой выписаны таким образом, что их можно прочитывать как единый, нигде не прерывающийся поток повествования.

Композитор во всех случаях находит средства выразительности, которые выражают идею цельности и, в то же время, постоянного обновления еще одним вариантом изложения. Так, третий куплет продолжает линию волн, которые взлетая, устремляются вверх, однако в нем возникает новое: в нижнем голосе у фортепиано возникает еще одно проведение темы песни (в партитуре – Е, пример 3).

Пример 2

Example 2 shows a musical score for measures 24-33. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The piano part features intricate sixteenth-note patterns, triplets, and chords. Dynamics include piano (p) and piano (p). The tempo/mood is marked 'leggiero'.

Пример 3

Example 3 shows a musical score for measures 34-43. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The piano part features intricate sixteenth-note patterns, triplets, and chords. Dynamics include forte (f) and marcato. The tempo/mood is marked 'marcato'.

И вновь линия развития музыкальной мысли такова, что мелодия во втором его предложении, набравшись силы, переходит в верхний пласт фортепианной фактуры, а затем, уже в припеве, подхватывается скрипкой, уже в верхнем регистре – во второй октаве. Вторая фраза припева, поднимаясь выше – в третью октаву, создает арку с предыдущим использованием этого верхнего регистра и, таким образом, создает репризу, подытоживая все развитие прошедших 3-х куплетов, открывая двери развития к звучанию последнего заключительного 4-го куплета, который вновь слышится новым вариантом движения – теперь уже триольной ритмической пульсацией.

На уровне всей формы последний куплет возвращает слушателя к более спокойному типу изложения материала и, в то же время, динамизированному, что выражено триольными движениями в партии аккомпанирующего инструмента. Логика последовательности предыдущей волны развития выражена и в том, что в фактуре четвертого куплета присутствует аккордовое сопровождение, используя все регистровые пласты, которые были охвачены развитием первых трех куплетов:

Пример 4

The musical score for Example 4 is presented in three systems. The first system (measures 40-43) features a violin part with intricate fingering (e.g., 2 1 1 2 3 4, 3 2 2 1 3, 3 2 1 2 3 2 1, 2) and a piano accompaniment with triplets and a dynamic marking of *mp*. A chord symbol 'F' is indicated above the piano part. The second system (measures 44-47) continues the violin line with a slur and a dynamic marking of *mp*, while the piano accompaniment features more complex rhythmic patterns. The third system (measures 48-51) shows a change in tempo and meter to 5/4, with a violin part marked *p* and a piano accompaniment marked *pp* and *dim.*. Chord symbols 'G' are present above the piano part in this system.

Пластика развертывания пластов фактуры, которая, словно живой организм или, можно сказать, большая цельная линия волны, проходит этап спокойного начала, затем, набора энергии, затем ее развертывания, достижения высокой степени напряжения или взволнованности.

В последнем изложении припева песни приходит к этапу развития, где энергия, исчерпав свои силы, затухает, пласты фактуры в разных регистровых уровнях, словно прощаясь, проходят последовательно сверху вниз. Автор использовала для этого начальную восходящую терцовую интонацию песни. Теперь она звучит как квартовая и образует в конце характерный для окончания ход от V к I ступени, погружая линию квартовых переключек в самую нижнюю ноту композиции – «фа» контроктавы. В это же время верхний голос поднимается у скрипки к верхнему «фа» в третьей октаве. Далее фортепиано дополняет этот звук нотой «ля», еще выше, уводя образное восприятие слушателя в сферы далекого, на котором заканчивает свое сочинение (пример 5).

Обобщая целостный анализ обработки, можно обратить внимание на то, что автору удалось выстроить единую, пластично и логично развивающуюся линию, в которой разворачивается вся драматургия музыки. Конечно же, за всем этим стоит безупречная композиторская техника, умение создавать произведение без «лишних нот», с подчинением всех средств выразительности задуманному образному плану.

Пример 5

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system starts at measure 67 and shows the vocal line and piano accompaniment. The second system starts at measure 70 and includes detailed fingerings (e.g., 3, 0, 3, 0, 2, 1, 4, 1, 1, 2, 4, 5) and dynamics such as *p* and *pp*. The piano part features intricate chordal textures and arpeggiated figures.

Как отмечает С.А. Елеманова: «Одной из национально-характерных черт устно-профессиональной песни является удивительный сплав, образующийся в результате соединения акынского мелодического комплекса с распевом, лирикой. Лиризация рождает особую, возвышенную, приподнято-романтическую сферу народно-профессиональной песни... Глубокое лирическое чувство здесь как бы облачено в «театральные» одежды, в нем есть размах, некая демонстративность, предполагающие «сцену», публику. Не случайно именно такие песни были использованы в первых и последующих казахских операх в качестве оперных арий главных героев («Гакку», «Аккум» и др.)... Воплощение темы любви в народно-профессиональной песне сочетает в себе традиции любовной лирики, развитые в народном жанре *кара олен*, и собственную трактовку. Надо отметить, что тема любви, взаимоотношений между людьми – центральная в *кара олен*»[4].

Песня талантливой русской девушки Марии Рыкиной также относится в категорию таких песен, которые, естественно, из жанра *кара олен* переходят в жанр любовной лирики народно-профессионального творчества. Это далее служит материалом в создании многих транскрипций для сольного, камерно-ансамблевого, оркестрового, и собственно, оперного исполнения.

Но всё-таки песня Марии Рыкиной получила всенародное признание, благодаря творчеству композитора Е. Брусилковского, поднявшего ее на большую высоту оперного жанра. Благодаря же творчеству талантливого современного композитора Г.Узенбаевой, написавшей замечательное сочинение на мелодию песни, получившей вечную жизнь в народе, мы получили еще одну превосходную трактовку, но теперь и в жанре камерной музыки!

Список литературы

1. Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата, 1962. – 308 с.
2. Джумалиева Т. Время и композитор. // Творческие портреты композиторов Казахстана. Алматы, 2014.
3. Жубанова Г. А. Мир мой – Музыка. том II. – Алматы, 1997. – 244 с.
4. Елеманова С. Народное песенное творчество. Алматы, 2001. – 191 с.

References (transliterated)

1. Očerki po istorii kazahskoj sovetsoj muzyki. – Alma-Ata, 1962. – 308 p.
2. *Džumaliev T.* Vremâ i kompozitor. // Tvorčeskie portrety kompozitorov Kazahstana. Almaty, 2014.
3. *Žubanov G. A.* Mir moj – Muzyka. tom II. – Almaty, 1997. – 244 p.
4. *Elemanov S.* Narodnoe pesennoe tvorčestvo. Almaty, 2001. – 191 p.

Диана НУРКАНОВА

**САЗГЕР Г.ҮЗЕНБАЕВА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ
М.РЫКИНАНЫҢ «ДУДАРАЙ» ӘНІНІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Түйін

Бұл мақалада белгілі «Дударай» әнінің шығу тегі және осы әнінің қазақстандық сазгерлердің шығармашылығындағы қолданылуы қарастырылады. Автор мысал ретінде заманауи қазақстандық сазгер Г.Үзенбаеваның скрипка и фортепианоға арнап өндеген «Дударай» әніне тоқталады. Мақалада аталған шығарманың талдауы ұсынылған. Музыкалық тілдің негізгі құрастырушылары мен ноталық мәтіннің құрылымы анықталған. Автор Г.Үзенбаева Е.Брусиловскийдің дәстүріне сүйене отырып, қазақ ән мәдениетінің әсем әндерінің бірі – «Дударай» әнінің түпнұсқасындағы өзіндік қасиеті мен ерекшеліктерін мұқият сақтап көркем, тамаша транскрипцияны жарыққа әкелді деген шешімге келеді.

Тірек сөздер: «Дударай» әні, камералық ансамбльге арналған өңдеу, Г.Үзенбаева, қазақстандық камералық музыка.

Diana NURKANOVA

**FEATURES OF INTERPRETATION OF MARIA RYKINA'S "DUDARAI" SONG
IN CREATIVITY OF COMPOSER GULZHAN UZENBAYEVA**

Abstract

This article discusses the creation history of the famous “Dudarai” song and its further stage existence in the works of Kazakhstani composers. As an example author takes the transcription of modern Kazakh composer G. Uzenbaeva – “Dudarai” for violin and piano. The article offers an analysis of the work. Main components of the musical language, the structure of the musical text were identified. The author concludes that G. Uzenbaeva leaning on tradition of E. Brussilovskiy, carefully preserving peculiarity and features of the original, created a bright, wonderful transcription of this magnificent monument of Kazakh song culture – the “Dudarai” song.

Keywords: “Dudarai” song, treatment for chamber ensemble, G. Uzenbayeva, Kazakhstan chamber music.

Сведения об авторе:

Нурканова Диана – студент-магистрант 2 курса факультета инструментального исполнительства. Руководитель – А.К. Мухитова, доцент, кандидат искусствоведения.

Автор туралы мәлімет:

Нурканова Диана – аспапта ойнау факультетінің 2-ші курс магистрант-студенті. Жетекшісі – доцент, өнертану ғылымының кандидаты Мухитова А.К.

Information about author:

Diana Nurkanova– 2nd course masters student of the Department of instrumental performance. Scientific supervisor – A. Mukhitova, assistant professor, Ph.D. of Arts.

УДК 78.071.2+ 791.44.071.1 (574)

Анар МУКАШЕВА, Мерей АЙМАНОВА
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО И СЦЕНИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАУКЕНА КЕНЖЕТАЕВА

Аннотация:

В статье обсуждаются вокальные работы и театральная деятельность Каукена Кенжетаетаева. Автор отметил, что становление и последующее развитие творческой деятельности многих молодых певцов, актёров, музыкантов в Казахстане находилось под влиянием политических, экономических и культурных преобразований, возникших в Советском Союзе в начале XX века. Все условия были созданы для реализации возможностей и талантов молодых людей. Каукен Кенжетаетов был одним из них. Оперный певец, солист Казахского государственного театра и балета имени Абая, он создал неоценимый вклад в развитие оперного искусства Казахстана и подготовку молодых кадров.

В этой статье также отмечается, что К.Кенжетаетов как актёр завоевал широкую популярность в кинематографе. Кинофильмы с его участием популярны и среди сегодняшних зрителей. Голос Каукена Кенжетаетова слышен за кадром российских фильмов, в озвучек которых он участвовал. И конечно, следует отметить его управленческий талант, который раскрылся в постановке опер на сцене ГАТОБ имени Абая.

Ключевые слова: Каукен Кенжетаетов, творчество, вокальная деятельность, сценическая деятельность, певец, актёр, солист, успех, сцена.

Keywords: Kauken Kenzhetaev, creativity, vocal work, stage work, singer, actor, soloist, success, stage.

Түйін сөздер: Кәукен Кенжетаетов, шығармашылығы, вокалдық қызметі, сахналық қызметі, әнші, актер, солист, табыс, сахна.

Творчество, с учетом социальной принадлежности, следует рассматривать в связи с деятельностью человека, преобразующего природный и социальный мир в соответствии с его целями и потребностями на основе объективных законов действительности в контексте общественно-исторической практики. Творчество гуманитарного характера, направленное на обогащение внутреннего мира человека, можно считать духовным творчеством. Она охватывает литературу, науку, искусство, исполнительское мастерство артистов, звукозапись, радио, телевидение и другие виды творческой деятельности гуманитарного характера.

Язык и пение, речевой и певческий звук, вокальный тон уже в древнейшие времена стали предметом наблюдения, что отразилось на мировоззрении, космогонических представлениях, мифологии и магии древнего мира, не говоря уже о философии и поэзии, о ритуале и обычаях, о повседневной жизни. В эпоху Античности музыкально-исполнительские проблемы продолжали занимать умы ученых, заставляя задаваться вопросом о сущности исполнительства как явления. Интерес к этой теме не угас и по сей день.

Несмотря на то, что проблема вокально-исполнительского искусства издавна привлекает к себе внимание исследователей, знания о природе и специфике этого сложнейшего феномена творческой деятельности часто ограничены лишь описаниями

исполнительского творчества выдающихся вокалистов.

Первый опыт теоретико-музыковедческого осмысления специфики исторического становления и развития профессиональной музыки Казахстана принадлежит А.Ерзаковичу, А. Жубанову и др.

Деятельность народных певцов Казахстана стала объектом специального изучения только во второй половине XX века. А. Жубанов является автором книги «Соловьи столетий». В нее вошли очерки о певцах республики и их творчестве. Исследование проблемы вокально-певческого исполнительства Казахстана нашло отражение в трудах и статьях музыковедов и фольклористов П. Аравина, У. Джумаковой, Н. Кетегеновой, Г. Абдрахман и др.

Казахская музыкальная культура развивалась в общем русле советского музыкального искусства. Она пошла по пути освоения музыкальной классики в качестве необходимого условия для создания новой музыкальной культуры в республике, и уже на ее основе было организовано музыкальное образование.

Музыка, в период построения нового советского государства, играла роль помощника и агитатора к новой жизни. Соответственно, народная музыка вытеснялась «культурной» музыкой. В связи с этим, в тридцатые годы в музыкальной культуре казахского народа появляются, а затем развиваются оперные, оркестровые, хоровые, песенные и инструментальные жанры. Успешно работали в развитии этих жанров такие казахстанские композиторы, как А. К. Жубанов, Л.Хамиди, М.Тулбаев, К.Кужамьяров, Е.Брусилковский, Е.Рахмадиев, С.Мухамеджанов и многие др. [1].

Необходимо отметить, что важным рубежом развития музыкального образования в СССР явилось историческое постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Постановление имело большое значение для всего советского искусства, оно открыло новые перспективы и для становления художественного, в том числе музыкального образования, в союзных республиках, в частности, в Средней Азии и Казахстане.

Именно появление этого важного документа способствовало открытию первого в республике Музыкально-драматического техникума, в котором планировалась подготовка профессиональных кадров – работников искусств. Открытие техникума объяснялось стремлением скорейшего удовлетворения республики в специальных музыкальных кадрах [1]. Кроме общих теоретических дисциплин, в техникуме велось преподавание следующих специальных классов: казахских народных инструментов, вокальный, фортепианный, оркестровый (струнных и духовых инструментов).

Молодое музыкальное искусство набирало быстрые темпы и проникало во все слои населения, оно оказывало воспитательное воздействие, формировало художественные вкусы. Этому способствовало появление художественной самодеятельности, внешкольных учреждений. Выпускники музыкальных школ продолжали образование в музыкальных училищах. Творческие коллективы республики: театры, филармонии - были надежными помощниками в выполнении таких важных задач, как улучшение художественного образования и эстетического воспитания подрастающего поколения [2, с.23].

В январе 1949 г. на Всесоюзном Форуме студентов-вокалистов в Москве, представители самой молодой в стране Алма-Атинской Государственной консерватории, в лице студентов К. Кенжетова, Е. Серкебаева и Б. Жилисбаева добились неожиданного для многих успеха. Достижения учеников А. М. Курганова после неоднократного прослушивания и тщательного обсуждения, были положительно отмечены представительной и строгой комиссией. Это событие явилось знаменательной вехой в становлении казахстанской певческой школы, подтвердив ее полноценность и художественную значимость в двух главных компонентах: наличии высококвалифицированных педагогов и талантливых учеников.

Педагогический триумф А.М.Курганова совпал с его назначением на должность заведующего кафедрой, которой он руководил до 1952 года, воспитав будущих

блистательных мастеров казахского вокального искусства – Р. Джаманову, Е. Серкебаева, Б. Жилисбаева и К. Кенжетаетаева [10]. В 1952 г. ректором А. К. Жубановым в консерваторию была приглашена солистка Куйбышевского, Ивановского, Ярославского, Пермского, Саратовского оперных театров, оперная певица Н. Н. Самышина. С 1938 г. она стала солисткой Казахского театра оперы и балета им. Абая и в то же время руководила кафедрой до 1955 года.

Одной из первых выпускниц Н. Н. Самышиной стала Б. Тулегенова, которая, будучи студенткой выпускного курса, продемонстрировала своё исполнительское мастерство на Всесоюзной Ленинградской конференции по вокальному искусству в 1954 году [3]. Росту национальных исполнительских и педагогических кадров, профессионального вокального искусства во многом способствовали бескорыстная помощь русских композиторов, педагогов, дирижёров, режиссёров. Они помогали выявить народные таланты, преподавали в студии оперного театра, филармонии и учебных заведениях, закладывали основы профессионального вокального искусства в Казахстане.

Каукен Кенжетаетев являлся солистом Казахского государственного академического театра оперы и балета им. Абая, которому он посвятил почти сорок лет творческой жизни.

На сцене театра пел партии: Сулеймана («Аршин Мал-Алан» М.Гаджибекова), Жанботы («Биржан и Сара» М.Тулбаева), Таргына и Бекежана («Ер Таргын» и «Кыз Жибек» Е. Брусиловского), Демона («Демон» А.Рубинштейна), князя Игоря («Князь Игорь» А.Бородина), Алеко («Алеко» С.Рахманинова), Руслана («Руслан и Людмила» М.Глинки), Эскамильо («Кармен» Ж.Бизе), Тонио («Паяцы» Р.Леонковало), Графа де Луна и Амонасро («Трубадур» и «Аида» Ж.Верди).

Каукену Кенжетаетеву посчастливилось работать вместе с прекрасными исполнителями, народными артистами Ришатом и Муслимом Абдуллиными, Байгали Досымжановым, Еркемом Серкебаевым и многими другими оперными певцами, поистине золотым достоянием казахского музыкального искусства. По признанию самого оперного певца, каждая из пятидесяти ролей, ему одинаково дороги и любимы.

Необходимо отметить, что профессор Каукен Кенжетаетев в течение ряда лет обучал вокалу талантливую молодежь, передавая ей свой бесценный опыт.

Наряду с незаурядными вокальными и актерскими способностями К. Кенжетаетев ярко раскрыл свое режиссерское дарование, осуществив постановку опер «Амангельды» Е. Брусиловского, «Пиковая дама» П. Чайковского, «Алпамыс» Е. Рахмадиева, «Айслу» С. Мухамеджанова на «Степное зарево», «Судьба человека» и многие другие, на сцене Казахского академического театра оперы и балета имени Абая.

Широкую популярность актеру принесли его работы в кино: «Наш милый доктор», «На крыльях песни», «Гаухартас» и другие фильмы с участием К. Кенжетаетаева пользуются успехом у зрителей и сегодня.

Когда впервые стали озвучивать фильмы на казахском языке, Кенжетаетев дублировал роли в таких фильмах, как «Чапаев» братьев Васильевых, «Тринадцать» М. Ромма, «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского. Первой ролью К.Кенжетаетаева на дубляже был Акчурин из роммовской картины «Тринадцать», потом полковник Певцов из «Чапаева», главный герой в «Первом учителе» и другие. В озвучивании фильмов были свои сложности, с которыми столкнулся К.Кенжетаетев, работая дублером. Как вспоминает Каукен Кенжетаетевич: «Технически тогда делалось все не так, как сейчас. Экран с изображением находился за спиной дублера, а перед глазами проходила, как на телетайпе, лента с текстом, который должны были произносить дублеры. В этом заключалась и простота процесса, и его сложности».

В 1957 году он сыграл в фильме Шакена Айманова «Наш милый доктор». Спустя два года известный кинорежиссёр Мажит Бегалин пригласил Каукена Кенжетаетаева на роль в кинокомедии «Возвращение на землю». Позже он снялся в фильмах «Следы уходят за горизонт», «За нами Москва», «Песнь о Маншук» М. Бегалина, «Кыз-Жибек» С. Ходжикова.

Сам Каукен Кенжетаевич рассказывал: «В кино, я попал еще раньше, чем стал профессиональным певцом. Дело было в Москве. В 1936 году я учился в казахской студии Московской государственной консерватории, куда меня направили в числе других способных юношей и девушек. Надо сказать, что тогда внимание к национальным культурам было особенно пристальным, и работали специальные комиссии по отбору одарённой молодёжи. Помню, во главе нашего жюри был Евгений Григорьевич Брусиловский, прекрасный знаток казахского музыкального фольклора, впоследствии создавший несколько замечательных опер, где мне пришлось исполнять ведущие партии». К его кандидатуре Е. Брусиловский тогда отнёсся крайне благосклонно, и это решило его судьбу. В дальнейшем К.Кенжетаев оставил сельскохозяйственный институт, для того, чтобы продолжить учёбу в студии Московской консерватории.

Учась в Московской консерватории, К.Кенжетаев участвовал в съёмках фильма «Волга-Волга». Дело в том, что на студию «Мосфильм» приглашали статистов в массовку, на комедийную картину «Волга-Волга». Это заинтересовало Каукена Кенжетаевича и он пошёл, чтобы поучаствовать как статист. Его одели в казахский национальный костюм и посадили в жюри, изображать члена комиссии по народным талантам. Играть ему ничего не понадобилось, он только изображал и наблюдал за всем происходящим. Ему очень понравилась чёткая работа на площадке режиссёра Александрова, забавная и интересная работа Любви Орловой, исполняющей роль Стрелки и Ильинского, в роли Бывалова. Как вспоминает сам К.Кенжетаев: «Тогда в непосредственной близости с ними я понял, что это великие актеры. Когда при полном зале народа, Игорь Владимирович произносил свой знаменитый балалаечный спич, безудержно и искренно хохотали все, включая осветителей».

Необходимо отметить, что первым самостоятельным опытом в кино для К.Кенжетаева стал комедийный, полный шуток, розыгрышей, доброты фильм «Наш милый доктор». В нем по приглашению Шакена Айманова он исполнил маленькую роль певца, изобразив в сущности самого себя. Это, как считал Каукен Кенжетаевич, «был ловкий педагогический приём со стороны Шакена Айманова». Режиссер хотел ввести К.Кенжетаева как певца, чтобы он мог это сыграть естественно, потому необходимо было помочь ему в дальнейшем сыграть роль секретаря обкома в фильме Мажита Бегалина «Это было в Шугле». Каукен Кенжетаевич боялся и сомневался в том, что сможет ли он сниматься в драматической роли. Но, к счастью, все его сомнения прошли после съёмок фильма «Наш милый доктор», так как «страх перед кинокамерой ушёл сам собой».

В фильме «Следы уходят за горизонт» казахский кинематограф впервые обратился к жизни простого чабана. К.Кенжетаев там играл роль старого чабана Танабая, прошедшего трудный жизненный путь и умудрённого опытом жизни человека. Как вспоминает сам К.Кенжетаев: «Помню, когда речь зашла о моей кандидатуре, Шакен стал возражать: «Белоручка, городской интеллигент — какой он чабан!» Но Мажит настоял на своем, взял на свой страх и риск без фото- и кинопроб». Надо отметить, что режиссёр Мажит Бегалин как правило не приглашал актёров на пробы, так как считал, что эта процедура унижает профессиональное достоинство актёра. Его внутренняя интуиция всегда угадывала способности и возможности каждого актёра и он понимал характер, темперамент, творческий потенциал каждого актёра, доверял им. Именно поэтому, актёрам было комфортно с ним работать, хотя его доверие налагало на каждого из них особую ответственность. Как вспоминает о нем Каукен Кенжетаевич: «...Мажит был немногословен. Обрисует общую идею, поставит задачу, наметит два-три штриха, а дальше смекай сам. Тем, кто понимал его с полуслова, проникался его замыслом, было легко. В ином случае он нервничал, выходил из себя. Сам он был строгим, никого не хвалил. Только по выражению лица можно было догадаться, нравится ему что-то или нет. «Хорошо», «правильно» он говорил редко. Но уж если все выходило как надо, радовался несказанно». Сценарист Аким Тарази, роль чабана Танабая расписал в сценарии очень колоритно, в национальном характере. Надо отметить, что состав актеров был

замечательным, и это способствовало раскрытию творческого потенциала К.Кенжетаяева. Партнёрами К.Кенжетаяева по фильму были прекрасные актёры Казахфильма — Фарид Шарипова, Асанали Ашимов, Хадиша Букеева.

В картине «За нами Москва» К.Кенжетаяев сыграл Бауыржана Момыш-улы. Эта картина была о славных воинах героической Панфиловской дивизии. Рассказ о решающем сражении на подступах к Москве идёт в этом фильме от лица бывшего военачальника, прообразом которого являлся писатель-панфиловец Бауыржан Момыш-улы. Эта тема была близка всему Советскому народу, потому что практически все - от мала, до велика, - принимали в ней участие. К.Кенжетаяева она вернула к воспоминаниям о днях службы в Московском ополчении. Бауыржана Момыш-улы он старался изображать таким, каким он видел его в послевоенные годы. На предварительном просмотре фильма присутствовали члены худсовета студии и пригласили самого Бауыржана Момыш-улы. Вспоминая о нем К.Кенжетаяев говорил, что сидя дома, волновался так, что места найти не мог. К счастью, Бауыржану Момыш-улы очень понравился образ, который показал Каукен Кенжетаяевич.

Немало гордости К.Кенжетаяев испытывал и за свою роль в фильме режиссера М.Бегалина «Песнь о Маншук». Несмотря на то, что роль была эпизодической (роль отца Маншук), К.Кенжетаяев отнесся к ней с большой ответственностью. Они играли моменты мирной жизни, и не требовалось особых перевоплощений, просто необходимо было сыграть естественность настоящей жизни. К.Кенжетаяев справился и с этой ролью.

Несомненно, большим событием для казахского кино было создание двухсерийного эпического фильма «Кыз-Жибек». В этом фильме К.Кенжетаяев сыграл богатого торговца Базарбая. К.Кенжетаяев сам подредактировал образ своего героя, предложив режиссёру изменить одежду, внешние данные, чтобы они соответствовали образу его героя. И вместо неуклюжего старого бая, который ходит вразвалочку, едва сцепляя перед собой руки, он сыграл подвижного, волевого человека, который мог найти общий язык с послами из Византии и Китая. Сам он об этой ситуации говорит следующее: «...К началу работы над первым эпизодом и художники, и костюмеры приготовили мне роскошный чапан, подбитый лисьим мехом малахай, пастижёры наклеили бороду, а в руки мне дали щедро инкрустированную палку и подложили живот. ... Я говорю: «Давайте отойдем от этого штампа. Ведь Базарбай купец, он имеет дело с торговцами из Византии, Китая, лошадьми торгует. Он должен быть собранный, подтянутый, подвижный. Значит и одежда его должна быть соответствующей». С его мнением согласился постановщик картины Султан Ходжиков. Ему сшили новый костюм, и он сыграл в фильме абсолютно противоположный образ. В действительности, «Кыз-Жибек – фильм, который полюбили и просмотрели все поколения казахстанцев. До сих пор восхищает игра всего актерского состава, участвовавшего в этом фильме – К. Кенжетаяева, А. Ашимова, К. Тастамбекова, М. Утекешевой.

К.Кенжетаяев сыграл в 20-ти фильмах. Он действительно, как актёр и режиссёр испытал все позитивное и негативное, которое есть в этом ремесле. Вспоминая свои первые шаги в кинематографе, К. Кенжетаяев вспоминает: «Я сыграл в двадцати фильмах и, испытал на себе все превратности этого хитроумного искусства, скажу — дело это нелёгкое».

В 1976 году К.Кенжетаяев стал членом Союза кинематографистов СССР и с 1979 года у него был свой класс в Театрально-художественном институте (ныне Национальная академия искусств им. Т.Жургенова).

К.Кенжетаяев проявил себя во многих направлениях киноискусства; им написано либретто к опере «Алпамыс» Е.Рахмадиева; его перу принадлежат искромётные стихи, опубликованные в периодической печати, а также книги «Дархан дарын», «Высокий дар призвания», «Режиссер Мажит Бегалин» и другие.

Как гражданин своей страны, внёсший большой вклад в развитие искусства Казахстана, К.Кенжетаяев награждён орденами Отечественной войны, Октябрьской

революции, Трудового Красного Знамени (дважды), «Парасат», «Отан» и удостоен премии «Тарлан» (2003).

Кафедра музыкальной комедии, которой руководил К.Кенжетаев, сегодня готовит специалистов высокого класса. На кафедре со студентами занимаются танцами, вокалом, фехтованием, игрой на музыкальных инструментах и другими необходимыми для данной специальности дисциплинами. К.Кенжетаев всегда готовил своих студентов к самому серьёзному отношению к актёрской профессии и он всегда думал о том, какую пользу его воспитанники принесут казахскому искусству.

Когда ему в интервью задали вопрос «Вы довольны своей судьбой?» он ответил: «Она меня баловала. Стал артистом, спел лучшие партии в операх, снялся в фильмах. Даже издал мемуары. Когда человек так долго живёт, трудно все хранить в себе. Как-то об этом я сказал своему старому другу. Он посоветовал написать воспоминания. Так родилась первая книга о моем брате Шакене Айманове. Отдельным изданием вышла книга-размышление о моем времени и о себе. Кто-то сказал мне, что моя книга понравилась президенту Нурсултану Назарбаеву. Я выслал ему книгу со своим автографом в Астану. Через некоторое время получил благодарственное письмо от Нурсултана Абишевича. Теперь он не забывает старика и в день моего рождения регулярно присылает мне поздравительную телеграмму» [4].

Таким образом, необходимо отметить, что определяющими факторами, повлиявшими на вокальное творчество и сценическую деятельность Каукена Кенжетаева, являются его учёба в студии Московской консерватории, встречи с великими мастерами оперного искусства, такими как С. Лемешев и И. Козловский. Свою определённую роль в дальнейшем развитии его вокального творчества и сценической деятельности сыграли не менее талантливые казахские режиссёры, актёры, певцы, композиторы – М. Тулебаев, К. Байсеитова, А. Жубанов, М. Бегалин, Ш. Айманов и др. Немалую роль в становлении его как оперного певца сыграла учеба в Алма-Атинской консерватории. Как выдающийся оперный певец, он сыграл во многих оперных спектаклях. Его киногерои всегда отличаются правдивостью, яркостью, естественностью. Каукен Кенжетаев как гражданин своей страны внёс большой вклад в оперное и сценическое искусство Казахстана.

Список литературы

1. *Мукашева А.Б.* Развитие высшего музыкального образования в Казахстане: история, тенденции и перспективы: дис. ... докт. пед. наук. – Алма-Ата, 2010. – 235 с.
2. *Айдарбекова Л.А.* Методика музыкального воспитания в Казахстане: метод. рекомендации с программой. – Алматы: РИК, 1998. – 60 с.
3. *Руднева Т.Н.* Вокальное искусство Казахстана: страницы истории. Астана, 2010.
4. *Варшавская Л.* «Последнее интервью мастера». Казахстанская правда, 2008. - 21 марта, стр. 19.

References (transliterated)

1. *Mukaševa A.B.* Razvitie vysšego muzykal'nogo obrazovaniâ v Kazahstane: istoriâ, tendencii i perspektivy: dis. ... dokt. ped. nauk. – Alma-Ata, 2010. – 235 p.
2. *Ajdarbekova L.A.* Metodika muzykal'nogo vospitaniâ v Kazahstane: metod. rekomendacii s programmoj. – Almaty: RIK, 1998. – 60 p.
3. *Rudneva T.N.* Vokal'noe iskusstvo Kazahstana: stranicy istorii. Astana, 2010.
4. *Varšavskâ L.* «Poslednee interv'û mastera». Kazahstanskaâ pravda, 2008. - 21 marta, p. 19.

Анар МҰҚАШЕВА, Мерей АЙМАНОВА

КӘУКЕН КЕНЖЕТАЕВТИҢ ВОКАЛДЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ САХНАЛЫҚ ҚЫЗМЕТІ

Түйін

Бұл мақалада Кәукен Кенжетаевтың вокалдық шығармашылығы мен театр қызметі талқыланады. Автор, Қазақстанның көптеген жас орындаушыларының, актерлерларының,

музыканттарының қалыптасуына және шығармашылығын одан әрі дамытуына, XX ғасырдың басындағы Кеңес Одағының саяси, экономикалық және мәдениеттік түрленуіне ықпал еткен, деп атап өтті. Жастардың қабілеттері мен таланттарының дамуына барлық жағдайлар жасалған. Кәукен Кенжетаетеу солардың бірі болды. Абай атындағы Қазақ Мемлекеттік Академиялық опера және балет театрының опера әншісі, солисі, Қазақстан опера өнерінің дамуы мен жас мамандарды дайындауда баға жетпес үлес қосты.

Сондай-ақ, мақалада Кәукен Кенжетаетеу актер ретіндегі танымалдығына кинодағы қызметі әсер етті деп аталып өтеді. Оның фильмдері қазіргі көрермендер арасында да өте танымал. Орыс фильмдеріне дубляж жасауына байланысты, Кәукен Кенжетаетеу дауысын кадрдан тыс естуге болады. Және, әрине, Абай атындағы Қазақ Мемлекеттік Академиялық опера және балет театрының сахнасында, опера қойылымдарында байқалған оның режиссерлік таланты жайлы да айтылады.

Түйін сөздер: Кәукен Кенжетаетеу, шығармашылығы, вокалдық қызметі, сахналық қызметі, әнші, актер, солист, табыс, сахна.

Anar MUKASHEVA, Merrey AYMANOVA

VOCAL CREATIVITY AND THEATRICAL ACTIVITIES OF KAUKEN KENZHETAEV

Abstract

This article discusses the vocal works and theatrical activities Kauken Kenzhetaev. The author noted that the formation and further development of the creative work of many young singers, actors, musicians in Kazakhstan, have influenced the political, economic and cultural transformations that occurred in the Soviet Union in the early twentieth century. All conditions were created for realization of abilities and talents of young people. Kauken Kenzhetaev was one of them. Opera singer, soloist of Kazakh state academic theatre opera and ballet named after Abay, he made an invaluable contribution to the development of opera art of Kazakhstan and the training of young cadres.

The article also pointed out that K.Kenzhetaev, as an actor brought wide popularity in film. His films have a success also among today's audience. Kauken Kenzhetaevich's voice can be heard behind the scenes in Russian films, as he participated in their scoring. And of course, there is his directorial talent, which he opened with the staging of operas on the stage of the Kazakh Academic Theatre of Opera and Ballet named after Abay.

Keywords: Kauken Kenzhetaev, creativity, vocal work, stage work, singer, actor, soloist, success, stage.

Сведения об авторах:

Мукашева Анар Бекетбаевна – доктор педагогических наук, профессор.

Айманова Мерей Данияровна – магистрант 2 курса Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Мұқашева Анар Бекетбайқызы – педагогика ғылымының докторы, профессор.

Айманова Мерей Даниярқызы – Курмангазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Information about the authors:

Anar Mukasheva – doctor of pedagogical sciences, professor.

Merrey Aimanova – 2nd course masters student of Kurmangazy Kazakh National conservatory.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Музыка ғылымының өзекті мәселелері

Актуальные проблемы науки о музыке

Actual problems of music sciences 5

| | | |
|---|---|----|
| <i>Петров В.</i> | Вербальная интертекстуальность в вокально-инструментальных произведениях Маурисио Кагеля: к вопросу о творческом методе композитора | |
| <i>Петров В.</i> | Маурисио Кагелдің вокал-инструменталды шығармаларында ауызша интертекстуалдық: композитордың шығармашылық әдісі туралы мәселеге | |
| <i>Petrov V.</i> | Verbale intertextuality in vocal-instrumental works of Mauricio Kagel: to the issue of composer's creative methods | 6 |
| <i>Джумалиева Т., Кременцова Я.</i> | Современные постановки оперы «Кармен» Ж.Бизе. К проблеме фатального разрушения классического шедевра | |
| <i>Жұмалиева Т., Кременцова Я.</i> | Ж.Бизе «Кармен» операсының заманауи қойылымдары. Классикалық жауһардың тұп-тұра бүлдіру мәселесіне | |
| <i>Jumalievа T., Krementsova Y.</i> | To the issue of fatal destroying of classical masterpiece | 15 |
| <i>Комликова А.</i> | Украинская рок-опера как социокультурный феномен | |
| <i>Комликова А.</i> | Әлеуметтік-мәдени феномен ретінде украин рок-операсы | |
| <i>Komlikova A.</i> | Ukrainian rock opera as a sociocultural phenomenon | 25 |

Педагогика мәселелері

Проблемы педагогики

Issues of pedagogics 30

| | | |
|------------------------|--|----|
| <i>Альчимбаева А.</i> | Студенттердің өзіндік жұмысын ұйымдастыру технологиясы | |
| <i>Альчимбаева А.</i> | Технология организации самостоятельной работы студента | |
| <i>Alchimbayeva A.</i> | Technology organizations independent work of the student | 31 |

Қазақстан музыкасының зерттеулері

Исследования казахстанской музыки

The studies of the Kazakhstani music 38

| | | |
|------------------------|---|----|
| <i>Мусагулова Г.</i> | Концепция – основа казахстанской идентичности и единства | |
| <i>Мусагулова Г.</i> | Тұжырымдама – қазақстандық бірегейлік пен бірліктің негізі | |
| <i>Musagulova G.</i> | Concept – the basis of Kazakhstani identity and unity | 39 |
| <i>Надирбеков Ж.</i> | Дискретность домбрового двухголосия | |
| <i>Нәдірбеков Ж.</i> | Домбыралық екі-дауыстың дискреттілігі | |
| <i>Nadirkbekov Zh.</i> | Discretness of dombyra heterophony | 44 |

Магистранттар мақалалары

Статьи магистрантов

Articles of master's students 53

| | | |
|--------------------------------------|--|----|
| <i>Аминова Г.</i> | Соната-фантазия для фортепиано Газизы Жубановой: стиль – образная драматургия – форма | |
| <i>Аминова Г.</i> | Ғазиза Жұбанованың фортепианоға арналған Соната-фантазиясы: стилі – бейне драматургиясы – нысаны | |
| <i>Aminova G.</i> | Gaziza Zhubanova's Sonata-fantasy for piano: style – character dramaturgy – form | 54 |
| <i>Узбекова Д.</i> | Концерт для скрипки с оркестром Шырын Базаркуловой | |
| <i>Узбекова Д.</i> | Шырын Базаркуловның Скрипкаға арналған концерті | |
| <i>Uzbekova D.</i> | Violin Concerto of Shyryn Bazarkulova | 63 |
| <i>Нурканова Д.</i> | Особенности трактовки песни М. Рыкиной «Дударай» в творчестве композитора Г.Узенбаевой | |
| <i>Нурканова Д.</i> | Г.Узенбаева сазгерінің шығармашылығындағы М. Рыкинаның «Дударай» әнінің ерекшеліктері | |
| <i>Nurkanova D.</i> | Features of interpretation of Maria Rykina's "Dudarai" song in creativity of composer Gulzhan Uzenbayeva | 74 |
| <i>Мукашева А., Айманова М.</i> | Вокальное творчество и сценическая деятельность Каукена Кенжетаева | |
| <i>Мұқашева А., Айманова М.</i> | Кәукен Кенжетаевтің вокалдық шығармашылығы және сахналық қызметі | |
| <i>Mukasheva A., Aimanova M.</i> | Vocal creativity and theatrical activities of Kauken Kenzhetaev | 81 |

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

1 (10) 2016

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

1 (10) 2016

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

1 (10) 2016

Published 4 times a year

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

Managing editors:

V. Nedlina
A. Mashimbayeva

Page design:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

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

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*
Верстка на компьютере: *В. Недлина*
Дизайн обложки *В. Недлина*
Подписано в печать 18.03.2016

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