

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылға дейін –

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

2013 ЖЫЛДАН БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

4

АЛМАТЫ

АЛМАТЫ

ALMATY

2021

ЖЕЛТОҚСАН

ДЕКАБРЬ

DECEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Жүдебаев Арман Әділханұлы

бас редактор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Халықаралық және Республикалық байқаулардың лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

Ғ. З. Бегембетова	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК Ғылыми жұмыс және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты
Р. К. Джуманиязова	өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
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)
И. В. Мацевский	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
А. Б. Наурызбаева	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
С. Е. Нұрмұратов	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
А. Р. Райымқұлова	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор
И. А. Рау	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
М. Сәбит	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
Б. М. Сатершинов	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
М. Сато	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
Я. Сипош	PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
Г. С. Сүлеева	филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
С. Ы. Өтеғалиева	өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
В. Н. Юнусова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Saryn art and science journal

4 (33) 2021

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редактор:
В. Е. Недлина
А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:
Л.М. Балмагамбетова

Беттеген:
А.А.Сомов

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:**

Жудебаев Арман Адильханович – главный редактор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Лауреат Международных и Республиканских конкурсов, ректор КНК им. Курмангазы

Г. З. Бегембетова	заместитель главного редактора, проректор по научной работе и международному сотрудничеству КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения
Р. К. Джуманиязова	кандидат искусствоведения, доцент 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)
И. В. Мациевский	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	Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
И. А. Рау	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
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
Г. С. Сулеева	кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы
С. И. Утегалиева	доктор искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
В. Н. Юнусова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

Saryn art and science journal

4 (33) 2021

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.А. Сомов

Редактор казахского языка:
Л.М. Балмагамбетова

Вёрстка:
А.А. Сомов

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 Conservatoire

Editorial board:

Arman Zhudebayev– Chief Editor, Honored worker of the Republic of Kazakhstan, the Laureate of International and Republic competitions, Rector of Kurmangazy KNC

G. Begembetova	Deputy Editor, Vice-rector for research and international relations of Kurmangazy KNC, PhD in Arts
R. Jumanyazova	PhD in Arts, docent 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 Conservatoire (Russia)
K. Zenkin	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (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)
I. Matzievsky	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
A. Nauryzbayeva	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
P. 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
G. Suleeva	PhD in Philology, docent
S. Utegaliyeva	Doctor of Arts, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunusova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)

Saryn art and science journal

4 (33) 2021

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. Somov

Kazakh editor:
L. Balmagambetova

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
A. Somov

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ

КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

МРНТИ 18.41.45

Дана Сабитова¹, Виталий Шапилов²

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ОСОБЕННОСТИ ОРАТОРИАЛЬНОГО СТИЛЯ Г. ЖУБАНОВОЙ (НА ПРИМЕРЕ ОРАТОРИИ «ЗАРЯ НАД СТЕПЬЮ»)

Аннотация

Как яркий представитель композиторской школы Казахстана прошлого столетия, Газиза Жубанова обладает своим уникальным авторским стилем, не свойственным для строгой и «правильной» музыки того времени. В своем творчестве Газиза Жубанова, как и предшествующие ей композиторы Казахстана, большое внимание уделяет национальной характерности музыкального языка, однако, в отличие от коллег, она усложняет и обогащает музыкальную ткань, используя разнообразные композиторские техники и приемы. Ее музыку отличает кластерность звучания, атональность звуковысотной организации и другие современные приемы композиторского письма. Характерные особенности стиля Г. Жубановой проявляются в одном из первых крупномасштабных сочинений – оратории «Заря над степью». В дальнейших сочинениях Г. Жубанова развивает и усложняет свою технику письма, сохраняя основные черты своего композиторского стиля. Несмотря на смелость и новаторство, музыка Газизы Жубановой не диссонировала с музыкальной культурой Казахстана XX века, а напротив, стала смелым шагом в музыкальный мир современности и достойным примером для нового поколения композиторов.

Цель данной статьи – определить свойственную стилю Газизы Жубановой специфику на примере первой ее оратории «Заря над степью».

Ключевые слова: первые оратории в Казахстане, стиль композитора, национальный колорит, музыкальный язык, синтез музыкальных традиций, казахский кюй, демократичность стиля, симфонизм, современная техника композиции.

Дана Сабитова¹, Виталий Шапилов²

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

Г. ЖУБАНОВАНЫҢ ОРАТОРИЯЛЫҚ СТИЛІНІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («АРАЙЛАП АТҚАН ТАҢ» ОРАТОРИЯСЫНЫҢ МЫСАЛЫНДА)

Аннотация

Өткен ғасырдағы Қазақстанның композиторлық мектебінің жарықын өкілі ретінде Газиза Жубанова өзінің тура және айқын авторлық стилімен есте қалды. Өз шығармашылығында, бұған дейінгі Қазақстан композиторлары сияқты, музыкалық тілдің ұлттық ерекшелігіне көп көңіл бөлді, бірақ әріптестеріне қарағанда, ол түрлі композиторлық техника мен тәсілдерді пайдалана отырып, музыкалық негізді әрлеп, оны байыта түсті. Оның музыкасы дыбсталу кластерлігімен, дыбысжазбаны ұйымдастырудың үндестігімен және компоиторлық жазудың басқа да заманауи тәсілдерімен ерекшеленеді. Г. Жубанова стилінің өзіне тән ерекшелігі алғышқы рет оның ауқымды шығармалардың бірі – «Арайлап атқан таң» ораториясында көрініс табады. Кейінгі шығармаларында Г. Жубанова өзінің композиторлық стилінің негізгі ерекшеліктеріне негізделе отырып, өзінің жазу техникасын дамытады және оны әрі түрлендіреді. Газиза Жубанованың музыкасы батылдығы мен жаңашылдығына қарамастан, Қазақстанның XX ғасырдағы музыкалық мәдениетімен үйлеспеді, керісінше, қазіргі заманның музыкалық әлеміне батыл қадам және композиторлардың жаңа буыны үшін лайықты үлгі болды.

Бұл мақаланың мақсаты – Газиза Жубанованың стиліне тән ерекшелікті оның алғашқы «Арайлап атқан таң» ораториясынан анықтаймыз.

Түйінді сөздер: Қазақстандағы алғашқы ораториялар, композитор стилі, ұлттық колорит, музыкалық тіл, музыкалық дәстүрлердің синтезі, қазақ күйі, стильдің демократиясы, симфонизм, композицияның заманауи техникасы.

Dana Sabitova¹, Vitaliy Shapilov²
¹*Kurmangazy Kazakh national conservatory*
Almaty, Kazakhstan

FEATURES OF ORATORICAL STYLE OF G. ZHUBANOVA (USING THE EXAMPLE OF ORATORIO “A DAWN ABOVE A STEPPE”)

Abstract

As a bright representative of the previous century composing school of Kazakhstan, Gaziza Zhubanova had her own unique authoring style, uncommon for strict and “right” music of that time. In her work Gaziza Zhubanova, as well as her preceding Kazakhstani composers, pays great attention to the national characteristic of the musical language, but unlike colleagues, she complicates and enriches musical fabric using diverse composing techniques and methods. Her music is distinguished by the clustering sound, atonality of sound pitch organization and some other contemporary composing techniques. Characteristic features of G. Zhubanova’s style are manifested in one of the first large-scale works - oratorio “A dawn above a steppe”. In further works, G. Zhubanova develops and complicates her writing technique based on the main features of her composer’s style. Despite the courage and innovation, Gaziza Zhubanova’s music didn’t dissonant with the musical culture of Kazakhstan of the 20th century, but on the contrary became a bold step into the musical world of our time and a worthy example for the new generation of composers.

The goal of this article – identify the specificity peculiar to Gaziza Zhubanova’s style based on her first oratorio “A dawn above a steppe”.

Keywords: first oratorios in Kazakhstan, composer’s style, national character, musical language, synthesis of musical traditions, Kazakh kui, democratic of a style, symphonic process, contemporary composing technique

Композиторское дарование Г. Жубановой раскрылось многогранно в различных по жанру произведениях, которые на сегодняшний день представляют один из наиболее ярких, кульминационных периодов развития музыки композиторов Казахстана XX века. Музыка Г. Жубановой высоко оценивается, получая заслуженное признание и широкий резонанс не только в Казахстане, но и за его пределами. Как отзывался о творчестве Г. Жубановой Н.С. Кетегенова: «Особенность ее личности и деятельности заключается в том, что она явилась первой женщиной-казашкой, ставшей профессиональным композитором, творчество которой отличается многими индивидуальными чертами» [1, 10]. С этим нельзя поспорить, поскольку индивидуальный авторский стиль Г. Жубановой вбирает в себя множество современных художественных направлений, которые гармонично сочетаются со стилем традиционной казахской музыки.

Основополагающей чертой стиля Г. Жубановой выступает *национальная характерность музыкального языка*, проявившаяся с самых первых ее сочинений, независимо от особенностей содержания и жанровой принадлежности. По ее словам, она «с самого детства жила в атмосфере, где постоянно звучали народные песни и кюи, и их суть, не говоря об интонационном многообразии, навсегда вошла, что называется «в плоть и кровь» [2, 105]. Эта творческая установка действовала в соответствии с официальной советской доктриной развития искусства «национального по форме, социалистического по содержанию» [3]. Практически во всех произведениях композитора особой выразительностью обладают типичные для традиционной казахской музыки интонационные средства. Например, в оратории «Письмо Ленина» в партитуре особое значение приобретает казахский народный инструмент домбра в качестве одного из проявлений образа рассказчика. А в подзаголовке «Аральская быль» определяется национальная направленность и опора на традиции казахской народной музыки [4].

Значительную часть творчества Г. Жубановой составляют вокально-симфонические произведения – оратории, кантаты, поэмы и т.д. Первая оратория «Заря над степью» для чтеца, солистов, хора и оркестра создана на основе поэмы Х. Ергалиева «Ночные огни над Уралом», сюжет которой посвящен героическим подвигам Чапаева и событиям Гражданской войны. В оратории описываются тяжелые времена формирования советской власти на

территории Казахстана, и история чапаевского войска, которое помогло казахскому народу установить новый общественный строй на родных землях. Выбранный литературный первоисточник определил характер образности и общего настроения эмоциональной приподнятости содержания каждой из частей. Г.Л. Арикайнен в своей работе отметил отзывы об этой оратории музыковедов Н.Г. Шахназаровой и Г.Л. Головинского, которые отмечали продолжение лучших традиций, сложившихся в советском кантатно-ораториальном жанре, и в частности, общность с хоровыми произведениями Г. Свиридова, которая проявляется «не столько в чисто внешних приметах (...) сколько в плакатной броскости образов, в общем пафосе музыки, словно обращенной к огромной массе людей» [5, 10].

Оратория состоит из семи частей:

- 1 «Стонет Урал»;
- 2 «Встреча Чапаева»;
- 3 «Поднимайся, народ»;
4. «Белые в Уральске»;
5. «Бой»;
- 6 «Походная песня»;
- 7 «Памяти павших»;
8. Финал.

Одним из главных действующих лиц оратории выступает народ, который, подобно опере М. Мусоргского «Борис Годунов», из подавленного и угнетенного состояния постепенно переходит к активной позиции, обретает способность бороться за лучшую жизнь и справедливость. Открывающая ораторию первая часть «Стонет Урал» передает состояние печали и несправедливости народа. Кульминация в развитии этого образа достигается в пятой, симфонической части оратории – «Бой», в которой активно участвуют темы и интонации предыдущих номеров.

Уже в первой оратории ярко проявляются основные черты стиля Г. Жубановой, в частности – национальная характерность музыкального языка. Например, в частях «Стонет Урал», «Встреча с Чапаевым» и «Памяти павших» ярко прослеживаются интонации казахской народной музыки. Ориентация музыкального языка на народные мелодии и жанры достигается посредством применения комплекса выразительных средств: мелодики, насыщенной характерными песенными и инструментальными интонациями, ладогармонической организации (диатонические натуральные лады, кварто-квинтовая звуковысотная вертикаль), фактуры (переменность функций голосов, органнй пункт), особенностей композиции, развивающейся в соответствии с темброво-регистравым «зонным формообразованием» [6, 232]. Основной материал первой части «Стонет Урал», представленный «темой народного бедствия» [5, 36] (пример 1), обладает ярко выраженными признаками казахской песенности, в частности, – «нисходящей терцовой интонацией» в каденции, что характерно для «западно-казахстанского мелоса» [7, 110], например, для популярной народной песни «Япурай» (примеры 1, 2):

*Пример 1. Г. Жубанова, оратория «Заря над степью»,
1. «Стонет Урал», тема народного бедствия*



Пример 2. Казахская народная песня «Япурай»

Широко. Печально ♩ = 60

p

Жаз бол - са жар-кы - ра - ған көл-дің бе - ті, ай, кө - ге - ріп тол-кын-дай - ды, я - пу - рай, ал - ы ше - ті, ай.

Нисходящие медиантовые каденции в окончании фраз, распространенные в родной местности композитора, встречаются также в темах других произведений: основная тема оратории «Ленин», «Только б не было больше войны» из оратории «Возлюби человек человека» и др.

Кроме претворения песенных интонаций, национальная характерность музыкального языка также определяется влиянием традиционных инструментальных жанров. Основу материала пятой части оратории «Заря над степью» – «Бой», составляет кюя Курмангазы «Серпер»¹, из которого заимствуется выразительная фраза первого раздела орта буын (пример 3), проводимая в этой части восемь раз. Образное содержание кюя «Серпер», раскрытое А. Жубановым, могло непосредственно повлиять на его выбор в качестве основного материала для пятой части оратории: «Серпер» посвящен вольнолюбивому порыву, силе народа, который, как натянутый лук, неизбежно выпрямится, как бы его ни сгибали и не покорится. ...Здесь слышится и песнь победы, и топот коней, и погоня, и бой» [8, 38-39]:

Пример 3. Г. Жубанова, оратория «Заря над степью»,
5. «Бой», тема «Серпер» Курмангазы

[Allegro]

f

Музыкальный язык композитора отличается характерностью звучания, достигаемой в ряде случаев на основе *синтеза музыкальных традиций* различных народов. Как вспоминала сама Г. Жубанова: «С детства у меня на слуху казахские кюи и песни, русские протяжные песни и частушки, нежные татарские мелодии... И начав работать над ораторией, я подумала: а как прозвучит любимая песня Чапаева “По морям, по волнам” в контексте казахской музыки – и кюевой, и песенной?!» [9, 73] Оратория «Заря над степью» показательна переплетением казахских и русских фольклорных интонаций, что ярко проявляется в тематизме второй части – «Встреча Чапаева». Музыкальная тема встречи сопровождается аккордами кварто-квинтового строения, характерного для казахской домбровой музыки, но в звуковысотной линии темы особое значение приобретают трихордовые попевок (*g-a-d*), типичные для русской песенности (пример 4):

¹ Материал кюя «Серпер» также используется в симфоническом антракте между первой и второй картиной III акта оперы «Курмангазы», созданной совместно с А.К. Жубановым.

Пример 4. Г. Жубанова, оратория «Заря над степью»,
2. «Встреча Чапаева», тема встречи Чапаева



Композитор на всех этапах творчества в своих произведениях опиралась на традиционную казахскую музыку, проявляя типичный для нее способ воспроизведения национального начала, которое образуется не в результате точного цитирования народных мелодий, а на основе метода «обобщенного переинтонирования» [10, 82], как оригинального преломления, воссоздания традиционного стиля в пределах авторского материала. Показательно, что «цитирование для Г. Жубановой было творчески неприемлемым и воспринималось ею как формальное, внешнее отражение народного» [11, 113], поэтому она старалась дать новое дыхание народным традициям, продолжая их развитие в пределах авторского музыкального материала.

В переинтонировании народных источников композитор использовала два основных приема. Первый из них, более характерный для инструментальных произведений, заключается в *частичном вкраплении* наиболее характерных мотивов и фраз известных мелодий, как, например, в пятой части оратории «Заря над степью» – «Бой», в которой из кюя Курмангазы «Серпер» заимствуется выразительная фраза первого раздела орта буын, проводимая в этой части восемь раз в контексте другого музыкального материала. Этот прием вкрапления кюевого материала также используется во второй части Концерта для скрипки с оркестром («Ерден» Ыхласа), в «Праздничной увертюре» («Көңіл ашар» Туркеша) и составляет основную специфику техники композиции в симфонии «Жигер», построенной на материале шести кюев Даулеткерее («Жігер», «Жумабике», «Бұлбұл», «Салық өлген», «Топан», «Кұдаша»).

Второй метод переинтонирования проявляется в создании *целостных мелодий в народном стиле*, отмеченных влиянием народных интонаций, в ряде случаев, создающих аллюзию цитаты. Показательными примерами такого рода переинтонирования выступают тема народного бедствия из первой оратории Г. Жубановой и другие ранее приведенные аналогичные темы с характерной для песенности Западного Казахстана медиантовой каденцией в окончании фраз.

Для аллюзии цитаты характерно большее проявление авторского, индивидуального начала, что ее отличает от собственно цитирования, которое в творчестве композитора применяется достаточно редко, в исключительных случаях. Так в первой оратории, чтобы подчеркнуть эпическую монолитность образа Чапаева в шестой части «Походная песня» цитируется одна из любимых героем военных мелодий «По морям, по волнам», которая воспроизводится целостно в оригинальной куплетной форме. Цитирование в данном случае оправдано трактовкой образа одного из главных персонажей оратории, представленного в соответствии в единстве с народом. Особенности композиторского замысла также определяют особую роль цитирования в оратории «Песня Татьяны», построенной на бережном воспроизведении песенного наследия Абая.

По словам Г. Жубановой, «народное творчество – не застывшее музейное явление, а диалектически развивающийся организм, отражающий живое дыхание времени, подаренные потомкам прекрасные мгновения душевных озарений, исполненных “великой, немой любви к людям, к земле”» [2, 49]. Исходя из такого понимания фольклора, народные по происхождению интонации претворяются современными средствами музыкального языка.

Современная композиторская техника была воспринята в соответствии с традициями Московской школы. Этот стилевой синтез, ставший впоследствии естественным для музыки многих казахских композиторов, ко времени начала творческой деятельности Г. Жубановой в 1960-е годы вызывал неоднозначные отзывы в кругу музыкантов и композиторов. По ее воспоминаниям: «Музыку мою считали сложной, композиторскую школу – московской гипертрофированной» [11, 92]. Это определение принадлежит основоположнику казахстанской композиторской школы – Е. Брусиловскому, который в целом не одобрял такую сложность музыкального языка. Несмотря на это, композитор была верна своему стилю, синтезируя традиции казахской музыки с новациями современных композиторов, и внедряя в свое творчество тенденции современной мировой академической музыки. Композитор всегда была открыта для музыкальных экспериментов и постоянно находилась в творческом поиске.

Примеры этого синтеза в творчестве Г. Жубановой также можно обнаружить в первой оратории, музыкальный язык которой выступает показательным образцом применения *современных музыкальных средств*, обладающих ярким национальным колоритом. Г. Жубанова насыщает сложную, современную по звучанию мелодику, гармонию и фактуру народными интонациями, что в результате придает произведению оригинальный для своего времени колорит. Например, вторая тема второй части «Встреча Чапаева» из оратории «Заря над степью» отличается диатонической мелодией с характерным восклицанием в конце фраз, и сопровождается в оркестре кластерным сонорным фоном (*e-h-g-des-es*) струнной группы с красочной артикуляцией *col legno*. Соотношение звукорядов оркестровой и хоровой партий образует политональное сочетание однотерцового соотношения *e-moll – Es-dur* (пример 5):

Пример 5. Г. Жубанова, оратория «Заря над степью»,
2. «Встреча Чапаева», цифра 13

The image displays a musical score for Example 5, starting at measure 13. The score is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked [Allegro]. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor, and Bass, all marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are in Kazakh: "сүй-ін - ші, сүй-ін - ші, сүй-ін - ші!" for the Soprano and Alto parts, and "Да-был - ға кұ-лақ түр ха - лық, сүй-ін - ші!" for the Tenor and Bass parts. The string accompaniment, labeled "Archi col legno", consists of a dense, rhythmic pattern of chords in the right hand and a similar pattern in the left hand, creating a cluster-like sonority.

В последующих ораториях и кантатах хроматические созвучия кластерного типа активно используются в партии хора (кантата «Гимн миру» – заключительный раздел *Maestoso*, оратория «Возлюби человек человека» – Колыбельная, «Упала с неба большая звезда», оратория «Письмо Татьяны» – Эпиграф и др.). Но уже в первой оратории можно встретить сопоставление аккордов далеких тональностей, *E-dur – f-moll*, однотерцового соотношения (пример 6):

Пример 6. Г. Жубанова, оратория «Заря над степью»,
1. «Стонет Урал», цифра 3

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with a box containing the number '3'. The first measure is marked with a piano dynamic (*p*) and contains a whole note chord with the instruction '(закр. ртом)'. The second measure is marked with a forte dynamic (*f*) and contains a whole note chord with the instruction '(откр. ртом)'. The third measure contains a whole note chord with the instruction '(откр. ртом)'. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It begins with a piano dynamic (*p*) and contains a half note with the instruction '(закр. ртом)'. The second measure is marked with a forte dynamic (*f*) and contains a half note with the instruction '(откр. ртом)'. The third measure contains a quarter note, and the fourth measure contains a quarter note.

Особое значение в музыкальном языке Г. Жубановой приобретает *полифония*. Показательно в этом плане в первой оратории введение в финальную часть фугато «Ал кызыл танның ғажабығай жерде бір жанбыр бардай ак» («Вот и чудесный алый рассвет, а на земле будто бы дождь идет»). Также композиция пятой части «Бой», помимо традиционной кюевой основы, включает в себя стилевые модели западноевропейской классической музыки и, в частности – фуги. В этой части основной материал, воспринимаемый как тема кюя «Серпер» Курмангазы, проводится в разных тональностях, в партиях инструментов и групп, занимающих различные регистровые уровни, и этот принцип формообразования вызывает эффект имитации, характерный для фуги. Имитационная техника активно применяется Г. Жубановой как в инструментальной, так и в хоровой музыке (оратория «Ленин» – «Оянған өлке») («Пробужденный край»), «Ленин жолымен» («По пути Ленина»), хор «Жалғыз емен» («Одинокий дуб») и др.).

Как известно, кантатно-ораториальные жанры «демократичны по самому своему существу» [12, 5], и это предопределяет «значение народных истоков стиля, формы, музыкального языка» [12, 8]. *Демократичность стиля* первой оратории Г. Жубановой проявляется в обращении к известным мелодиям песен и кюев, таким как «Толкын», «По морям, по волнам», кюя «Серпер». Показательно, что народный материал в сложной вокально-симфонической ткани звучит рельефно, что достигается за счет прозрачности фактуры.

В формообразовании хоровых произведений композитора, начиная с первой оратории, в качестве основы композиции используется куплетная форма, которая наряду с рондо и вариационность придает композиции особое качество «мелодической стабильности» [13, 92], характерной для стиля оратории. В специальной литературе закономерно отмечается «большая роль песенного формообразования», связанного с демократическими основами жанра оратории [13, 94]. Характерно что куплетность чаще всего проявляется в сочетаниях с более сложными структурами (куплетная форма + трехчастная репризная; куплетная форма + сквозная + рондо; куплетная + трех-пятичастная форма; куплетная форма + сквозная форма; куплетная форма + рондо; куплетная форма; куплетно-вариационная форма; куплетная форма + контрастно-составная). Усложнение песенной формы происходит органично в условиях *симфонического мышления*, которое проявляется, в первую очередь, в «сквозном музыкально-интонационном развитии» [13, с. 94], благодаря которому изначально статичная куплетная структура приобретает признаки многоплановой развернутой композиции.

Характерным примером симфонической трактовки куплетной формы выступает пятая часть «Бой», которая представлена многотемно, как вторая часть «Встреча Чапаева» и Финал первой оратории Г. Жубановой. Формообразование пятой части выстраивается на основе синтеза композиционных принципов рондо, трех-пятичастной и куплетной формы. Элементы рондо позволяют передать основную стилевую особенность ораториального жанра, его «мелодическую стабильность». Но статика центра в виде рефрена на материале кюя Курмангазы «Серпер» сочетается с процессуальностью, заключенной в динамике

развития эпизодов, построенных на материале предшествующих частей оратории, и отражающих различные психологические состояния в развитии образа народа, который показан разнопланово: в «горе, страдании, решимости бороться до конца, радости первых побед» [14, 131]. Заимствованный из второй части материал первого эпизода «Ақ банды дұшпан ақсаңдап қашқан» («Белые враги бежали») выражает победное воодушевление народа. Тема «Япурай» из второго эпизода создает наиболее сильный контраст, это скорбный образ в традициях жоктау о погибших воинах. В третьем эпизоде темы Чапаева и его встречи из второй части символизируют радость обретенной победы и окончания батальной сцены. Следует сказать, что темы, звучавшие в оратории ранее, в контексте новой части изменили свой первоначальный образ, предчувствие победы сменилось ее утверждением. Материал «Ақ банды дұшпан» получает сквозное развитие симфонического типа в масштабах всей оратории; изначально связанный с образом Чапаева во второй части оратории («Артықша батыр нар дейді» – «Его называют воин-солнце»), трансформируется в образ победы в пятой части, и преобразуется в символ новой жизни в финале («Бау бакша болды сар дала» – «Степи стали садами»). Аналогично тема скорби первой части отражена в седьмой части оратории, тема Чапаева появляется впервые во второй части и раскрывается в шестой. Таким образом, в драматургии возникают параллели арочного типа, позволяющие показать сквозное симфоническое развитие основных образов.

Музыкальная выразительность хоровых произведений композитора основана на контрастном чередовании партий хора и солиста, в которых хор представлен как образ народа, а солист нередко выступает в роли акына. Чередование хоровых и сольных партий несет в себе функции диалога. Такой прием позволяет обыграть статичную сцену, добавив в нее действительности и движения. Хор в произведениях Г. Жубановой является не просто комментатором происходящих событий, но и главной стороной, принимающей непосредственное участие в исторических событиях страны. Особое внимание композитор уделяет тембрам голосов. Например, для более точной передачи образов народных сказителей, композитор использует высокий и средний мужской голос – тенор, баритон. Роль плачущей женщины, как правило, поручается солирующему сопрано («Заря над степью» – «Стонет Урал», «Возлюби человек человека» – «Колыбельная» и др.).

Таким образом, «Заря над степью», как первая оратория Г. Жубановой, содержит индивидуальные черты стиля композитора, получившие развитие на последующих этапах творческого пути, это – синтез музыкальных традиций, применение современных музыкальных средств (послуживших особым отличительным признаком на начальном этапе творчества) и симфоническое мышление. Основные качества ораториального стиля композитора имеют также общие черты, сближающие ее музыку с хоровыми произведениями других казахстанских авторов, это – национальная характерность музыкального языка, свойственная оратории демократичность стиля и связанная с ней мелодическая стабильность. Сохранение единства традиций и новаторства обеспечивает устойчивое положение произведений Г. Жубановой в музыкальной культуре Казахстана в качестве классических произведений композиторского творчества XX века.

Список литературы

1. **Кетегенова, Н. О.** О жизни и деятельности Г.А. Жубановой [Текст] / Н. О. Кетегенова // Жизнь в искусстве: Композитор Газиза Жубанова : сборник статей, воспоминаний, отзывов. – Алматы: Өнер, 2003. – С. 10-70.
2. **Жубанова, Г. А.** Мир мой – музыка [Текст]: в 2 т. Т.1 / Сост. и ред. Д.А. Мамбетовой. – Алматы, 1997. – 170 с.
3. **Ержан З.** О возникновении доктрины советского искусства как «национального по форме, социалистического по содержанию». // Киелі Жетісу – казахский язык для русскоязычных. [В Интернете] 2004 г. [Цитировано: 05.10.2021] URL: <http://kieli7su.kz/index.php/arterzhanmenu/isskmenu/59-o-vozniknovenii-doktriny-sovetskogo-iskusstva>.

4. **Акентьева С.** Культурно-эстетические и музыкальные истоки и взаимодействия в творчестве Г.А. Жубановой. // Новая музыкальная газета. [В Интернете] 2014 г. [Цитировано: 05.10.2021] URL: <https://musicnews.kz/kulturno-esteticheskie-i-muzykalnye-istoki-i-vzaimodejstviya-v-tvorchestve-g-a-zhubanovoj>.
5. **Арикайнен, Г. Л.** Кантатно-ораториальное творчество композиторов Казахстана. [Текст] : рукопись. – Алма-Ата, 1963. – 52 с.
6. **Мухамбетова, А. И.** Пространство и время кюя (тезисы) [Текст] / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 229-235.
7. **Ерзакович, Б. Г.** Песенная культура казахского народа. Музыкально-историческое исследование [Текст] / Б. Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с. – 1400 экз.
8. **Жубанов, А. К.** Струны столетий [Текст] / А. К. Жубанов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с. – 2000 экз. – ISBN 9965-441-69-3.
9. **Жубанова, Г. А.** Мир мой – музыка [Текст]: в 2 т. Т.2 / Сост. и ред. Д.А. Мамбетовой. – Алматы, 1997. – 213 с.
10. **Джумакова, У. Р.** Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности [Текст] / У. Р. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. 232 с. – 500 экз. – ISBN 9965-612-66-8.
11. **Абдрахман, Г. Б., Джумакова, У. Р.** Приношение Газизе Жубановой: научно-документальный портрет [Текст] / Г. Б. Абдрахман, У. Р. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2017. – 256 с. – 5000 экз. – ISBN 978-601-302-877-4.
12. **Хохловкина, А. А.** Советская оратория и кантата [Текст] / А. А. Хохловкина. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. – 148 с. – 3000 экз.
13. **Захарченко, И. Н.** Принципы формообразования и трактовка куплетной формы в оратории Г. Жубановой «Ленин» [Текст] // Вопросы музыкального формообразования. – Алма-Ата: КазГУ, 1986. – С. 90-100.
14. **Узких, Л. Н.** Оратория Г. Жубановой «Заря над степью» [Текст] // Музыкознание. Вып. VII. – Алма-Ата, 1975. – С. 121-142.

References (transliterated)

1. **Ketegenova, N. O.** O zhizni i deyatel'nosti G.A. Zhubanovoj [Tekst] / N. O. Ketegenova // Zhizn' v iskusstve: Kompozitor Gaziza Zhubanova : sbornik statej, vospominanij, otzyvov. - Almaty: Oner, 2003. - P. 10-70.
2. **Zhubanova, G. A.** Mir moj - muzyka [Tekst]: v 2 t. T.1 / Sost. i red. D.A. Mambetovoj. - Almaty, 1997. - 170 p.
3. **Erzhan Z.** O vozniknovenii doktriny sovetskogo iskusstva kak «nacional'nogo po forme, socialisticheskogo po sodержaniyu». // Kieli Zhetisu - kazahskij yazyk dlya russkoyazychnyh. [V Internete] 2004 g. [Citirovano: 05.10.2021] URL: <http://kieli7su.kz/index.php/arterzhanmenu/isskmenu/59-o-vozniknovenii-doktriny-sovetskogo-iskusstva>.
4. **Akent'eva C.** Kul'turno-`esteticheskie i muzykal'nye istoki i vzaimodejstviya v tvorchestve G.A. Zhubanovoj. // Novaya muzykal'naya gazeta. [V Internete] 2014 g. [Citirovano: 05.10.2021] URL: <https://musicnews.kz/kulturno-esteticheskie-i-muzykalnye-istoki-i-vzaimodejstviya-v-tvorchestve-g-a-zhubanovoj>.
5. **Arikajnen, G. L.** Kantatno-oratorial'noe tvorchestvo kompozitorov Kazahstana. [Tekst] : rukopis'. - Alma-Ata, 1963. - 52 p.
6. **Muhambetova, A. I.** Prostranstvo i vremya kyuya (tezisy) [Tekst] / B. Zh. Amanov, A. I. Muhambetova // Kazahskaya tradicionnaya muzyka i XX vek. - Almaty: Dajk-Press, 2002. - P. 229-235.
7. **Erzakovich, B. G.** Pesennaya kul'tura kazahskogo naroda. Muzykal'no-istoricheskoe issledovanie [Tekst] / B. G. Erzakovich. - Alma-Ata: Nauka, 1966. - 402 p. - 1400 `ekz.
8. **Zhubanov, A. K.** Struny stoletij [Tekst] / A. K. Zhubanov. - Almaty: Dajk-Press, 2001. - 280 p. - 2000 `ekz. - ISBN 9965-441-69-3.
9. **Zhubanova, G. A.** Mir moj - muzyka [Tekst]: v 2 t. T.2 / Sost. i red. D.A. Mambetovoj. - Almaty, 1997. - 213 s.
10. **Dzhumakova, U. R.** Tvorchestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti [Tekst] / U. R. Dzhumakova. - Astana: Foliant, 2003. 232 p. - 500 `ekz. - ISBN 9965-612-66-8.

11. **Abdrahman, G. B., Dzhumakova, U. R.** Prinoshenie Gazize Zhubanovoj: nauchno-dokumental'nyj portret [Tekst] / G. B. Abdrahman, U. R. Dzhumakova. - Astana: Foliant, 2017. - 256 p. - 5000 `ekz. - ISBN 978-601-302-877-4.
12. **Hohlovkina, A. A.** Sovetskaya oratoriya i kantata [Tekst] / A. A. Hohlovkina. - M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1955. - 148 p. - 3000 `ekz.
13. **Zaharchenko, I. N.** Principy formoobrazovaniya i traktovka kupletnoj formy v oratorii G. Zhubanovoj «Lenin» [Tekst] // Voprosy muzykal'nogo formoobrazovaniya. - Alma-Ata: KazGU, 1986. - P. 90-100.
14. **Uzkih, L. N.** Oratoriya G. Zhubanovoj «Zarya nad step'yu» [Tekst] // Muzykoznanie. Vyp. VII. - Alma-Ata, 1975. - P. 121-142.

Сведения об авторах:

Дана Сабитова – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы.

Виталий Александрович Шапилов – научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Дана Сабитова – 2 курс КНК магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы.

Виталий Александрович Шапилов – ғылыми жетекші, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Information about author:

Dana Sabitova – 2nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Vitaliy Shapilov – research advisor, PhD in Art, Docent of Kurmangazy Kazakh National Conservator

МРНТИ 13.11.28

Әділет Жақиянов¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ЗАМАНАУИ БАЯН ӨНЕРІНІҢ ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ДАМУ ҚАРҚЫНЫ****Аннотация**

Қазақтың музыка өнерінде ерекше орны бар, әртүрлі мүмкіншіліктердің молдығымен ерекшеленетін, әлемге әйгілі музыкалық аспаптардың бірі – баян. Баян аспабының пайда болу тарихы ертеден бастау алғанымен (шэн, орган, гармоника), қарқынды даму жолында көптеген жаңашылдықтар, түрлі конструкциялық шешімдер енгізіліп, дыбыстық, техникалық мүмкіншіліктер жағынан жетілген бұл аспаптың қазіргі келбетінде пайдаланылып жүргеніне аз ғана уақыт болды. Қазақстанда кәсіби баян мектебінің ашылуымен бұл аспапқа сұраныс та, қойылатын талаптар да артты. Осыған орай көптеген өнер майталмандары баян репертуарын байытуға өздерінің үлестерін қосты. Қазақтың домбыра, қобыз күйлері баян аспабында орындала бастады. Сонымен қатар, баянға арналған қазақстандық композиторлардың шығармалары да жарық көруде. Аталған күйлер мен шығармаларды отандық баяншылардың Халықаралық байқауларда орындауы, қазақ баян өнерінің әлемдік деңгейге көтерілуіне септігін тигізгені сөзсіз. Десе де, осы жолда айтарлықтай тер төгіп, еңбек сіңірген тұлғалар жайлы, олардың шығармалары мен шығармашылығы туралы мәліметтердің жетіспеушілігі, және Қазақстан баян өнерінің келешектегі әлемдік деңгейде одан әрі дамуы тұрғысында атқарылатын жұмыстар – осы мақала тақырыбының өзектілігін айқындап, жан-жақты зерттелуін қажет етеді.

Түйінді сөздер: сырнай, баян, Қазақстан.**Адилет Жаниянов¹***¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ТЕМПЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА БАЯНА В КАЗАХСТАНЕ****Аннотация**

Одним из темброво богатых, конструкционно усовершенствованных музыкальных инструментов, признанным во всем мире, и занявшим значимое место в казахстанской культуре является баян. Баян претерпел множество конструктивных изменений и новаторских решений за всю свою историю (шэн, орган, гармоника). И хотя история появления этого замечательного музыкального инструмента берет начало с ранних времен, в нынешнем (пятирядном, многотембровом, готово-выборном) виде баян существует всего несколько десятилетий. Поэтому баян считается относительно молодым инструментом в мире. С появлением в Казахстане профессионального баянного образования, растут как исполнительские, так и репертуарные требования. В связи с этим активно развивается сфера баяна в творчестве отечественных исполнителей и композиторов, как в виде аранжировок казахских кюев, так и авторских произведений, написанных для баяна. Казахстанское баянное искусство выходит на мировой уровень, исполнением данных кюев и произведений отечественными баянистами на международных конкурсах. Несмотря на это, нехватка материалов о личностях, неустанно трудившихся на пути становления казахстанского баянного искусства, об их творчестве и произведениях, и вопросы дальнейшего развития данной отрасли музыки определяет актуальность данной темы статьи, и требует всестороннего исследования.

Ключевые слова: баян, аккордеон, сырнай, казахстанское исполнительское искусство,

Adilet Zhakiyanov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

THE PACE OF DEVELOPMENT OF THE MODERN ART OF BAYAN IN KAZAKHSTAN

Abstract

The button-accordion is one of the rich timbrally, structurally improved musical instruments recognized all over the world and taking a significant place in the Kazakhstan's culture. This music instrument has undergone many constructive changes and innovative solutions throughout its history (sheng, organ, harmonica). And although the history of the appearance of this wonderful musical instrument dates back to early times, in its current (five-row, multi-timbral, ready-elective) form, the button-accordion has existed for only a few decades. Therefore, the button-accordion is considered a relatively young instrument in the world. With the advent of professional button-accordion's education in Kazakhstan, both performing and repertoire requirements are growing. In this regard, the sphere of the button accordion is actively developing in the work of domestic performers and composers, both in the form of arrangements of Kazakh kuis and author's works written for the button-accordion. The Kazakh button-accordion's art goes to the world level, the performance of these kuis and works by domestic accordion players at international competitions. Despite this, the lack of materials about the individuals who worked tirelessly on the path of the formation of the Kazakh accordion art, about their creativity and works, and the issues of the further development of this branch of music determines the relevance of this topic of the article, and requires a comprehensive study.

Keywords: button-accordion, accordion

Ғасырлар сабақтастығын үзбей көркем құрал ретінде халқымыздың ой-өрісін, дүниетанымын, салт-дәстүрін сипаттап, ұлтымыздың музыкалық мұрасымен бірге дамып келе жатқан аспап – баян аспабы. Баян туралы сөз қозғағанда алдымен бүкіл Еуропа елдері (Ресеймен бірге) аталады. Баян аспабы еліміздің рухани қазынасынан өзінің мәңгілік орнын алған. Орындаушылық және композиторлық дәстүрдің аясында қалыптасқан баян өнерінің функционалдық мәселелері қазіргі музыкатанушыларды да қызықтыруда. Оған себеп – рухани байлығымыздың жан-жақтылығы мен байырғы тұрақтылығы. Қазіргі кезеңде халықтың және кәсіби музыканттардың арасында баянда орындаушылық ерекшеліктерінің сақталуы, бұл аспаптың өмір ағымының өзгерістеріне бейімділігінің арқасы ретінде бағаланады.

Көнеде Дешті Қыпшақ атанған қазақ жеріндегі халқымыз көшпенді мал шаруашылығымен айналысқаны баршамызға мәлім. Сондағы көшпенді халықтың мәдениетімен қатар, еліміздің оңтүстігінде орналасқан көне қалалар маңында отырықшылық өркениеті де дами түсті. Атап айтқанда Отырар, Сығанақ, Шаш (қазіргі Ташкент), Тараз, Баласағұн, Созақ, Яссы (қазіргі Түркістан) және т.б. Осы отырықшылық-жер шаруашылығымен айналысып отырған халық пен көшпелі халық арасындағы қарым-қатынастың, өзара байланыстың арқасында Орта Азия мен Қазақстанның тарихи дамуы барысындағы маңызды ерекшеліктердің бірі – музыка өнерінің даму жолы. Сондықтан сол аймақты мекендеген барлық ұлт өкілдерінде, соның ішінде қазақтарда, өзбек, түркімен, қырғыздар мен тәжіктерде музыкалық аспаптардың бір-біріне ұқсас болып келуі кездеседі. Мұндай аспаптық дәстүрдің ұқсастықтары бір-біріне кедергі келтірмейді, керісінше, көптеген өзге де мәдениеттермен кеңінен байланысу үшін негіз бола алады. Өзге елден Қазақстанға жеткен аспаптардың бірі, әлемдік классиканың үздік үлгісі – гармоника аспабы болды. Гармоника аспабы түрлі мәдениеттерді байланыстырушы, негізгі аспаптардың біріне айналды. Гармониканың көмегімен қазақ арасына орыс, украин, татар халық әндері мен билері де енді. Нәтижесінде, гармоника аспабы түрлі ұлттық мәдениеттер арасындағы коммуникативтік байланысты қамтамасыз етуші құрал болды.

Гармониканың туған жылы 1822 жыл деп айтуға болады. Осы қол гармоникасын ойлап тапқан неміс шебері Фридрих Бушман (1805-1864) болды. Оны ары қарай жетілдірген австриялық шебер Кирилл Демиан (1772-1849) [1, 3]. 1870 жылы орыс гармоншысы Николай Иванович Белобородов (1828-1912) гармон жасаушы шебер Леонтий Алексеевич Чулковтың (1846-1918) көмегімен хроматикалық екі қатарлы гармон жасады. Аспаптың дамуына

айтарлықтай үлес қосқан петерборлық шебер Петр Егорович Стерлигов (1872-1959) болды. Ол гармоншы Яков Федорович Орланский-Титаренконың (1877-1941) сұрауымен аспап жасап, орыстың атақты жыршысы Боянның құрметіне «баян» деп атады [2, 5].

Гармоника Ресей капиталының қазақ даласына келуі арқылы және шығыстың жәрмеңке-саудасына енуі, қазақ ақсүйектерінің арасында татар гармоникасының пайда болуы мен қазақ даласына ресей, украин шаруаларының жаппай қоныстануының арқасында біздің елге тараған. Қазақ даласында бұл аспапты «қағаз сырнай» немесе «көрік сырнай» деп атап кеткен. Қағаз сырнай деген бұл сол жақ қатары бірінде бар, бірінде жоқ, оң жағында екі-ақ қатары бар шағын аспап. Неге қағаз сырнай дейміз, өйткені ортасындағы көрігі(мех) қағаздан жасалған. Ал, сонда сырнай сөзінің төркіні қайда жатыр деген сұрақ туындайды. «Сырнай» сөзі «сыр» және «най» деген екі буыннан тұр «сыр» деген сырласу, сыр ақтару деген мағынаны берсе, «най» деген түтік затты атаған. Іштегі сырды шығару деген мағынаны білдіреді. Және тағы бір мағынасы үрмелі саз-сырнай аспабының дауысы осы гармон аспабына ұқсас болғандықтан да «сырнай» аталған. Тарихи деректерге сүйенсек сырнайды қазақ даласына алғаш рет татар саудагерлері алып келген деседі. Татар халқына славяндармен іргелес жатқан орыс халықтарынан келген. Қазақ елі бұл аспапты ешқандай жатсынбай, өз төл аспабы ретінде қабылдады. Халық оның сүйемелдеуімен сүйсіне қосылып ән шырқаған. Халықтан шыққан, бірнеше аспаптарда ойнай білетін әнші-ақындар ең алдымен сырнай аспабын меңгеретін болған. Сол кездегі замандастарының айтуынша, қазақтың ұлы әнші-композиторлары Балуан Шолақ (Нұрмағамбет Баймырзаұлы 1864-1919), Кенен Әзірбаев (1884-1976), Әміре Қашаубаев (1888-1934), Иса Байзақов (1900-1946) және басқалар сырнайда шебер ойнаған.

Баянның Қазақстан мәдениетіне ену процесі XIX ғасырдың екінші жартысында басталды. Деректерге сүйенсек, бұл аспап ұзақ уақыттан бері қазақтың музыкалық кеңістігіне органикалық түрде «интеграцияланған», оны өз алдына қазақ халқының ұлттық менталитетінің ерекшелігі және әр түрлі сыртқы әсерлерге ашық және өзіндік көпұлтты мәдениетке бейімделуі ретінде қарастыруға болады. Қазақстанда бұл аспап «сырнай» деп аталды, және оның республикамыздың аумағында таралу тарихы да XIX ғасырдың екінші жартысымен байланысты. Дәл сол кезде Қазақстан мен Ресей халықтарының ғасырлар бойы қалыптасқан этномәдени және сауда қатынастарының арқасында скрипка, гитара, ерін және бір қатарлы гармоникалар қазақ даласына ене бастады. Қазақ халқының гармоникаға деген үлкен қызығушылығының көрінісі туралы мәліметтер ұлы ғалым Шоқан Уәлихановтың 1850 жылғы еңбектерінде жазылған. «Сырнай» Қазақстан аумағында кең таралғандықтан, қазақтың әнші, жыршы, термешілердің шығармаларында кеңінен қолданылған. Олардың ішінде XIX-XX ғасырдың есімдері танымал музыканттары – Жаяу Мұса Байжанов (1835-1929), Балуан Шолақ (Нұрмағамбет Баймырзаұлы 1864-1919), Шашубай Қошқарбаев (1867-1952), Әсет Найманбаев (1867-1922), Естай Беркімбаев (1874-1946), Кенен Әзірбаев (1884-1976), Әміре Қашаубаев (1888-1934), Нартай Бекежанов (1890-1955), Майра Шамсутдинова (1896-1929), Иса Байзақов (1900-1946) т.б. Гармониканың халық арасында тез таралуының себебі, бұл құралды көшпелі өмір салтында қолдану ыңғайлылығы – тасымалдану, температураның өзгеруіне тұрақтылық, қол жетімді бағалар, бұл құралдың жаппай өндірісі және техникалық дамудың жеңілдігі болды. Біздің ойымызша, оның сипаттамалары жағынан қазақтардың этникалық тембріне ұқсас оның бай, қанық дыбысы Қазақстанда гармониканың шоғырлануының ерекше факторына айналды [3,6].

Кейінірек, XX ғасырдың басында, бұрынғы КСРО аумағында, оның ішінде Қазақстанда баян деп аталатын гармониканың техникалық жетілдірілген түрі пайда болды. Қысқа уақыт ішінде баян кеңінен таралды, бұл әуесқой орындаушылардың белсенді концерттік іс-әрекетіне ықпал етті. Қазіргі уақытта Қазақстанда баян әлі күнге дейін «халықтық» аспаптар тобына жатады. Бұл өте дәлелді, өйткені өткен ғасырдың 30-жылдарында қазақ халық аспаптар оркестрі құрылғаннан бастап, оған міндетті құрал ретінде баян қосылды. Қазіргі заманғы барлық фольклорлық-этнографиялық ұжымның құрамында баян аспабының болуы да тән құбылыс.

Қазақстанда баян аспабын кәсіби түрде меңгеру 1940 жылы Константин Кириллович Ошлаковтың (1916-1987) Алматыға, Қазрадиокомитеттің шақыртуы бойынша келуінен бастау алады. 1941 жылы П.И. Чайковский атындағы Алматы музыка училищесінде баян класын ашқан Ошлаков К.К еді. Ал Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясында 1957 жылы баян класын ашқан Федор Васильевич Легкунец (1934-1972) болатын. Сондай-ақ оның шәкірті, Қазақстандағы баян мектебінің дамуына өзінің өлшенбес үлесін қосқан Валентин Степанович Басаргинді (1925) де айта кетуіміз керек. Осылайша Қазақстанда баян мектебі қалыптасып, кәсіби баяншы мамандар тәрбиелене бастады.

Баян аспабы өз кезегінде қарқынды даму барысында үш қатарлыдан бес қатарлы болып, бір дауыстыдан төрт дауысты болып тембрлік және орындаушылық мүмкіндіктері ұлғайды. «Баян жаңа белестерге жетіп, концерттік эстрададан көріне бастайды. Осыған байланысты баянның репертуары да кеңі түседі» [4, 70]. Дарынды баяншылардың болуы орындаушылық шеберліктің, репертуардың одан әрі кеңеюі мен дамуына және отандық орындаушылардың әлемдік деңгейге шығуына ықпал етті. Жаңартылған баянда өнерлерін Халықаралық деңгейде көрсеткен А.М.Гайсин, Д.Султанов, А.Ефременко т.б.

Ал жаңартылған баян аспабының оркестрдегі орны мен болмысы, баянда орындаушылардың өмірбаяны мен творчестволық жолдары, шеберлік қырлары туралы еңбектер бар болғанымен (Гайсин А.М. [5], Туякбаев [6], Смакова [7], [8], [9]) ондағы мәліметтер жаңаша көзқарас тұрғысында жеткіліксіз. Конструктивті жетілген аспапты дәріптеу жолдары, қазақстандық композиторлардың баянға арналған шығармаларын насихаттау, ол шығармаларды өз дәрежесінде орындау – осы тақырыптың өзектілігін көрсетеді. Қазақстандағы көрнекті баяншылардың өнері туралы ғылыми ізденістер жүргізу, оларға тұжырымдар жасау – музыкатанудағы іргелі жұмыстардың бастамасы болып табылады.

Қазақтың музыкалық шығармаларының ішіндегі ең ірі жанры, композициялық құрылымы жағынан халық музыкасының күрделі бір саласы – күй өнері. Күйлердің мазмұны халықтың басынан кешірген қасірет-тауқыметі мен әділетсіздікке қарсы күресіне, азат өмірді аңсаған асыл арманы мен қуанышына негізделген терең толғаныспен өрнек-бояуын тауып отырады. Күйлерде (тарихи, әлеуметтік, лирикалық) қазақ халқының басынан кешірген тарихи оқиғалары, туып өскен жердің табиғаты, күнделікті тұрмыс-тіршіліктің түрлі жақтары, қоғамдық өмір құбылыстары және өнерге деген көзқарасы бейнеленеді. Соңғы жылдары күйлерді баянға лайықтап, өңдеп үлкен музыкалық туындылар жазып жүрген К. Ошлаковтың, Ф. Легкунецтің, В. Басаргиннің, В. Холопайненнің, Н. Николаидидің, А. Илюхиннің, Д. Гусинцовтың, М. Қонысбаевтың, С. Сейтхановтың, О. Абдуллаевтың, Д. Тұякбаевтың, А. Гайсиннің, З. Смақованың, В. Демченконың, Б. Раеваның, М. Балтабаевтың т.б. еңбектерін атауға болады. Қазіргі кезде қазақ музыкасын баянға арнап лайықтап, өңделген шығармалар жинақтары еліміздің көптеген баспаларынан басылып шығып, оқу орындарына, аспапта орындаушыларға таралуда.

Күйлерді баянға лайықтап, өңдеулер оқу орындарының жоспарына және орындаушылардың репертуарларына енгенімен, әр күйдің өзіндік дыбыс құрылымын, мазмұнын, домбырада орындаушылық ерекшеліктерін баянда орындағанда ескеріп барып лайықтап өңдеудің маңызы зор. Себебі көп күйлер тек домбырада жеке орындағанда ғана өз тақырыбын, мазмұнын аша түседі. Д. Тұякбаев пен З. Смақованың «Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна» (Алматы, 1999) [3] оқулығында осы тақырыпқа толық түсінік беріледі. Бұл жинақ арқылы авторлар болашақта жас музыка мамандары, баянда орындаушылар қазақ музыкасының, күйлерінің, әндерінің тақырыбында үлкен музыкалық шығармалар, әдемі өңдеулер жазып, баян аспабының, елімізде өркендеуіне және баян аспабының орындаушылық әдістеріне, ұлттық музыканы баянға аранжировкалау жолында үлкен табыстарға жететіндеріне сенімдерін білдіреді. Қазіргі кезде баянға арналып өңделген, лайықталған қазақ музыкасы балалар музыка мектептерінің оқытушыларына, арнайы орта және жоғарғы оқу орындарының студенттеріне арналған жинақтар, хрестоматиялар, оқулықтар жарық көруде.

Оқушылардың қазақ музыкасын баянға арнап өңдеу және лайықтап жазу кезеңін 4 кезеңге бөлеміз:

1. Музыкалық шығармаларды талдау;
2. Оқушылардың өз беттерімен қазақ музыкасын өңдеулері және лайықтап жазулары;
3. Музыкалық шығарманың түпнұсқасын сақтау, салыстыру;
4. Өңделген және лайықтап жазылған қазақ музыкасын сахнада, көпшілік алдында орындау.

Музыкалық шығармаларды басқа музыкалық аспаптардан баянға лайықтап жазғанда сол орындалатын музыкалық шығармалардың түпнұсқасын, негізгі әуенін бұзбай, өзгертпей жеткізу орындаушылардан үлкен шеберлікті талап етеді. Мысалы: Фортепианоға арналып жазылған қазақ әндеріндегі, күйлеріндегі, әуендеріндегі кварта-квинталық сүйемелдеу аккордтары баянда орындалғанда домбыраның, екі дауысты фактурасына жақындай түседі. Бұл жерде баянның сол жақтағы дайын аккордтарын пайдалану қазақ музыкасының ұлттық ладтық құрылымын және ұлттық колоритті бұзып жіберуі мүмкін. Сол себепті, қазақ музыкасын баянға лайықтап жазғанда баянның сол жақ партиясын өте мұқият үйлестіру керек. Оқытушылар сол қолдағы арпеджиолардың, аккордтардың оқушының орындауына ыңғайлы болуларын қадағалап, саусақтарын (аппликатура) қойып отырулары керек. Осы әдістер қазақ музыкасын баянға лайықтап жазудың 2 түрлі қағидасын талап етеді:

- терулі (выбор) баянның сол жағымен орындау музыкалық шығарманың түпнұсқасын, әуенін, гармониясын бұзбау;
- баянға арналып лайықталған қазақ музыкасы оқушыға, тыңдаушыға жағымды естілетіндей әуенді, сазды болуы;

Осы әдістер жеңіл қазақ музыкасын баянға лайықтап жазудың, өңдеудің негізгі қағидалары болады. Қазақ елі өркениетті елдер қатарына қосылып, жаңаша дамыған кезеңде білімді, ұйымдастыру қабілеті бар, ой-өрісі жан-жақты дамыған мамандар әзірлеу ұстаздардың басты міндеті. Олар шәкірттерін эстетикалық бағытта тәрбиелеп, олардың Отанға, туған жеріне деген талғамдарын арттыра түседі. Баян аспабында орындаушылық және оқыту кезеңінде оқушылардың жоспарлы, жүйелі өсуіне өте мән беру керек. Жас маман өздерінің кәсіби шеберліктерін оқу орындарының талап-тілектеріне сай жетілдіру жолында білімдерін, орындаушылық шеберліктерін ұштай түсу үшін, ұстаздың оқушымен жеке жұмысының маңызы зор. Осы көрсетілген орындаушылық әдістер, оқушылардың мінез-құлқын терең зерттеу, дұрыс, жоспарлы сабақ өткізу, өз беттерімен әзірліктерін ұйымдастыру, болашақта шәкіртінің саналы, жақсы маман болып шығып, оқу орынын бітірген соң олар өз шәкірттерін дұрыс бағытта дайындайтынына ұстаздық сенімі мол болуы шарт.

Түрлі байқауларда орындалып жүрген өңдеулердің ішінен В. Басаргиннің өңдеуіндегі Е. Брусиловскийдің «Қос алқа», «Шашу», В. Холопайненнің өңдеуіндегі Х. Тастановтың «Би», О. Абдуллаевтың транскрипциясындағы К. Күмісбековтың «Концерттік вальс», сондай-ақ А. Гайсин, Д. Тұяқбаев, З. Смақова, т.б. көптеген туындыларын айта кетуге болады. ҚР еңбек сіңірген әртісі, профессор А.М. Гайсиннің өңдеуіндегі Ықыластың «Ерден», Құрманғазының «Адай», «Балбрауын», Дәулеткерейдің «Түркмен күй», Н.Тілендиевтің «Аққу» күйлері жоғары орындаушылық шеберлікті талап ететін көркем туындылар болып табылады. Бұл шығармаларда А.Гайсин көріктің (мех) дыбыс шығарудағы түрлі техникалық-күрделі әдістерін қолдану арқылы қазақтың домбыра, қобыз аспаптарының дыбыс ерекшеліктерімен бірге, ұлттық колоритті де жоғалтқан жоқ.

Баянға арналып жазылған авторлық шығармалар жазған қазақстандық композиторлардан: К.К. Ошлаков, В.Т. Заводчиков, Н.И. Николаиди, А.Н. Кононов, В.А. Стригоцкий-Пак, В.П. Демченко, А. Илюхин, С.Қ. Әбдінұров т.б. есімдерін атағанымыз жөн. Сонымен қатар, баяндық репертуардың кеңеюіне ҚР оқу ісінің үздігі, композиторлар одағының мүшесі, В.П. Демченконың да қосқан үлесі орасан зор. Абайдың «Көзімнің қарасы» әніне поэма-фантазиясы, «Девчата», «Старый клен» кинофильмдерінің музыкасына жазылған фантазиясы, қазақтың «Жайдарман» әніне импровизациясы т.б. көптеген орындаушылардың репертуарына концерттік-көркем шығарма болып енген.

Қазақстандағы баян музыкасына 2000-жылдардан бері баса назар аударар болсақ, бұл сала заманауи музыкалық практикада аса маңызды орын ала отырып, өз шекараларын бірте-бірте кеңейткенін көрсетті. Баян қазақ халық музыка өнерінің ортасында берік орын алып, соло, ансамбльдік және оркестрлік концерттік-орындаушылық, педогогикалық және композиторлық практикада маңызды рөл атқарады. Сондықтан, қазақстандық кәсіби композиторлардың баянға назар аударғаны және осы бай аспаптың мәнерлі мүмкіндіктері бойынша бірегей туындылар жасай бастағаны заңды. Композитор С. Әбдінұров баянға арналған көптеген жарқын және терең мағыналы шығармалардың авторы бола отырып, отандық академиялық баян музыкасының бастауында тұрған музыканттар қатарына кіреді. 2000 жылдан бастап 2006 жылға дейінгі салыстырмалы қысқа мерзім ішінде орындаушы және редактор А. Ефременкомен тығыз ынтымақтастықта болып, композитор қазіргі заманғы бай отандық баян репертуарын қалыптастырудағы маңызды үлес ретінде түрлі жанрдағы баян шығармаларының бірқатар жарқын үлгілерін жасады. Оның баян шығармашылығы тарихи-мәдени байланыстарға ие. Авторлық көркем ойдың жүзеге асырылуы баянның техникалық және тембрлік мүмкіндіктерін жетілдіру жағдайында мүмкін болды. Сонымен қатар, композитор баян репертуарды қалыптастыру мен жетілдірудің қазақстандық дәстүрлерін дамытады. Баян үшін бірегей туындылар жасай отырып, ол бірнеше онжылдықтар бойы отандық баян репертуарын құру бойынша қазақстандық кәсіби орындаушылармен жүргізілетін кешенді жұмысты тереңдетіп, қисынды аяқтауға дейін жеткізді. С. Әбдінұров баянның шығармашылық әлеуетін композитор ретінде ашып, баянға терең және күрделі мазмұнды жеткізе алатын, өткен және қазіргі бейнелерді іске асыруға қабілетті адемиялық музыкалық аспап ретінде назар аударды. Автордың баян шығармашылығының эволюциясы ең алдымен тұжырымдамаларды тереңдете және шығармалар ауқымын арттыруда көрініс тапты. Шағын жеке пьесаларда сәтті тәжірибелерді жүзеге асыра отырып, композитор одан кейін ансамбльдік, циклдік шығармалардың кең таралуын жасауға үндеді, осы желіні баян мен симфониялық оркестрге арналған концертпен жалғастырды. Бірақ әрбір шығарма, миниатюра немесе ауқымды кенеп болсын, ауқымды тарихи трактат ретінде, оның авторы музыка тілінің көмегімен өз ойын білдіретін ойшыл ретінде қабылданды.

Қазақстанның баян өнеріне екінші мыңжылдықтың басынан бері баса назар аударатын болсақ, бұл шығармашылық сала заманауи музыкалық практикада аса маңызды орын ала отырып, өз шекараларын бірте-бірте кеңейтетінін көрсетеді. Баян осыдан бір жарым ғасыр бұрын қазақ халық музыка өнерінің ортасында берік орын алып, осы уақытқа дейін жеке концерттік (соло), ансамбльдік және оркестрлік орындаушылық, педогогикалық және композиторлық практикада маңызды рөл атқарады. Сондықтан, қазақстандық - кәсіби композиторлардың баянға назар аударғаны және осы бай аспаптың мәнерлі мүмкіндіктері бойынша бірегей туындылар жасай бастағаны заңды. Бұл дегеніміз, қазақстандық композиторлар тарапынан баянға деген қызығушылықтарының артуынан, шығармашылық шешімдерінің ынталандырылуынан туындайды. Бұл жағдай, өз кезегінде, баян музыкасын зерттеуге бағытталған қазақстандық зерттеушілердің жұмыстарын жандандыру үшін түрткі болуы тиіс. Сонымен қатар, қазіргі кезде аспаптың ерекшелігін ескеретін және көрсететін, баян шығармаларын талдаудың әмбебап әдістемесі әлі қалыптаспаған. Осылайша, баянның дыбыс бейнесінің кеңейуіне қарай баян аспабының Қазақстан музыкалық өнеріндегі алатын орны, қазіргі қарқынды дамуы, оны жоғары деңгейде дәріптеу, насихаттаумен байланысты өзекті мәселелер шеңбері артады, ғылыми проблема тереңдейді, бұл осы бағытта одан әрі зерттеулер жүргізу қажеттілігін көрсетеді.

Әдебиеттер тізімі

1. *Мұстафин Б., Смақова З* Сырнай-баян үйренудің бастапқы курсы – Алматы, 2003.
2. *Мұстафин Б., Мұстафина Т., Алыбаев Т., Смақова З.* Сырнай уйрену мектебі – Алматы, 2004.
3. *Туяқбаев Д., Смақова З.* Пособие по аранжировке казахских кюев для баяна – Алматы, 1999.
4. *Смақова З., Камалиденов Е., Дүйсенғалиев Ф., Мерғалиев Д.* Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. – Алматы, 2018.

5. *Гайсин, А. М.* Программа курса истории исполнительства на баяне: Научно-методическая работа - Алма-Ата, 1984.
6. *Туякбаев, Д., Гайсин А.* Прогрессивная школа игры на баяне - Алма-Ата, 1988.
7. *Смакова, З.Н.* Развитие казахстанской баянной школы // Музыкальное образование - культура - искусство Казахстана XXI века: сб. статей, посвящ. 65-летию юбилею КНК им. Курмангазы.- Алматы, 2012.
8. *Смақова З., Камалиденов Е., Дүйсенғалиев Ф., Мерғалиев Д.* Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. – Алматы, 2018.
9. *Смақова З.Н., Спатаев Ж., Мирманов Н.* Сырлы сырнай мұрасы (оқу құралы) – Алматы, 2021.
10. *Әбдінұров, С.* "Бозіген" Баянға арналған шығармалар (А.Ефременконың редакциясы). - Алматы, 2005.
11. *Әбдінұров, С.* "Орда басы" Баянға арналған шығармалар (А.Ефременконың редакциясы). - Алматы, 2007.

References (transliterated)

1. *Mystafin B., Смақова Z* Syrnaj-baayn ujnenuđın bastapky kursy – Almaty, 2003.
2. *Mystafin B., Mystafina T., Alybaev T., Смақова Z.* Syrnaj ujrenu mektebi – Almaty, 2004.
3. *Tuakbaev D., Смакова Z.* Posobie po aranzirovke kazahskih kuev dla bayna – Almaty, 1999.
4. *Смақова Z., Kamalidenov E., Dujsengaliev G., Merǵaliev D.* Қазақстанда баан аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. – Almaty, 2018.
5. *Gajsin, A. M.* Programma kursa istorii ispolnitel'stva na bayne: Naucno-metodiceskaa rabota - Alma-Ata, 1984.
6. *Tuakbaev, D., Gajsin A.* Progressivnaâ škola igry na baâne - Alma-Ata, 1988.
7. *Смакова, Z.N.* Razvitie kazahstanskoj baânnoj školy // Muzykal'noe obrazovanie - kul'tura - iskusstvo Kazahstana XXI veka: sb. statej, posvâš. 65-letnemu ûbileû KНК im. Kurmangazy. Almaty, 2012.
8. *Смақова Z., Kamalidenov E., Dujsengaliev G., Merǵaliev D.* Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы. – Almaty, 2018.
9. *Смақова Z.N., Spataev Z., Mirmanov N.* Сырлы сырнай мұрасы (оқу құралы) – Almaty, 2021.
10. *Abdînұrov, S.* "Bozigen" Bayanǵa arnalǵan ŧyǵarmalar (A.Efremenkonyn redaksiyas). – Almaty, 2005.
11. *Abdînұrov, S.* "Orda basy" Baânǵa arnalǵan ŧyǵarmalar (A.Eframenkonyn redaksiâsy). – Almaty, 2007.

Автор туралы мәлімет

Жақиянов Әділет Ихсанұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының магистранты. Ғылыми жетекші: Сарымсакова Алмагуль Сессияевна – өнертану кандидаты (PhD), доцент

Сведения об авторе:

Жақиянов Адилет Ихсанович – магистрант Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель: Сарымсакова Алмагуль Сессияевна – кандидат искусствоведения (PhD), доцент

Information about the author:

Zhakiyanov Adilet – Master's student of Kazakh National Conservatory. Scientific director: Sarymsakova Almagul Sessiyaevna – PhD in Art History, Associate Professor

**МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ
МӘСЕЛЕЛЕРІ**

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

QUESTIONS OF MUSICAL PERFORMANCE

МРНТИ 18.41.91

Ержан Кушанов¹

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКЕ

Аннотация

Статья посвящена вопросам воплощения мифологической тематики во французской флейтовой музыке. Автором, на основе работ А. Лосева, К. Леви-Стросса, М.Элиаде, Ю. Зуева, С. Кондыбая, З. Наурзбаевой, рассматриваются общие для мифа и музыки характеристики, акцентируются актуальность и специфичность музыкальных произведений на мифологическую тематику.

В статье отмечаются новые способы актуализации мифа в современном гуманитарном знании, в том числе - использование мифов как основы для научной реконструкции исторических событий, культурных представлений народа, философских, эстетических и музыкальных концепций. Обозначаются и важные характеристики флейты, обостряющие значимость тематики именно для этого инструмента: распространенность флейтовых инструментов у народов мира, изобилие и разнообразие мифов о происхождении флейты.

На основе анализа флейтовых произведений К. Райнеке («Ундина»), К. Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна», «Сиринкс»), А. Жоливе («Песня Линоса»), выводятся свойственные для флейтовой музыки на мифологическую тему композиционные и исполнительские приемы. Личностная трактовка мифов французскими композиторами обеспечивается новыми способами организации звуков, своеобразный выбор средств музыкальной выразительности рождает новые смыслы, воссоздает новое прочтение мифов.

Ключевые слова: флейта, миф, мифологическая тематика, французская музыка, новое прочтение мифов.

Ержан Кушанов¹

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

ФРАНЦУЗ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ФЛЕЙТАҒА АРНАЛҒАН МИФОЛОГИЯЛЫҚ ТАҚЫРЫП

Аннотация

Мақала француз флейта музыкасында мифологиялық тақырыптардың іске асу мәселелеріне арналған. Автор А.Лосев, К.Леви-Штраус, М.Элиаде, Ю.Зуев, С.Қондыбай, З.Наурзбаеваның шығармаларына сүйене отырып, миф пен музыкаға тән ерекшеліктерді зерттейді, музыкалық шығармалардың өзектілігі мен ерекшелігін атап көрсетеді. мифологиялық тақырыптар бойынша.

Мақалада мифті қазіргі гуманитарлық білімдерде өзектілендірудің жаңа әдістері, оның ішінде мифтерді тарихи оқиғаларды, халықтың мәдени идеяларын, философиялық, эстетикалық және музыкалық концепцияларды ғылыми түрде қайта құрудың негізі ретінде қолдану көрсетілген. Флейтаның маңызды сипаттамалары көрсетілген, бұл аспаптың тақырыбының маңыздылығын арттырады: флейта аспаптарының әлем халықтары арасында таралуы, флейта шығу тегі туралы мифтердің көптігі мен әртүрлілігі.

К.Рейнекке («Ондине»), К.Дебюссидің («Фаунның түстен кейін», «Сиринкс»), А.Жоливеттің («Линос әні») флейта композицияларын талдауға негізделген, композициялық және орындаушылық қабылдаулар. Француз композиторларының мифтердің жеке интерпретациясы дыбыстарды ұйымдастырудың жаңа тәсілдерімен қамтамасыз етілген, музыкалық мәнерлеу құралдарының ерекше таңдауы жаңа мағына береді, мифтердің жаңа интерпретациясын тудырады.

Түйінді сөздер: флейта, миф, мифологиялық тақырыптар, француз музыкасы, мифтерді жаңа оқу.

Yerzhan Kushanov¹

¹*Kazakh National Conservatory. Kurmangazy,
Almaty, Kazakhstan*

MYTHOLOGICAL THEME IN FRENCH FLUTE MUSIC

Abstract

The article is devoted to the issues of the embodiment of mythological themes in French flute music. The author, based on the works of A. Losev, K. Levi-Strauss, M. Eliade, Y. Zuev, S. Kondybay, Z. Naurzbaeva, examines characteristics common to myth and music, emphasizes the relevance and specificity of musical works on mythological themes.

The article notes new ways of actualizing the myth in modern humanitarian knowledge, including the use of myths as a basis for the scientific reconstruction of historical events, cultural representations of the people, philosophical, aesthetic and musical concepts. Important characteristics of the flute are also indicated, sharpening the significance of the topic for this particular instrument: the prevalence of flute instruments among the peoples of the world, the abundance and variety of myths about the origin of the flute. Based on the analysis of flute works by K. Reinecke ("Undine"), C. Debussy ("Afternoon of a Faun", "Syrinx"), A. Jolivet ("Song of Linos"), compositional and performing receptions. The personal interpretation of myths by French composers is provided by new ways of organizing sounds, a peculiar choice of means of musical expression gives rise to new meanings, recreates a new interpretation of myths.

Keywords: flute, myth, mythological themes, French music, new reading of myths.

В ряду древнейших инструментов в истории человечества всегда упоминают флейту или флейтовые инструменты. Простая конструкция, мобильность, неограниченные выразительные возможности, специфический тембр – разнообразные характеристики флейты связаны с тысячами уникальных историй и, конечно, мифов.

Мифологическая тематика во флейтовом репертуаре наиболее ярко претворена во французской музыке, что может объясняться и высоким уровнем развития французской флейтовой школы в целом.

Мифы (от греч. *mythos* – «предание, сказание»), возникнув еще в первобытном обществе, на протяжении всей истории развития человечества обеспечивали устойчивую психологическую, моральную, ценностную базу и определяли понимание строения мира, природы человеческого характера и норм взаимоотношений. Поисками правильного понимания мифа занимались лучшие умы человечества уже в период античности.

На сегодняшний день основными отраслями научного знания, для которых характерны и важны исследования мифов, являются литературоведение, философия, культурология, фольклористика, этнография, антропология, социология, религиоведение, музыковедение и другие. В силу того, что, все представители вышеперечисленных научных дисциплин пытаются дать свое понимание о мифах, существует огромное количество определений того, что такое миф. Русский философ, писатель, видный деятель советской культуры А.Ф. Лосев стремится онтологизировать миф, придавая ему бытийное понимание: «Миф – необходимейшая – прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимая – категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность» [1]. Такое определение А.Ф. Лосев дает с точки зрения самого мифа, мифического сознания, а не научного. Наука же долгое время рассматривала миф как выдумку, вымысел и фикцию. То есть, многими исследователями миф изучался как древняя сказка или предание.

Французский этнограф, антрополог, философ и культуролог, член Французской академии Леви-Стросс – является основателем структуралистской концепции мифа, в основе которой лежит использование структурного анализа. Леви-Стросс предлагает свое понимание мифа: «Миф представляет собой код, который должен быть расшифрован. Расшифровка удастся тогда, когда в бесчисленных вариантах мифа обнаруживаются определенные и постоянно повторяющиеся образцы, имеющие логическую природу» [2]. В

понимании К. Леви-Стросса «Миф всегда относится к событиям прошлого: «до сотворения мира» или «в начале времен» – во всяком случае, «давным-давно». Но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени» [3]. В ходе размышлений, Леви-Стросс отводит музыке привилегированное место в сравнении с поэзией и живописью, и находит наибольшее количество точек соприкосновения мифа именно с музыкой: «Музыка ставит гораздо более сложную проблему, ибо мы не знаем всех ментальных условий музыкального творчества... Музыка, без сомнения, представляет собой язык сообщений, которые может понимать огромное большинство людей, хотя лишь немногие способны их творить» [4]. Другими словами, Леви-Стросс, напоминая о сакральной природе музыки, отождествляет ее функции с мифом. Кроме того, и миф, и музыкальное произведение передаются и принимаются слушателем, вместе с тем, они разворачиваются во временной последовательности, но это не обыденное, текучее время, а время остановившееся, похожее на «бессмертие».

Другим влиятельным исследователем мифологии, философом, этнографом и писателем Мирча Элиаде в книге «Аспекты мифа» предпринята попытка структурировать и определить функции мифа. Миф, также как и музыка, имеет отношение к «созданию», познавая миф, человек познает «происхождение» вещей, «так или иначе миф «проживается» аудиторией, которая захвачена священной и вдохновляющей мощью воссозданных в памяти и актуализированных события» [5]. Таким образом, основные функции мифа, могут касаться и функций музыки.

Отношение к мифу и мифологии в целом в научном знании приобретает новые нюансы в XX-XXI веках. Работы Ю.А. Зуева показывают, что сюжеты и мотивы из мифологического наследия могут стать основой исторической реконструкции событий, реально происходивших, но не зафиксированных по разным причинам. Г. Агелеуов отмечает, что часто «... мифическая проекция имеет под собой реальные исторические события, связанные с возникновением кочевых государственных образований» [6]. Большая часть деталей в мифологическом наследии тюрков, по мнению З. Наурзбаевой и С. Кондыбая, вполне историчны. «С. Кондыбай писал: «Труды казахстанского историка Ю. Зуева продемонстрировали возможность решения исторических проблем периодов, бедных письменными источниками, с помощью мифологических материалов. Труды Ю. Зуева, посвятившего много лет исследованиям истории Степи, в особенности увидевшие свет работы последних лет... представляют коренной переворот, революцию в деле исследования истории казахов, тюрков вообще... Таким образом, анализ мифологического материала имеет и методико-методологический потенциал для современного гуманитарного знания» [7].

Мифологию и музыку объединяют также наличие знаковых систем – членораздельная речь и собственно музыкальный язык. Б.В. Асафьев, разрабатывая теорию интонации, сформировал свое определение музыки: «Музыка – искусство интонируемого смысла» [8]. Так, мотивы, из которых состоит музыкальная тема, можно назвать музыкальной речью. А миф, совмещающий в себе рассказ и сакральную легенду закономерно воплотился в музыкальных произведениях.

Кроме того, и миф, и музыка, являясь средствами коммуникации, не имеют территориальных и временных границ. Почти у каждого народа в фольклорных источниках существуют мифологические образы, переплетенные с музыкой. Так, например, в казахской музыке огромный пласт занимают кюи-легенды в инструментальной музыке и песни-легенды в традиционной песенной культуре. Казахский исследователь фольклора и мифологии Серикбол Кондыбай справедливо считает, что мифология несет в себе важную духовную информацию, в мифах заложены самые необходимые идеи для осмысленной жизни в будущем. «Мифология – главный ключ, открывающий дверь в волшебную, священную, удивительно прекрасную страну, в нашу Вечную Родину, забытую нами» [9].

Вокруг происхождения древней флейты также существует множество мифов. В одном из вариантов мифа о Пане и Сиринге рассказывается как Пан в гневе изрезал тростник, который была превращена нимфа. Поняв, что он режет не тростник, а тело своей

возлюбленной, он стал целовать отдельные части стеблей, сопровождая это рыданиями и душераздирающими воплями. Тогда-то Пан и услышал, что разные по величине отрезки тростника издают неодинаковые звуки [10].

В мировой музыкальной культуре мифологические сюжеты неисчерпаемы. «Особенно густо заселены мифологическими персонажами оперы, балеты, оратории и кантаты XVII–XVIII веков. Значительно реже встречаются они в музыке XIX века. И опять заметно возрастает их число в западноевропейской музыке XX века. Многие мифологические образы появляются по несколько раз – в разные века и в разных музыкальных жанрах» [11].

Французская музыкальная культура развивалась в тесном взаимодействии с другими европейскими культурами. Исторически, появление мифологической тематики в музыке связано с эпохой романтизма, а точнее - с гейдельбергской школой романтизма (нем. *Heidelberger Romantik*). В рамках идеологии поисков «народного духа» романтики стали проявлять повышенный интерес к национальной культурно-исторической традиции. Именно в рамках гейдельбергского романтизма появились первые попытки научного осмысления фольклора - мифологическая школа, в основе которой лежали мифологические идеи Шиллинга и братьев Шлегелей. Принципиальное значение этот период оказал и на развитие музыки, в которой стали все больше появляться мифологические мотивы.

Во Франции к образам древнегреческой мифологии обращались композиторы от Люлли до Ксенакиса. Мифологическая тематика привлекала Ш. Гуно, Г. Берлиоза, Ж. Массне, Л. Делиба, Г. Форе, А. Брюно, Т. Дюбуа. Свою трактовку «Орфея в аду» написал Жак Оффенбах, подвиги Геракла запечатлил в симфонической поэме «Юность Геракла» Сен-Санс, в своем произведении «Страдания Орфея» Д. Мийо перенес миф об Орфее в современную эпоху, С. Франк написал симфоническую поэму «Психея». Если в произведениях доромантической эпохи мифологические сюжеты просто пересказывались, то с XIX века композиторы стали использовать мифологические сюжеты и образы как инструмент самоидентификации, поисков и формирования национального самосознания.

Ряд произведений на мифологическую тематику были написаны для флейты. «Ундина» – соната для флейты и фортепиано Карла Райнеке, написана по мотивам повести Фридриха Мотта-Фуке. Ундина – мифологическая волшебная фигура, с рыбьим хвостом, аналогична славянской русалке. В рассказе «Ундина» в переводе с французского, дух вод выходит замуж за рыцаря по имени Хульдебранд, чтобы завлечь его душой.

Эта сказка имела оглушительный успех на момент публикации, стала очень популярной во всей Европе и вдохновила многих художников на создание многих полотен. На тему Ундины были написаны несколько опер, в том числе опера «Ундина» Э.Т.А. Гофмана (1816), после того как повесть де ла Мотт-Фуке была переведена В. Жуковским на русский язык, на эту тему появились ряд русских произведений: опера «Русалка» А.С. Даргомыжского (1856), опера «Ундина» П.И. Чайковского (1869). «Русалка» А. Дворжака (1900) имеет очень схожую историю, сюжет «Ундины» лег в основу произведений И. Зайфрида (1817), К.Ф. Гиршнера (1837), с таким названием есть произведение из фортепианного цикла М. Равеля «Ночной Гаспар», произведение для фортепиано из второй книги прелюдий К. Дебюсси, этюд для фортепиано А. Рубинштейна.

Соната для флейты и фортепиано композитора Карла Райнеке впервые была опубликована в 1882 году,opus 167. Соната состоит из 4 частей:

Первая часть написана в традиционной сонатной форме. Основная тональность – *e moll*. Обращает на себя внимание модулирующая разработка (*Cis dur, As dur*). Повторная выдержка позволяет найти основную тональность *mi минор*, перед отклонением в тональность *E dur*. Можно заметить, что композитор работает над мотивом арпеджио в первой теме. Основное внимание выделено флейте, а фортепиано выступает больше в роли аккомпанемента.

Вторая часть – игривое, задорное интермеццо в тональности *h moll*. Это самая виртуозная часть Сонаты. Особое внимание композитор уделяет ритмическому рисунку, построенному на многочисленных скачках кварт и квинт в рамках тонического арпеджио. Вторая часть в *G dur* контрастирует восьмью нотами с двумя точками (т.н. юмор Дворжака).

Далее идет возвращение к начальному интермеццо перед другой столь же контрастной и гораздо более певческой партией в *H dur*, обозначенной *pui lento quasi Andante* (аккомпанемент фортепиано в триолях). Наконец, снова появляется припев, завершающее движение.

Третья часть – медленная часть Сонаты, написана в тональности *G dur*. Здесь обращает на себя внимание главная тема, основанная снова на движениях тонического арпеджио. Она раскрывает напевную и выразительную мелодию, расположенную в довольно низком регистре флейты. Неожиданный контраст наступает далее, музыка внезапно впадает в панику (отмечено *Molto vivace*), модулируя в *h moll* с триолями на фортепиано перед быстрым возвращением спокойствия и экспрессией в соль мажоре.

Четвертая часть – финал *Allegro molto agitato*, в некотором отношении напоминающая первую часть с флейтой, с большими фразами. Партия флейты контрастирует партии фортепиано, основанной на арпеджио.

К мифологической тематике обращался основоположник музыкального импрессионизма Клод Дебюсси. «Два крупнейших художественных направления – символизм и импрессионизм – оказали непосредственное влияние на формирование творческой концепции Клода Дебюсси. Поэтический символизм и художественный импрессионизм привносят свои мифологемы в творчество композитора» [12]. К произведениям К. Дебюсси, возрождающим мифологическую тематику, относятся – дивертисмент «Триумф Вакха» (1882), «Прелюдия к Послеполуденному отдыху фавна» (1892-1894), пьеса для флейты-соло «Сиринкс» (1913), ноктюрн «Сирены» (1897-1899); фортепианные опусы – прелюдии «Дельфийские танцовщицы» (1909), «Канопа» (1910-1912), пьеса «Остров радости» (1904), цикл для фортепиано в 4 руки «Шесть античных эпитафий» (1914); вокальный цикл «Песни Билитис» на стихи П. Луиса (1897-1898), романс «Фавн» из вокального цикла «Галантные празднества» на стихи П. Верлена (1904), музыка к инсценировке «Песен Билитис» (1900-1901); фортепианные опусы – прелюдии «Дельфийские танцовщицы» (1909), «Канопа» (1910-1912), пьеса «Остров радости» (1904), цикл для фортепиано в 4 руки «Шесть античных эпитафий» (1914).

Прелюдия «**Послеполуденный отдых фавна**» – это симфоническое произведение, написанное в период между 1892-1894 годами, на основе эклоги Стефана Малларме. В этом произведении флейта и флейтовая партия становятся центральным образом и главным элементом музыкальной выразительности.

Соло флейты сразу же вводит в пасторальный мир древней античности. Тема содержащая тритон *cis-g* будет проходить через все произведение, но по разному гармонизована Дебюсси. В цифре 1 именно путем чередования пронумерованного *D7* (с большим седьмым) и пронумерованного числа +6 (изменение доминирующего 7-го) Дебюсси гармонизирует тему, а в номере 2 это аккорд *E6* (минорный аккорд *C#*), затем натуральный аккорд *C5* (аккорд *C#* мажор). Именно в богатстве этих различных аккордов, гармонизирующих мелодию, обнаруживается стиль Дебюсси. Музыкальный фон меняется, но рисунок, мелодия остаются прежними.

В 31 такте партия становится более драматичной, начинается с короткого повторения ритма на фортепиано. Напряжение увеличивается. В 51 такте происходит падение этого драматизма. В 63 такте партия фортепиано принимает выразительную мелодию с большим подъемом, а флейта повторяет небольшой мотив триолями (как зов).

В 79 такте снова появляется тема фавна, но на этот раз *E* и тритон исчезают. Теперь, диссонанс отходит (как в 86-м такте). Очевидно, что это изменение необходимо отметить на уровне интерпретации. На 94 такте возвращается *C#*, и на этот раз тритон присутствует. В 106 такте мелодия заполняется красивым цветом ми-мажора, хроматически окрашенным гармонизацией параллельных аккордов темы фавна. В 108 такте происходит как бы замедление времени (вызванное Булезом в этой пьесе), флейта приземляется на *G#*.

«**Сиринкс**» – произведение Дебюсси для флейты соло в одной части. Он написал ее в ноябре 1913 года, опубликована она была после его смерти в 1917 году. Это было заказом

Габриэля Мурея на его пьесу «Психея». «Сирикс» – это сценическая музыка, но по замыслу произведения флейтист не выходит на сцену, он играет за кулисами.

Произведение открывается типичной для Дебюсси темой. Флейта в звучном регистре играет нисходящую мелодическую линию от *b*. Сигнатура ключа, кажется, указывает на тональность *Des* или относительного *B*, но мелодия не является тональной. Увеличенная секунда между *E* и *Des* очень впечатляет. Второе предложение занимает начало первого перед комментарием из *b* в среднем регистре. В третьем предложении стоит обозначение, исполнять в темпе «немного беспокойно». Здесь встречается пентатонический лад с 5 нотами в тактах 11 и 12: *b, des, es, ges, as*. Двумя тактами спустя лад меняется и становится хроматическим с *Es* в басу, и с переходом на *Des*. Затем тема переносится нас в бас с ритмичным замедлением: триоли из двойных, шестнадцатых нот, триоли и четверти. Увеличенная вторая *E–Des* присутствует, когда мелодическая линия прерывается на *Des*. В последних трех тактах, который мы называем кодой, звучит гамма по тонам: *h, a, g, f, es, des*. Поэтому в этой пьесе Дебюсси использует несколько ладов: хроматизм, пентатонику и целотонный лад.

У французского композитора Андре Жоливе особое отношение к флейте. Он действительно написал очень много пьес для флейты. К примеру, такие произведения для камерной музыки, как: «Заклинание» для флейты соло (1936), «Маленькая сюита» для флейты, альты и арфы (1941), «Pastorales de Noël» для флейты (1943-1958), Соната для флейты и фортепиано (1958), и конечно же Концерт для флейты и струнного оркестра (1949).

В 1944 году Андре Жоливе, продолжая «магическую» линию творчества, написал пьесу «Песня Линоса» для конкурса флейтистов в Национальной консерватории музыки и танца в Париже. Вернувшись с войны, где он был мобилизован в Фонтенбло, Жоливе был вдохновлен мифом о Линосе.

Произведение длится от 10 минут до 11 минут в зависимости от версии. В издании Leduc в заголовке есть следующие слова: «Песня Линоса была в греческой античности разновидностью трена: погребальный плач, плач, перемежающийся с криками и танцами». Таким образом, произведение пронизано мраком, причитаниями, и Жоливе также указывает, что будет чередование депрессивных эпизодов и эпизодов танца.

Можно обратить внимание, на то, что произведение делится на разные контрастные части. Пьеса открывается вступлением: 3 раза фортепиано проигрывает музыкальный мотив на форте, начиная от соль и развиваясь в последовательных полутонах. Флейта реагирует на фортепиано и нота соль становится полюсной во вступлении для обоих инструментов. С указанием *Meno* открывается первая часть, которая, как объявил автор в своем заголовке, мрачна и находится в настроении неопределенности. Динамика *piano* исполняется без тяжести фортепиано, где каждый аккорд измерен. Флейта поет бесконечную песню. Эта часть заканчивается на полюсной ноте: соль. Начиная с буквы *B* возникает контрастный эпизод: музыка отражает волнения. Темп ускоряется (до 104). Это почти танцевальный эпизод, композитор использует «Флаттерцунг» на флейте. На букве *C* возвращается эпизод *Meno*, но на этот раз мелодия флейты проходит в высоком регистре. Кульминация еще не достигнута в этой напряженной песне. Снова на букве *D* наблюдается эпизод возбуждения, на динамике *piano* плотная ткань, с большими арпеджио. Как было объявлено, действует чередование мрачных эпизодов и медленных танцев и эпизодов беспокойства.

Новый мотив и новый эпизод открываются начиная с буквы *F*. Это танец определенной стабильности в его фортепианном аккомпанементе (тот же самый), но в то же время асимметричный за счет использования такта 7-8. На этом ритмичном полотне болтливая флейта уносит нас за собой. Новый эпизод на букве *L* с новой формулой на фортепиано с использованием восьмушек. Мы замечаем, что с самого начала именно фортепиано объявляет о новых разделах и контрастно направляет музыку, флейта играет роль солиста в мелодии, но не в выборе эпизодов. В этой части полюсом является скорее нота *D*.

Рассмотренные примеры свидетельствуют, что произведения на мифологическую тематику представляют значимую, ценную и цельную часть репертуара французской флейтовой музыки. Французские композиторы никогда не оставались в стороне от мировых

музыкальных тенденций, вбирали в себя народные музыкальные традиции многих регионов страны, вместе с тем, взаимодействовали с другими европейскими культурами, придавая своей музыке особый французский стиль.

В результате анализа флейтовых произведений французских композиторов на мифологическую тематику могут быть обозначены некоторые аспекты. Новизну интерпретации и музыкального оформления мифологических сюжетов подчеркивают такие средства музыкальной выразительности, как разновидность ладовых систем, богатство ритмических рисунков, модуляционные приемы, использование контрастной динамики, а также стремление к изысканности стиля, прозрачности фактуры. К примеру, в прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» К.Дебюсси мифологичность мировосприятия передается благодаря ярким гармонически краскам, увеличенным ходам, частой смене ладовых систем. Композитор использует хроматизм, пентатонику, целотонный лад. В Сонате для флейты и фортепиано «Ундина» Карла Райнеке все части Сонаты контрастны между собой в тональном, темповом и ритмических отношениях. В «Песне Линоса» Андре Жоливе все три части контрастны между собой. Композитор использует ритмическое разнообразие, динамические, регистровые контрасты, разные тональные полюсы, сложные технические элементы во флейтовой партии. Партия фортепиано не только аккомпанирует как фон, но и берет на себя роль солирующего инструмента, исполняет сложные арпеджио и другие элементы.

Таким образом, можно отметить, что обращаясь к мифологической тематике французские композиторы предлагают собственную трактовку мифологического сюжета. Новые способы организации звуков, своеобразный выбор средств музыкальной выразительности рождает новые смыслы, воссоздают новое прочтение мифов.

Список литературы

1. *Лосев, А.Ф.* Диалектика мифа. – М.: «Правда», 1990. – 5 с.
2. *Манторова, А.В.* Реферат. История изучения мифа в науках о человеке. – Пермь, 2016. – 15 с.
3. *Леви-Стросс, К.* Структурная антропология. Структура мифа / Пер. с фр. В.В.Иванова. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 213-242 с.
4. *Леви-Стросс, К.* «Мифологики. I. Сырое и приготовленное». – М., 2006 г. – 25 с.
5. *Элиаде, М.* «Аспекты мифа». Издание на русском языке, перевод Большаков В., – М., 1994. – 23 с.
6. *Агелеуов, Г.Е.* Йол-тенгри - бог пути в мифотворчестве древних тюрков // Военное искусство кочевников Центральной Азии и Казахстана. – Алматы, 1998. С. 101-105.
7. *Наурызбаева, З.* Женские образы в мифологии предказахов Серикбола Кондыбая. – Алматы, 2021 - 336 с.
8. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1974. – 58 с.
9. *Кондыбай, С.* «Казахская степь и германские боги». – Алматы, «Зерде», 2001.
10. *Герцман, Е.В.* Музыка древней Греции и Рима. – Санкт-Петербург., 1995. – 52 с.
11. *Коришунова, Н.Н.* История и культурология. Вестник КрасГАУ, 2012, №4. – 215 с.
12. *Перич, О.В.* Р. Вагнер и К. Дебюсси: к вопросу о мифологических основах творчества / Знание. Понимание. Умение, 2010, №1. – 246 с.

References (transliterated)

1. *Losev, A.F.* Dialektika mifa. – M.: «Pravda», 1990. – 5 p.
2. *Mantorova, A.V.* Referat. Istoriya izucheniya mifa v nauках o cheloveke. – Perm, 2016. – 15 p.
3. *Levi-Stross, K.* Strukturnaya antropologiya. Struktura mifa / Per. s fr. V.V.Ivanova. – M.: Izd-vo EKSMO-Press, 2001. – 213-242 p.
4. *Levi-Stross, K.* «Mifologiki. I. Syroye i prigotovlennoye». – M., 2006 g. – 25 p.
5. Eliade, M. «Aspekty mifa». Izdaniye na russkom yazyke, perevod Bolshakov V., – M., 1994. – p. 23
6. *Ageleuov, G.E.* Yol-tengri - bog puti v mifotvorchestve drevnikh tyurkov // Voyen-noye iskusstvo kochevnikov Tsentralnoy Azii i Kazakhstana. – Almaty, 1998. P. 101-105.
7. *Naurzabayeva, Z.* Zhenskiye obrazy v mifologii predkazakhov Serikbola Kondybaya. – Almaty, 2021 - 336 p.
8. *Asafyev, B.V.* Muzykalnaya forma kak protsess. – L., 1974. – p. 58.

9. *Kondybay, S.* «Kazakhskaya step i germanskiye bogi». – Almaty, «Zerde», 2001.
10. *Gertsman, Ye.V.* Muzyka drevney Gretsii i Rima. – Sankt-Peterburg., 1995. – 52 p.
11. *Korshunova, N.N.* Istoriya i kulturologiya. Vestnik KrasGAU, 2012, №4. – 215 p.
12. *Perich, O.V.* R. Vagner i K. Debyussi: k voprosu o mifologicheskikh osnovakh tvor-chestva / Znaniye. Ponimaniye. Umeniye, 2010, №1. – 246 p.

Сведения об авторе:

Кушанов Ержан Серикович – магистрант кафедры духовых инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения (PhD), доцент.

Автор туралы мәлімет:

Кушанов Ержан Серікұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының үрмелі аспаптар кафедрасының магистранты; ғылыми кеңесші - Джуманиязова Раушан Кеңесқызы, өнертану кандидаты (PhD), доцент.

Information about the author:

Kushanov Yerzhan Serikovich – Master student of the Department of Wind Instruments of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy; scientific advisor - Jumaniyazova Raushan Kenesovna, candidate of art history (PhD), associate professor.

МРНТИ: 18.41.51

Анна Данильченко¹

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ЖАН ФРАНСЕ: АНАЛИЗ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ

Аннотация

В XX веке композиторы по всему миру обратились к жанру концерта для кларнета с оркестром, этот интерес вызван благодаря тому, что искусство игры на кларнете к середине XX века достигло значительных вершин. Данная статья посвящена творчеству французского композитора Жана Франсе, а именно вопросам исполнительской интерпретации и музыкального анализа концерта для кларнета с оркестром. Концерт является одним из сложнейших произведений, и добавление его к репертуару кларнетиста говорит о новом уровне технических требований.

Цель статьи – изучить особенности интерпретации и технические трудности концерта. В статье приведен подробный музыкальный анализ «Концерта для кларнета с оркестром» Жана Франсе. Автор иллюстрирует анализ нотными примерами.

Ключевые слова: Жан Франсе, концерт для кларнета, музыкальный анализ, французская музыка, XX век

Анна Данильченко¹

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

ЖАН ФРАНСЕ: КЛАРНЕТ ПЕН ОРКЕСТРГЕ АРНАЛҒАН КОНЦЕРТТІҢ ТАЛДАУЫ ЖӘНЕ ОРЫНДАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аннотация

XX ғасырда бүкіл әлемдегі композиторлар кларнет пен оркестрге арналған концерт жанрына бет бұрды, бұл қызығушылық XX ғасырдың ортасында кларнетте ойнау өнерінің айтарлықтай биіктерге жеткеніне байланысты туындады. Бұл мақала француз композиторы Жан Франстың шығармашылығына, атап айтқанда кларнет пен оркестрге арналған концерттің орындаушылық интерпретациясы мен музыкалық талдау мәселелеріне арналған. Концерт – ең күрделі жұмыстардың бірі және оны кларнет репертуарына қосу техникалық талаптардың жаңа деңгейін көрсетеді.

Мақаланың мақсаты-концерттің интерпретация ерекшеліктері мен техникалық қиындықтарын зерттеу. Мақалада Жан Франстың Кларнет пен оркестрге арналған концертке егжей-тегжейлі музыкалық талдау келтірілген. Автор талдауды музыкалық мысалдармен суреттейді.

Түйінді сөздер: Жан Франсе, кларнетке арналған концерт, музыкалық талдау, XX ғасыр француз музыкасы.

Anna Danilchenko¹

*¹Kazakh national conservatory named after Kurmangazy
Almaty, Kazakhstan*

JEAN FRANÇAIX: PECULIARITIES OF INTERPRETATION AND INTERPRETATION OF THE CONCERTO FOR CLARINET AND ORCHESTRA

Abstract

In the XX century, composers around the world turned to the genre of clarinet concerto with orchestra, this interest was aroused due to the fact that the art of playing the clarinet by the middle of the twentieth century had reached significant peaks. This article is devoted to the work of the French composer Jean Françaix, namely the issues of performing interpretation and musical analysis of the concerto for clarinet and

orchestra. The concerto is one of the most complex works, and adding it to the clarinetist's repertoire speaks of a new level of technical requirements.

The purpose of the article is to study the peculiarities of interpretation and technical difficulties of the concert. The article provides a detailed musical analysis of Jean Françaix «Concerto for Clarinet and Orchestra». The author illustrates the analysis with musical examples.

Keywords: Jean Françaix, clarinet concerto, musical analysis, French music, XX century.

Жан Франсе – французский композитор XX века, музыка которого, олицетворяет все жанры. Он работал в таких жанрах как, опера, концерт, балет, камерно-инструментальная музыка, оратория, музыка к кинофильмам. При всем многообразии жанров, именно камерно-инструментальная музыка занимает особое место в творчестве композитора. Причина, в большом объеме его творческого наследия в этой области, а также оригинальные сочинения Франсе для духовых инструментов. Обратимся к жанру концерта в творчестве композитора, в котором проявляется повышенный интерес к духовым инструментам. Жан Франсе написал концерты для гобоя, кларнета и фагота. Концерт для кларнета, написанный в 1967-68 годах представляет собой одно из самых сложных произведений в репертуаре кларнетистов. Известно, что концерт был посвящен не кларнетисту, а Фернану Убрадусу – дирижеру и фаготисту. В концерте Франсе использует четырех частный цикл, в котором первая часть представляет собой одночастную сонатную форму, вторая часть - трехчастную форму, третья часть – тема и вариации, а последняя часть пятичастное рондо. Крайние части концерта содержат каденции, аналогичные концертам, написанные до двадцатого века. Однако эти каденции расположены в местах, отличных от кодовых разделов крайних частей.

Первая часть *Allegro*, самая длинная часть в концерте, написанная в традиционной сонатной форме, с тремя разделами: экспозиция, разработка и реприза. Экспозиция начинается с темы флейты, в первых четырех тактах, что является вступлением к части, затем сольный кларнет проводит первую тему, которая находится от тактов 5 до 24.

Пример № 1 (такты 5-6, мотив первой темы)

The image shows a musical score for measures 5 and 6. The top staff is for the clarinet, starting with a measure rest followed by a melodic line marked *mp*. A box labeled '1' is placed above the first note of this line. The bottom staff is for the piano, starting with a measure rest followed by a rhythmic accompaniment marked *p* and *ironico*. The piano part includes a *pp* dynamic marking and features a series of chords and rhythmic patterns.

Флейта играет важную роль в этой части, поскольку она отвечает сольному кларнету и часто приводит другие деревянные духовые инструменты к заверненным фразам. Характер первой темы живой, это объясняется тем, что Франсе часто использует стаккато не только в сольной партии кларнета, но и в оркестровом сопровождении. Мотив первой темы напоминает волнообразное движение, которое начинается и заканчивается на одной и той же высоте и имеет пик в середине фразы.

В связующей теме сольная партия кларнета насыщена артикуляциями и быстрыми, технически сложными пассажами, в то время как оркестр продолжает играть мотив первой темы с небольшими вариациями и развитием.

Пример № 2 (такты 26-34)

По сравнению с технически требовательной первой темой, вторая тема лирична и спокойна. Франсе использует восьмые ноты для построения сольной партии кларнета, каждая фраза отличается от следующей своей формой и направлением несмотря на то, что материалы похожи. В оркестре звучат два слоя: первый слой играет флейта с непрерывным пассажем шестнадцатыми нотами, второй слой медленный движущийся аккорд, в партии струнных.

Пример № 3 (такты 43-48, вторая тема)

В разработке Франсе использует материалы первой темы из экспозиции, чтобы подчеркнуть чувство радости. Несмотря на то, что материалы изначально взяты из экспозиции, композитор все же добавляет некоторые новые элементы для развития этого раздела, такие как триоли, квинтоли и неправильный акцент. Технические требования повышаются за счет сложных ритмов, быстрых пассажей и экстремального высокого диапазона.

Первая тема возвращается в такте 109, чтобы начать репризу. После краткого изложения первой темы каденция появляется в середине репризы, в такте 130-177. Каденция разделена на пять небольших секций, материалы которых берутся не только из сольной партии кларнета предыдущих тем, но и из аккомпанемента в оркестре.

Пример № 4 (такты 132-138, каденция)

Кода состоит всего из шестнадцати нот, интервалы между нотами невелики, и вся игра ведется мягким тембром. Несмотря на то, что последняя фраза начинается с самого низкого регистра и постепенно поднимается к самому высокому, окончание напоминает таинственное исчезновение из-за уменьшения динамики и текстуры повторяющихся тонов и фигур.

Первая часть по хронометражу самая длинная во всем концерте, что, несомненно, требует от солиста большой выдержки. Резкие смены характера тем, быстрый темп части, технически сложные пассажи, все это доставляет солисту трудности в исполнении этой части. При исполнении произведения с фортепиано, выступающим в качестве аккомпанемента, аккомпанемент исполняется двумя роялями из-за сложной фактуры и сложной оркестровки. Для баланса и согласованности, две фортепианные партии настоятельно рекомендуются для исполнения. Что касается сольной партии кларнета, то исполнитель должен стремиться показать разные динамические оттенки, тональность, а также дух французского исполнения. Если фокусировать внимание на сольную партию кларнета, то стаккато является важной особенностью первой части концерта, но, тем не менее, длинное легато, которое, обрамляет всю часть, также должно быть выделено.

Вторая часть: *Scherzando*. Эта часть представляет собой скерцо и состоит из трех основных частей: скерцо (A), трио (B) и скерцо (A1). В этой части Франсе использует множество различных способов изменения метра: сложные артикуляции, неожиданные акценты. Другим композиционным приемом является использование больших интервальных скачков. Первое скерцо, часть A, от начала до конца 134 такта, различные материалы и тональные цвета разделяет скерцо на семь небольших секций. Во вступление звучит оркестр, с 1-го по 12-й такт, затем соло кларнета вступает в 13 такте.

Пример № 5 (такты 13-20)

Вступление звучит комично, за счет стаккато, акцентов, синкопированного ритма, что в свою очередь делает вступление легким и игривым. Сольный кларнет звучит в основной мелодии второй темы, а роль оркестра – это простое сопровождение, подчеркивающее ясное звучание и фразировку сольного кларнета. Третий раздел полностью меняет атмосферу с помощью текучих и длинных фраз, и является самым лирическим разделом части. Франсе использует в основном восьмые ноты в сольной партии, чтобы показать красивый звук кларнета. В оркестре звучат два слоя, один из которых поддерживает партию соло кларнета линией легато, второй слой сохраняет настроение части штрихом стаккато.

Пример № 6 (такты 58-68)

The musical score for Example 6, measures 58-68, is presented in two systems. The first system covers measures 58-60, and the second system covers measures 61-63. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score includes a clarinet part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in the clarinet part, and *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano) in the piano part. A fermata is placed over the final measure of the first system.

Пятый раздел содержит те же материалы, что и во втором разделе, но с небольшими изменениями, это похоже на возвращение к основной теме. Первые два раздела принадлежат части *A*, два средних - части *B*, а часть *A1* состоит из последних трех разделов. В части *A1* Франсе использует материалы из части *A*, но делает ее более сложной в техническом понимании. В сольной партии кларнета Франсе использует не только шестнадцатые ноты, но и триоли, чтобы показать технику солиста.

Пример № 7 (такты 123-126)

The musical score for Example 7, measures 123-126, is presented in two systems. The first system covers measures 123-124, and the second system covers measures 125-126. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score includes a clarinet part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part features a complex harmonic structure with many accidentals. Dynamics include *pp* (piano) and *ppp* (pianissimo). A box containing the number 24 is placed above the first measure of the first system. A fermata is placed over the final measure of the first system.

Пример № 7 (продолжение, такты 127-132)

По сравнению со скерцо, трио, менее сложное в техническом плане. В трио Франсе использует материалы одной и той же мелодии, повторяемой несколько раз, начиная с разных тонов. Основная мелодия трио состоит простых длительностей, четвертных нот, восьмых нот и триолей. Оркестровка относительно проста, за счет постоянного повторяющегося материала. Оркестровое сопровождение состоит в основном из множества аккордов стаккато и нескольких коротких фраз шестнадцатыми, соединяющих фразы в сольном кларнете. В конце трио материал скерцо возвращается, как и следовало ожидать, в составном трехчастном виде.

Вторая часть насыщена игривыми и скерциозными фразами. Части скерцо и трио представляют один и тот же характер, но в разных манерах. Сложность второй части заключается именно в передачи того самого шутливого характера, который в свою очередь предполагает большие интервальные скачки. Так же один из разделов скерцо должен быть воспроизведен на длинном непрерывном дыхании, что является проблемой при воспроизведении короткой фразы, ибо построение и связь динамики не могут быть нарушены паузой и жесткой артикуляцией. Поэтому как управление воздухом, так и проектирование динамических изменений должны быть тщательно продуманы.

Третья часть: *Andantino*. Самая короткая часть по хронометражу и единственная медленная часть в этом концерте. Состоит из интродукции, темы, трех вариаций и коды. К интересным фактам можно отнести медленный темп части, зачастую форма темы и вариации пишутся в быстрых темпах.

Все разделы части подобны камерной музыке, так как существуют различные виды дуэтов, состоящих из сольного кларнета и одного другого сольного инструмента из различных секций оркестра. Дуэт в первой теме исполняет соло кларнет и флейта, Франсе использует в основном восьмые ноты, чтобы построить эти две линии. Обе линии построены на длинном легато, что делает фразировку еще сложнее. Введение и тема переплетаются между собой и находятся на мягком динамическом уровне.

Пример № 8 (такты 13-14)

Пример № 8 (продолжение, такты 15-20)

В первой вариации сольная партия кларнета подобна текучей и нежной фоновой музыке, которая состоит из быстрых, но плавных триолей, шестнадцатых и тридцать вторых нот, в то время в мелодии играет гобой, материал которой исходит из сольной партии в теме.

Во второй вариации соло-кларнет возвращается к линии легато, но в нижнем регистре, в то время как флейта – это технический пассаж, состоящий из тридцати вторых нот. В последней вариации основную мелодию играют струнные, а соло кларнет звучит серией трелей, создавая контраст. Поскольку линии в первых частях длинные, короткие трели разбивают ее на множество мелких частей, чтобы придать совершенно другое ощущение частям.

Пример № 9 (такты 57-64)

В коде оркестровый кларнет и фагот ведут мелодическую линию, чтобы ответить сольному кларнету, который звучит в низком регистре, создавая теплый тембр.

Третья часть – это единственная часть, которая выражает печаль. Сравнивая его с другими частями, фразы в этой части длинные и медленные. Поэтому управление дыханием

является важным требованием для построения длинных выразительных фраз. Во всей части существует только три вида динамической маркировки: *mp*, *pp* и *ppp*. Из-за мягкой динамики возможности звучания ограничены, и это отнюдь не легкая задача для солиста.

Четвертая часть: *Allegrissimo*, эта часть представляет собой пяти-частное Рондо: *A B a¹ C a²* с интродукцией, двумя каденциями и кодой. Эта часть требует, как и от солиста, так и от оркестра большого внимания к технической стороне. Темповая маркировка этой части самая быстрая в концерте. Интродукция имеет 4 такта, и звучит только в партии кларнета соло нисходящими форшлагами.

Часть *A*, такт от 5 до 57 сольный кларнет и оркестр звучат по очереди в основной мелодии, которая состоит в основном из восьмых нот со сложной артикуляцией и акцентами. Франсе использует много обозначений *subito*. Существует четкая пауза между частями *A* и *B*. В части *B*, в тактах с 58 по 113, сольная партия кларнета состоит из быстрых шестнадцатых нот, в то время как оркестровое сопровождение состоит из аккорда *ostinato*.

Первая каденция появляется после части *B*, динамический диапазон в этой каденции огромен, от *ppp* до *fff*, качество исполнения зависит от способности солиста контролировать звук и технику одновременно. Часть *a¹* от тактов 146 до 165 исполняется только оркестром. В этой части Франсе использует материалы в основном из части *A* и добавляет некоторые элементы из части *B*. В части *C*, с такта 186 по 193 звучит первая тема первой части концерта, придавая циклическую связь всего произведения. Темп меняется несколько раз, как в сольной партии кларнета, так и в оркестре, поэтому фразировка более сложна, чем прежние части. Прежде чем перейти к части *a²*, есть вторая каденция, которая намного короче и на первый взгляд может показаться легче предыдущей, но диапазон высоты тона и динамика представляет некую трудность исполнителю.

Пример № 10 (такты 205-215)

Часть *a²* снова исполняется только оркестром, она аналогична части *a¹*, но менее сложна, и функционирует как соединение и переход между второй каденцией и кодой. В коде Франсе использует темы части *C*. В коде есть три короткие фразы, которые должны прозвучать с разными динамическими маркировками, чтобы создать блестящую концовку.

Объективно, четвертая часть считается самой трудной частью в концерте из-за быстрого темпа и часто меняющихся метров. Она достаточно суетлива и беспокойна, в каждом слое фактуры присутствует значительное смешение материалов. За счет сложной фактуры часть звучит ярко и красочно. Техника пальцев, языка, дыхания, все это является сложной задачей для солиста.

Благодаря появлению концерта в репертуаре кларнетистов, технические требования к солисту стали выше, чем когда-либо прежде. Только овладев техникой, солист может изучить изменчивые характеры частей, особенности, выявить собственную интерпретацию

этого произведения. Концерт для кларнета с оркестром, безусловно, является одним из самых ярких и оригинальных сочинений для кларнета, написанных в XX веке.

Список литературы

1. **Франсе, Ж.** Мемориальный сайт. [Электронный ресурс] URL: <http://www.jeanfrancaix.com/>
2. **Холопов Ю.Н.** К проблеме музыкального анализа [Электронный ресурс] URL: http://www.kholopov.ru/dl_rus.html
3. Музыка Франции и Жан Франсе [Электронный ресурс] URL: <https://www.nytimes.com/1981/06/21/arts/music-in-france-and-jeanfrancaix.html>
4. **Вискова, И.** Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XXвека: Автореф. дис. канд. искусствоведения. – М., 2009. – 24 с.
5. **Черная, М.** Чжао Юй. Особенности формообразования в кларнетовом концерте XX-XXI веков. Статья
6. **Брисуа, А.** Концерт для кларнета Жана Франсе: Изучение исполнительской практики. Университет Оклахомы, ProQuest, Публикация диссертаций UMI, 2012.

References (transliterated)

1. **Franshe, Ž.** Memorial'nyj sajt. [Èlektronnyj resurs] URL: <http://www.jeanfrancaix.com/>
2. **Holopov Ū.N.** K probleme muzykal'nogo analiza [Èlektronnyj resurs] URL: http://www.kholopov.ru/dl_rus.html
3. Muzyka Francii i Žan Franse [Èlektronnyj resurs] URL: <https://www.nytimes.com/1981/06/21/arts/music-in-france-and-jeanfrancaix.html>
4. **Viskova, I.** Puti rassirenîâ vyrazitel'nyh vozmožnostej derevânnyh duhovyh instrumentov v muzyke vtoroj poloviny XXveka: Avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniâ. – M., 2009. – 24 s.
5. **Černaâ, M.** Čžao Ūj. Osobennosti formoobrazvaniâ v klarinetovom koncerte HH-HHI vekov. Stat'â
6. **Brisua, A.** Koncert dlâ klarneta Žana Franse: Izučenie ispolnitel'skoj praktiki. Universitet Oklahomy, ProQuest, Publikaciâ dissertacij UMI, 2012.

Сведения об авторе:

Данильченко Анна Павловна – магистрант 1-го года обучения кафедры «Духовые и ударные инструменты» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – Сарымсакова Алмагуль Сессияевна кандидат искусствоведения, доцент.

Автор туралы мәлімет:

Данильченко Анна Павловна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Үрмелі және ұрмалы аспаптар» кафедрасының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Сарымсакова Алмагуль Сессияевна, өнертану кандидаты, доцент.

Information about the author:

Danilchenko Anna Pavlovna – Master student of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Kazakh national conservatory named after Kurmangazy. Scientific adviser: candidate of art history, docent Sarymsakova Almagul Sessiyevna.

МРНТИ 18.41.51

Салтанат Мустафина¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

КЛАРНЕТОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО РОМАНТИЗМА XIX ВЕКА И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ КЛАРНЕТОВОЙ МУЗЫКИ

Аннотация

В современной музыкальной науке актуальны вопросы изучения композиторского творчества, тесно связанные с исполнительской практикой. Целью статьи является рассмотрение различных аспектов взаимодействия композитора и исполнителя на примере кларнетовой музыки эпохи романтизма XIX века. В процессе работы над темой автор анализирует вопросы развития кларнета в эпоху романтизма, творческий процесс работы композитора в сотрудничестве с исполнителем. В статье описываются наиболее значительные произведения для кларнета в творчестве ведущих композиторов XIX века.

Ключевые слова: кларнетовая музыка, музыка романтизма XIX века, исполнительство на кларнете, композитор, музыкальная культура.

Салтанат Мустафина¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

XIX ҒАСЫРДАҒЫ РОМАНТИЗМНІҢ КЛАРНЕТТІК ОРЫНДАЛУЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ КЛАРНЕТ МУЗЫКАСЫНЫҢ ДАМУЫНДАҒЫ РӨЛІ

Аннотация

Заманауи музыка ғылымында орындаушылық практикамен тығыз байланысты композиторлық шығармашылықты зерттеудің мәселелері бүгінгі таңда өзекті болып табылады. Мақаланың мақсаты – XIX ғасырдағы романтизм дәуіріндегі кларнет музыкасының мысалында композитор мен орындаушының өзара әрекеттесуінің әртүрлі аспектілерін қарастыру. Тақырып бойынша жұмыс барысында автор романтизм дәуіріндегі кларнеттің даму мәселелерін, композитордың орындаушымен ынтымақтастықтағы шығармашылық процесін талдайды. Мақалада XIX ғасырдың жетекші композиторларының шығармашылығындағы кларнет үшін ең маңызды шығармалар сипатталған.

Түйінді сөздер: кларнет музыкасы, XIX ғасырдағы романтизм музыкасы, кларнетте орындау, композитор, музыкалық мәдениет.

Saltanat Mustafin¹

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan

CLARINET ACT OF THE NINETEENTH CENTURY ROMANTICISM AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF CLARINET MUSIC

Abstract

In modern music science there are issues of studying composer creativity closely related to performing practice. The purpose of the article is to consider various aspects of the interaction between the composer and the performer on the example of clarinet music of the Romantic era of the 19th century. In the course of the work on the topic, the author analyses the development of the clarinet in the era of Romanticism, the creative process of the composer's work in cooperation with the performer. The article describes the most significant works for the clarinet in the work of leading 19th-century composers.

Key words: clarinet music, 19th-century Romanticism music, clarinet performances, composer, music culture.

Музыка для кларнета представляет собой важную область творчества в мировой музыкальной культуре. Репертуар для кларнета – одного из самых востребованных из группы деревянных духовых инструментов, формировался на протяжении многих десятилетий. Историческое развитие кларнета может служить показательным примером того, как, после многочисленных реконструкций, он стал духовым инструментом с большим техническим и художественно-выразительным потенциалом. Наряду с этим, кларнет отличается сложной конструкцией и непрерывно совершенствуется, что способствует появлению всё новых его моделей. Отдельным предметом рассмотрения может выступить исполнительство на кларнете, так как эта сфера к настоящему моменту также имеет многолетнюю историю и ряд достижений, интересных в исследовательском отношении.

К проблеме истории развития кларнета, и музыки для него обращались многие исследователи, в т.ч. Ю. Усов, Б. Диков, С. Левин, Р. Маслов и другие [1]. Как писал Б. Диков: «Исполнительские достоинства кларнетиста во многом определяются наличием у него красивого звука. Обычно красивый звук кларнета характеризуется как сочный, закругленный в нижнем регистре, теплый с элементами блеска в среднем, светлый и звонкий в верхнем» [2]. Для кларнетиста это качество особенно важно, так как тембровые характеристики различных регистров кларнета весьма отличаются друг от друга.

Тембр кларнета привлекал внимание многих композиторов, особенно начиная с эпохи романтизма XIX века. Его своеобразное звучание позволило ему стать проводником многих «романтических» образов как в сценических, так и сольных инструментальных жанрах. Тембр кларнета обладает особой силой проникновенности. «Обладая большим разнообразием оттенков выразительности, легкостью звучания, способностью свободно исполнять блестящие виртуозные пассажи и скачки кларнет способен передать целую гамму настроений, переживаний, чувств и характеров. Технические особенности кларнета, позволяющие виртуозно исполнять скачки, пассажи и арпеджио, его специфический тембр, особенно тембр в самом низком регистре, могут считаться яркими открытиями, обогатившими палитру композиторов-романтиков» [3].

В эпоху романтизма XIX века технические требования к профессиональным кларнетистам резко возросли с тех пор, как использовались самые ранние модели кларнета. Современные инновационные системы клапанов были разработаны благодаря исполнителям, которые требовали больше виртуозности от своих инструментов. Следует отметить, что большую роль в продвижении кларнетовой музыки в тот период сыграли тесное взаимодействие, сотрудничество между исполнителями и композиторами. Интерес к кларнету усилился с появлением виртуозных исполнителей, которые, применяя различные техники исполнения, совершенствовали конструкцию инструмента.

В истории музыки есть много примеров того, как композиторы, услышав исполнение музыкантов, вдохновлялись и сочиняли прекрасные произведения. Именно в эпоху романтизма появились такие известные дуэты, как: К.М. Вебер – Г. Берман, Л. Шпор – И. Хермштедт, И. Брамс – Р. Мюльфельд и др. Талантливые исполнители-кларнетисты своей виртуозной игрой вдохновляли композиторов на новые сочинения, а сами же исполнители вносили выразительные исполнительские детали через сложные блестящие пассажи на кларнете. Кроме того, некоторые кларнетисты тоже сочиняли произведения, (например, Г. Берман, сочинявший музыку не только для кларнета), что позволило им работать в тесном сотрудничестве с композиторами [4]. Исполнители имели возможность дополнить композиторский текст многими исполнительскими, специфическими нюансами, связанными с точной артикуляцией, штрихами, темпом и динамикой. Таким образом, исполнительские традиции кларнетистов внесли значительный вклад в музыку композиторов-романтиков.

Пожалуй, самыми популярными произведениями, написанными для кларнета в начале XIX века, были произведения *Карла Марию фон Вебера* (1786-1826), написанные между 1811 и 1816 годами, в которых инструмент использовался как в сольной, так и в камерной музыке. К ним относятся Квинтет, два Концерта и Концертино, - одна из самых известных работ Вебера для кларнета. Все они (кроме грандиозного дуэта) были написаны для виртуоза Генриха Бермана (1784-1847). Эти концерты сыграли решающую роль в карьере Вебера как

композитора, известного еще до знаменитой оперы «Вольного стрелка». Они определяют его историческое положение среди инновационных «романтических» композиторов начала XIX века больше, чем любая другая работа Вебера.

В кларнете Бермана Вебер нашел инструмент, который, с его французской остротой и бодростью, и его немецкой полнотой, казалось, выражал новый мир чувств, и соответствовал романтической тоске и выразительному блеску его собственного темперамента. Г. Берман исполнял произведения Вебера на кларнете с десятью клапанами. Хроматические пассажи встречаются в кларнетах Вебера гораздо чаще, потому что количество клапанов позволяло это сделать. Вебер не только использовал хроматические пассажи, но также использовал новый усовершенствованный регистр «*chalumEAU*». Нижняя часть длинных хроматических пассажей начинается с самых низких нот кларнета, переходя в верхнюю часть диапазона. Его можно услышать в Квинтете для кларнета и струнных [5]. Этот пример демонстрирует улучшение интонации в регистре «*chalumEAU*» от динамических скачков, ровность звука во всех регистрах и легкость хроматических пассажей. Вебер даже добавил большие трехоктавные скачки от самой низкой ноты до четвертой октавы. В этих произведениях композитор дал возможность продемонстрировать виртуозность Бермана, а также способности улучшенного кларнета.

Стремление Вебера к созданию национальной музыки сыграло существенную роль в формировании нового подхода к произведению для кларнета. Романтические взгляды на музыку отводили значительно большую роль программности. От музыки стала требоваться конкретная изобразительность, в связи с чем стал вопрос о расширении выразительных возможностей, в том числе инструментальных.

Вебер одним из первых чутко уловил требования современности, и творчески откликнулся на них. Одна из самых больших его заслуг – новая оценка роли тембра инструмента. Кларнет к тому времени прочно вошел в состав оркестра. Все его регистры были вполне удовлетворительны и применялись в оркестре, хотя и не одинаково часто. Употребление низкого регистра в прошлом было достаточно эффективно и, тем не менее, не нашло подражания. Вебер применил низкие ноты кларнета в своих произведениях для воспроизведения характера немецкого духа. И неожиданно для всех оказалось, что они носят торжественный, патриотичный характер.

В период романтизма композиторы предъявляли спрос на дополнительные клапаны. Например, все четыре концерты для кларнета *Луи Шпора* (1784-1859) вынуждали исполнителей иметь не менее тринадцати клапанов, чтобы его произведения исполнялись так, как написано. Сами концерты для кларнета были посвящены Иоганну Симону Хермштедту (1778-1846). По свидетельствам современников, исполнение Хермштедта отличалось выдающейся виртуозностью и мощным звучанием. Будучи на первых порах консерватором в вопросах конструкции кларнета, Хермштедт в течение долгого времени играл на инструменте с пятью клапанами, однако для исполнения концертов Шпора перешёл на более новые модели с двенадцатью и четырнадцатью клапанами. В дальнейшем он экспериментировал с различными материалами для мундштука и был одним из первых кларнетистов, использовавших металлическую лигатуру вместо шнура для прикрепления трости к мундштуку.

В середине XIX века кларнетист Гиацинт Клозе (1808-1880) продвинул развитие кларнета к его современному дизайну. Он изучил работы Теобальда Бема (1794-1881), мастера по изготовлению инструментов и флейтиста. Бем разработал ключевую систему для флейты, которая включала кольцевые ключи, что позволяло инструменту иметь тональные отверстия большего размера, которые можно было бы располагать дальше от руки, без необходимости адаптации. Клозе передал эту информацию Луи Баффе (1818-1898), создавшего в 1839 году систему Бема, которая является прототипом кларнета, на котором играют большинство исполнителей. Эта система состоит из семнадцати клапанов и шести колец, что позволяет исполнителю управлять двадцатью четырьмя тональными отверстиями. Она упростила не только техническое оснащение, но и акустическое производство [6]. Устранение постоянных изменённых «аппликатур», закрытие тонального отверстия и

увеличение размера звуковых отверстий позволяет исполнителю воспроизводить гораздо более чистый звук. Ширина канала ствола внутри кларнета была увеличена на чуть более половину дюйма. Акустическое соотношение кларнета меняется из-за цилиндрического канала ствола, но это увеличение размера канала сделало игру более плавной и равномерной по всем регистрам [7].

Карл Берманн (1810-1885), сын Генриха Бермана, внес значительные улучшения в систему Мюллера, упростив ее с технической точки зрения. Он смог внести коррективы в модель Мюллера, включив дубликаты некоторых клапанов, чтобы им можно было играть противоположной рукой, если это необходимо. Например, добавленный клапан для мизинца левой руки, когда он обычно играет с клапаном для мизинца правой руки. Еще одним важным улучшением стало размещение трости. Стандартным приемом стала игра тростью на нижней губе, а не на верхней, что позволяло кларнетистам издавать гораздо более красивый певучий звук.

Именно на кларнете Мюллера-Бермана играл Рихард Мюльфельд (1856-1907), который вдохновил великого немецкого композитора Иоганнеса Брамса (1833-1897) на написание своего квинтета, трио и двух сонат для кларнета. Музыковеды давно считают **Иоганна Брамса** композитором-формалистом в эпоху высоких инноваций и глубокого самовыражения в музыке. Причина этого кроется в том, что по сравнению с музыкой Вагнера, Листа и Штрауса, музыка Брамса звучит так, словно относится к классическому периоду. На первый взгляд кажется, что музыка Брамса скорее придерживается формализма, обнаруженного в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена, чем подчеркивает избыток лиризма, предпочитаемого его современниками [8]. Хотя многие произведения Брамса демонстрируют этот формализм, они все еще звучат отчетливо романтично, особенно те, которые относятся к его позднему периоду. Кроме того, в исполнении произведения Брамса все еще звучат отчетливо романтично, хотя можно услышать традиционные приемы озвучивания и различить довольно простую сонатную форму. Полученные композиции демонстрируют уникальную смесь классицизма и романтизма, которая выходит за рамки написания традиционной музыки с романтической эстетикой.

Брамс не сочинял камерную музыку для кларнета, пока не услышал игру Рихард Мюльфельда. Игра Мюльфельда настолько вдохновила композитора, что он назвал кларнетиста «своим дорогим соловьем» [9]. В этих произведениях можно отразить чистоту звука и легкость техники кларнета. Брамс считал, что мягкость звучания игры Мюльфельда соответствует серьезному настроению его поздних сочинений. Он также обратил внимание на способность Мюльфельда легко перемещаться между регистрами кларнета с неизменно красивыми и безупречными интонациями. Он был очень взволнованным, когда сочинял для него все четыре произведения. Две сонаты для кларнета и фортепиано были последними произведениями, написанными Брамсом при жизни. Его соната f-moll соч.120 демонстрирует улучшенную красоту звука кларнета благодаря плавным мелодиям во всех динамических диапазонах. В первой части есть много мест, где от исполнителя требуется плавное изменение регистра, чтобы идеально исполнить фразу.

Эти и многие другие работы показывают творческий союз, который сложился между композитором и исполнителем эпохи романтизма. Произведения Брамса идеально подходили к стилю игры Мюльфельда. Именно сотрудничество этих двух великих музыкальных умов привело к четырем выдающимся произведениям, которые до сих пор входят в репертуар кларнетистов прошлого и современности.

Еще один композитор романтизма XIX века, внесший вклад в создание кларнетового репертуара – **Роберт Шуман**, написавший свои сочинения для кларнета в то время, когда он жил с семьей в Дрездене. В то время было популярным домашнее музицирование — форма деятельности, которая была излюбленным видом отдыха и интеллектуально-эстетического развития в Западной Европе XIX века. На семейных вечерах, в которые вовлекались в концертную деятельность члены семьи и друзья, создавались многие произведения, в том числе – «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано. Первоначальное заглавие –

«Вечерние пьесы», а первыми их исполнителями стали Иоганн Котте – дрезденский кларнетист, и Клара Шуман, а впоследствии их исполнял скрипач Йозеф Иоахим.

Позднее композитор изменил название на «Фантастические». Само слово ему нравилось, оно фигурирует в заглавиях некоторых других его произведений. «Волшебность» находит выражение в сочетании контрастности, и в то же время родственности между частями. Три части опуса разнохарактерны. Первая пьеса предполагает «выразительное и нежное», исполнение, вторую надлежит играть легко, заключительная же исполняется «живо и с огнём». Вместе с тем, между пьесами можно усмотреть тематические связи. В первой пьесе у фортепиано возникает интонация, из которой затем «вырастет» тема второй пьесы, а начальный оборот третьей возникает из мотива, который завершает вторую. Более того, в заключительную часть вплетаются мотивы обеих предыдущих, которая таким образом, становится своеобразным «подведением итога» всему трехчастному циклу, приобретающему благодаря интонационному родству пьес особую цельность [10].

С начала XIX века кларнет является постоянным участником симфонического оркестра. Его соло, как светлого и жизнерадостного, так и драматического характера, встречаются в оперных произведениях К.М. Вебера (увертюры к операм «Вольный стрелок» и «Оберон»), в первой части Неоконченной симфонии Ф.Шуберта кларнет распевает задумчиво печальную мелодию, в пятой части «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза первый кларнет заменяется на кларнет-пикколо, опера «Иван Сусанин», фантазия «Камаринская» М.Глинки, Шотландская симфония Ф.Мендельсона, опера «Русалка» А. Даргомыжского, опера «Гибель богов» Р.Вагнера, оперы «Луиза Миллер», «Травиата», «Сила судьбы» Дж.Верди, Третья симфония И.Брамса, Девятая симфония А.Дворжака, сюита «Шехеразада», оперы «Снегурочка» и «Золотой петушок» Н.Римского-Корсакова, опера «Тоска» Дж.Пуччини, Первая симфония Я.Сибелиуса, балет «Времена года» А. Глазунова, Второй фортепианный концерт, Вторая симфония С.Рахманинова. Обширные сольные эпизоды поручаются кларнету в Первой, Четвёртой, Пятой и Шестой симфониях, симфонической фантазии «Франческа да Римини» (начало среднего раздела – «рассказ Франчески»), опере «Евгений Онегин», балете «Спящая красавица» П. И. Чайковского.

Таким образом, творчество романтиков обогатило все сферы музыкального искусства, а тесное сотрудничество композиторов-романтиков и инструментальных исполнителей, в том числе исполнителей-кларнетистов, привело к созданию вершин музыкального искусства, продолжающих функционировать и в настоящее время. Несмотря на принадлежность к XIX веку, многолетняя музыкальная практика доказывает их востребованность и в настоящее время. Эти произведения у современных исполнителей получают «новую жизнь» благодаря индивидуальным трактовкам интерпретации, что дает большие возможности в изучении современных тенденций кларнетового исполнительства.

Список литературы

1. **Усов, Ю.** История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Второе издание. М., 1989;
2. **Федотов, А.А.** Игра на кларнете: от шалюмо до наших дней // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып.1, Нижний Новгород, 1999, 88стр.
3. **Базарбаев, Н.С.** Концертные произведения для кларнета Карла Марии фон Вебера. Маг. дисс. акад.ст. маг. иск. наук - Казахский национальный университет искусств, Астана, 2012.
4. **Усов, Ю.А.** История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Дис. д-ра искусствоведения. М., 1978. -395 л.;
5. **Диков, Б.А.** Методика обучения игре на духовых инструментах. -' М.: Музгиз, 1962. 116 с.;
6. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. -Л.: Музыка. 'Ленингр. отделение, 1973. 262 с.;
7. **Черных, А.** Советское духовое инструментальное искусство. М., 1989;
8. **Kostenko, K.** It Can't Be! Faked Functionality and Ambiguity in Brahms's F-moll. Honors College at Bowling Green State University, 2017, 1стр.
9. Pino D. The Clarinet and Clarinet Playing. New York: Penguin Books, 1969, 210стр.

10. Роберт Шуман «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано // Музыкальные сезоны (10.06.2017) [Электронный ресурс] URL :<https://musicseasons.org/shuman-fantasticheskie-pesy-dlya-klarneta-i-fortepiano/#> (дата обращения 01.11.2021).

References (transliterated)

1. *Usov, Ū.* Istoriâ zarubežnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah. Vtoroe izdanie. M., 1989;
2. *Fedotov, A.A.* Igra na klarnete: ot šalûmo do naših dneĵ // Aktual'nye problemy vysšego muzykal'nogo obrazovaniâ. Vyp.1, Nižnij Novgorod, 1999, 88str.
3. *Bazarbaev, N.S.* Koncertnye proizvedeniâ dlâ klarneta Karla Marii fon Vebera. Mag. diss. akad.st. mag. isk. nauk - Kazahskij nacional'nyj universitet iskusstv, Astana, 2012.
4. *Usov, Ū.A.* Istoriâ zarubežnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah. Dis. d-ra iskusstvovedeniâ. M., 1978. -395 l.;
5. *Dikov, B.A.* Metodika obučeniâ igre na duhovyh instrumentah. -' M.: Muzgiz, 1962. 116 s.;
6. *Levin, S.Ā.* Duhovye instrumenty v istorii muzykal'noj kul'tury. -L.: Muzyka. 'Leningr. otd-nie, 1973. 262 s.;
7. *Černyh, A.* Sovetskoe duhovoe instrumental'noe iskusstvo. M., 1989;
8. *Kostenko, K.* It Can't Be! Faked Functionality and Ambiguity in Brahms's F-moll. Honors College at Bowling Green State University, 2017, 1str.
9. Pino D. The Clarinet and Clarinet Playing. New York: Penguin Books, 1969, 210str.
10. Robert Šuman «Fantastičeskie p'esy» dlâ klarneta i fortepiano // Muzykal'nye sezony (10.06.2017) [Elektronnyj resurs] URL :<https://musicseasons.org/shuman-fantasticheskie-pesy-dlya-klarneta-i-fortepiano/#> (data obrašeniâ 01.11.2021).

Сведение об авторе:

Мустафина Салтанат – магистрант 2 курса факультета «Инструментальное исполнительство» специальности кларнет. Научный руководитель – доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна.

Автор туралы мәлімет:

Мустафина Салтанат – «Аспаптық орындаушылық» факультеті, кларнет мамандығының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты; Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының доценті Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна.

Information about the author:

Mustafina Saltanat – 2nd year master's student in “Instrumental performance – clarinet”. Research advisor is Meruert Myltykbayeva – PhD, Assistant professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ
СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

МРНТИ 18.41.09

Илья Попцов¹*¹Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
Петрозаводск, Россия***МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВЫБОРГА В ФИНСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ****Аннотация**

Музыкальная жизнь города Выборга, чрезвычайно для среднего города богатая на события и имена, – сравнительно новая тема для истории музыки и культурологии, однако среди финских учёных она уже получила подробную разработку. В историографии по данной теме можно уже выделить два этапа: нарративизацию (с начала XX века по 2016 год) и рассмотрение в общих рамках истории музыки в Финляндии и культурологии (с 2016 года). Данная статья – первая историографическая публикация на данную тему. Автор статьи рассматривает изменения в идеологии и методологии исследований музыкальной жизни Выборга, классифицирует исследования на эту тему по жанрам, анализирует наиболее значимые труды на рассматриваемую тему, определяет перспективы в её изучении. Выяснено, что наиболее подробно исследована выборгская музыкальная жизнь в 1856-1940 годы, в то время как периоды до 1856 года до сих пор остаются малоизученными. В последние годы с развитием парадигмы истории музыки в Финляндии стали также активно выявляться прежде неизученные аспекты музыкальной жизни города в второй половине XIX и в начале XX века.

Ключевые слова: историография музыкальной жизни, Выборг, история музыки в Финляндии, Карл Теофрон Хальльстрём, Пентти Куула, Рейо Паямо, Сайялеена Рантанен

Илья Попцов¹*¹Глазунов А.К. атындағы Петрозаводск мемлекеттік консерваториясы
Петрозаводск, Ресей***ФИН ТАРИХНАМАСЫНДАҒЫ ВЫБОРГТЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ӨМІРІ****Аннотация**

Выборг қаласының музыкалық өмірі, орта қала үшін оқиғалар мен атауларға бай, музыка тарихы мен мәдениеттану үшін салыстырмалы түрде жаңа тақырып болғанымен, фин ғалымдарының арасында ол толық сипатталды. Осы тақырып бойынша тарихнамада екі кезенді бөліп көрсетуге болады: нарративизация (XX ғасырдың басынан 2016 жылға дейін) және Финляндиядағы музыка тарихы мен мәдениеттанудың жалпы аясында қарау (2016 жылдан бастап). Бұл мақала осы тақырыптағы алғашқы тарихнамалық басылым. Мақала авторы Выборгтың музыкалық өмірін зерттеудің идеологиясы мен әдіснамасындағы өзгерістерді қарастырады, осы тақырыптағы зерттеулерді жанр бойынша жіктейді, тақырып бойынша ең маңызды жұмыстарды талдайды және оны зерттеудің перспективаларын анықтайды. Выборгтың музыкалық өмірі 1856-1940 жылдары ең егжей-тегжейлі зерттелгені анықталды, ал 1856 жылға дейінгі кезеңдер әлі күнге дейін аз зерттелген. Соңғы жылдары Финляндияда музыка тарихының парадигмасының дамуымен XIX ғасырдың екінші жартысы мен XX ғасырдың басында қаланың музыкалық өмірінің бұрын зерттелмеген аспектілері белсенді түрде анықтала бастады.

Түйінді сөздер: музыкалық өмірдің тарихнамасы, Выборг, Финляндияның музыка тарихы, Карл Теофрон Хальльстрём, Пентти Куула, Рейо Паямо, Сайялеена Рантанен

Ilya Poptsov¹*¹Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
Petrozavodsk, Russia***MUSICAL LIVE OF VYBORG IN FINNISH HISTORIOGRAPHY****Abstract**

The musical life of Vyborg, which is extremely rich in events and personalities for a medium-sized city, is a relatively new topic for the history of music and cultural studies, but it has already received a detailed

development by Finnish scientists. Two stages can already be distinguished in its historiography on this topic: narrativization (from the beginning of the 21st century to 2016) and consideration of the history of music in Finland and cultural studies in the general framework (since 2016). This article is the first historiographical publication devoted to this topic. The author of the article examines the changes in the ideology and methodology of research on the musical life of Vyborg, categorizes works on this topic by genre, analyzes the most significant works on this topic, determines the prospects for its study. It is found out that Vyborg musical life in 1856–1940 was studied in the most detail by both Finnish scientists, while the periods up to 1856 still remain insufficiently studied. In recent years, with the development of the paradigm of music history in Finland, previously unexplored aspects of the musical life of the city in the second half of the XIX and the beginning of the XX century have also begun to be actively revealed.

Keywords: historiography of musical life, Vyborg, history of music in Finland, Karl Theofron Hällström, Pentti Kuula, Reijo Pajamo, Saijaleena Rantanen

История музыкальной жизни малых и средних городов, особенно периферийных, редко становится объектом исследований как российских, так и зарубежных музыковедов. Чаще всего историки музыки обращают внимание на жизнь крупных городов — центров того или иного субъекта государства. Среди немногих статей, которые касаются музыки в малых и средних городах, можно упомянуть «Любительское и профессиональное музицирование в музыкальной жизни Кронштадта второй половины XIX века» Т. Н. Новиковой (2013) [1], «Культурно-просветительные общества в Енисейской губернии и их участие в музыкальной жизни региона конца XIX – начала XX века» Е. С. Царёвой (2017) [2], «Проявление принципа ротации в формировании музыкальной жизни Кузнецкого и Мариинского уездов» Н. В. Поморцевой (2018) [3], а также «Musicians as Cosmopolitan Entrepreneurs: Orchestras in Finnish Cities before the Modern City Orchestra Institution» («Музыканты как международные антрепренёры: оркестры в городах Финляндии до появления современной институции городского симфонического оркестра») Олли Хейккинена и Сайялеены Рантанен в сборнике «Music History and Cosmopolitanism» («История музыки и космополитизм», 2019) [4].

В этом отношении случай Выборга — особый. Будучи средним городом, он представляет собой уникальное для России историко-культурное пространство, сформированное в ходе взаимодействия культур многих европейских наций, в частности карельской, шведской, немецкой, финской и русской. Выборг не раз переходил из одного государства в другое, оставаясь всегда периферийным как политически (по отношению к столице государства), так и географически (пограничным городом), каждый раз менял свой административный статус.

Таблица 1. Государственная принадлежность и административный статус города Выборга в разные годы

Даты	Принадлежность и статус
С XII века до 1293 года	Карельское торговое и ремесленное поселение на Корельской земле Новгородской республики
1293-1710	Замок и город (официально права города – с 1403 года) в Королевстве Швеция, с XV века – центр лёна
1710-1812	Провинциальный (официально с 1721 года по Ништадтскому мирному договору), с 1744 года – губернский город в составе Российской империи
1812-1917	Губернский город в составе автономного Великого княжества Финляндского
1917-1940	Второй по значению город Финляндской Республики, центр Выборгской губернии
1940-1941	Районный центр в Карело-Финской ССР
1941-1944	Центр Выборгской губернии Финляндской Республики
1944-1991	Районный центр в Ленинградской области РСФСР, город областного подчинения (до 1996 года)
С 1991 года	Районный центр в Ленинградской области независимой Российской Федерации

Естественно, что каждый переход Выборга из одного государства в другое и каждая смена административного статуса города на Карельском перешейке влекли за собой немедленную перестройку в системе городских музыкальных институций и изменение качества городской музыкальной жизни. Наиболее богатыми на события и имена и по насыщенности музыкальной жизни стали годы с 1856 по 1939: от приезда в город немецкого музыканта, дирижёра и педагога, основателя и руководителя первого городского симфонического оркестра Рихарда Фальтина (1835-1918) до начала советско-финской (т. н. Зимней) войны 1939-1940 годов [5, 33-320].

Для музыкальной науки Выборг – тема относительно новая. Исследования, ей посвящённые, стали появляться лишь в начале XX века. Сегодня их корпус насчитывает один рукописный труд, пять книг на общую тематику, среди которых две диссертации, 15 сборников к юбилеям отдельных выборгских музыкальных организаций и несколько десятков научных статей в различных сборниках и журналах. К этому списку примыкают монографии, биографии и научные статьи о персоналиях, которые так или иначе связаны с музыкальной жизнью Выборга, а также краеведческие статьи в еженедельных газетах, однако все эти источники за несколькими исключениями не входят в вышеозначенный корпус и не являются предметом данного обзора.

Основными причинами того положения, что финские историки музыки и культурологи занимаются историей выборгской музыкальной жизни столь активно, стали два следующих важных обстоятельства: с 1812 по 1944 год Выборг принадлежал сначала Великому княжеству Финляндскому, а затем Финляндской Республике и после 1944 года окончательного перехода города и большей части Выборгской губернии в состав Советского Союза все основные источники о музыкальной жизни «столицы финской Карелии», как неофициально назывался Выборг, остались на территории Финляндии. Среди этих источников – местные и общепинляндские газеты и журналы; личные архивы деятелей искусств, работавших в Финляндии; архивы органов власти и общественных организаций города Выборга и Выборгской губернии. Больше всего сохранилось источников, которые датируются годами с 1812 по 1944; отсюда большинство исследований ограничены этими хронологическими рамками.

Открывает историографию хроника «Страницы истории музыкальной жизни Выборга в XIX веке» («*Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet*») [6], которую составили непрофессиональные историки – аптекарь, хормейстер и общественный деятель Карл Теофрон Халльстрём (1860-1917) и писатель, автор исторических повестей и очерков Эстер Хёкерт (1868-1947). Хронологические рамки охватывают года с 1823 по 1897. Рукопись хроники чуть менее чем в 250 страниц в двух частях была завершена в 1941 году. Сегодня она хранится в Национальной библиотеке Финляндии. Из «Страниц» была опубликована лишь одна, но большая глава, где идёт рассказ о событиях 1860 года [7; 8].

Основой для «Страниц» стали публикации в выборгских газетах, переписка выборгских музыкантов, монографии о персоналиях, имеющих отношение к Выборгу, и собственные воспоминания составителей. Первенство отдаётся газетным материалам: редкий абзац обходится без цитаты нескольких строк из них. Вся хроника в целом корректно соответствует первоисточникам. Иногда, однако, встречаются ложные утверждения, такие как «единственная строка об [баритоне Адольфе Брёмме,] этом выдающемся певце» в главе о событиях 1860 года [8], хотя в газетной рецензии, которую цитируют Халльстрём и Хёкерт, выборгский музыкант, педагог и музыкальный критик Генрих Вехтер подробно описывает выступление певца [9]. При всём активном использовании цитат «Страницы» нельзя считать компиляцией: составители её подчёркивают, что не все факты им удалось проверить (например, тогда им было не известно, кто именно управлял хором на концерте 1 февраля 1860 года: Фальтин или Вехтер), а также высказывают собственное отношение к тем или иным событиям (например, называют 1860 год «знаменательным») [7].

Финский историк музыки, доктор философии Риikka Силтанен отмечает, что почти треть всей хроники Халльстрёма и Хёкерт посвящена годам с 1856 по 1869 – годам деятельности немецкого музыканта и педагога Рихарда Фальтина в Выборге [10, 24]. Автор

данной статьи предполагает, что таким пристальным вниманием к этому периоду составители хроники желали показать ключевое значение деятельности Фальтина в истории музыкальной жизни города, в том числе потому, что по материалам «Страниц» Халльстрём в 1915 году написал краткую статью «Richard Falrin Viipurissa: 1856-1869» («Рихард Фальтин в Выборге: 1856-1869») для журнала «Valvoja» [11].

С 1922 года стали выходить сборники, посвящённые истории и юбилеям со дня основания мужского хора «Viipurin Lauluveikot». Всего вышло 12 сборников такого рода [12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23]. Выпущено также три сборника к юбилеям Выборгского музыкального училища – нынешней Лахтинской консерватории [24; 25; 26].

Собственно научные исследования выборгской музыкальной жизни начались в 1948 году, когда в восьмом номере журнала «Musiiikki» («Музыка») вышла статья педагога и музыковеда Вейкко Хеласвуо «Viipurin musiikkielämää 1800-luvulla» («Музыкальная жизнь города Выборга в XIX веке») [27]. Доля статей на рассматриваемую тему в научных журналах совсем невелика. Среди таковых идут далее две: «Musiklivet i det gamla Viborg – en Östersjöangelägenhet» («Музыкальная жизнь старого Выборга как балтийского города») историка музыки Фабиана Дальстрёма в журнале Финского музыковедческого общества «Musiiikki» («Музыка», № 3-4, 1991) [28] и «Viipuri kirkkomusiikkikaupunkina» («Выборг – город церковной музыки») почётного профессора Академии имени Сибелиуса Рейо Паямо в журнале «Kirkkomusiikki» («Церковная музыка», № 69, 1993) [29].

С 1970-х годов городская музыкальная жизнь стала рассматриваться как неотъемлемая часть истории Выборга: в четвёртом (1981) и пятом (1979) томах краеведческого исследования «Viipurin kaupungin historia» («История города Выборга») появляются отдельные статьи о музыке в Выборге [30; 31]. А в 1978 году появилось первое крупное научное исследование на рассматриваемую тему – магистерская диссертация «Viipurin konserttielämä 1920- ja 1930-luvulla» («Концертная жизнь Выборга в 1920-1930-х годах») [32], автор – Кирси-Марья Мякинен. Автору данной диссертации также принадлежит статья «Viipurin musiikki-elämän muutokset – operetin suosion vaikutus Viipurin musiikkielämään» («Изменения в музыкальной жизни Выборга: влияние популярности оперетты на выборгскую музыкальную жизнь»), которая вышла в сборнике Финского аккордеонного института «Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa» («Перемены в музыке и музыка перемен», 1985) [33].

С 1996 года статьи об истории выборгской музыкальной жизни стали появляться в книгах серии «Viipurin Suomalaisen Kirjallisuuseuran toimitteita» («Труды Выборгского общества финской литературы»). Автором первых двух стал руководитель различных банков в Финляндии и писатель-мемуарист Калеви Тилли (1918-2006). В 11 томе (1996) вышла статья «Boris Sirpo Viipurin musiikkielämässä» («Борис Сирпо и музыкальная жизнь Выборга») [34], в 12 томе (1998) – «Toivo Kuula Viipurissa» («Тойво Куула в Выборге») [35]. Обе статьи имеют краеведческую направленность, к которой склонялась до 2016 года вся серия «Трудов». Начиная с 18 тома, в сборниках этой серии публикуются рецензируемые научные исторические и культурологические статьи.

В 2002 году появляется первый нарратив, охватывающий историю музыкального Выборга в наиболее широких хронологических рамках – с 1293 по 1944 год. Это – большой краеведческий доклад организатора концертов и музыкальных фестивалей, интенданта финских музыкальных коллективов Тууликки Нярхинсало «Viipurin ja Karjalan perintö suomalaiselle musiikkielämälle» («Выборгское и карельское наследие в финской музыкальной жизни», 2002, опубл. 2004) [36]. Вместе с музыкальной жизнью Выборга как столицы финской Карелии доклад охватывает карельскую тему в творчестве композиторов Финляндии и наследие всей финской Карелии в истории музыки Финляндии. Ссылки на источники, вошедшие в основу доклада, при публикации его не приводятся, потому вряд ли возможно говорить о нём как о научном в полной мере.

Среди всех исследований на рассматриваемую тему наиболее последовательно отражающим концепцию истории финской музыки и традиционную (националистскую) идеологию истории Финляндии стала диссертация доктора музыки Пентти Куулы «Viipurin

Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894-1918» («Деятельность оркестра „Выборгских друзей музыки“ как пропагандиста финской музыки и национальной идентичности: 1894-1918 годы», 2006) [37]. Методология данного исследования опирается на качественные методы: дискурсивный анализ, качественный контент-анализ, а также на герменевтический и феноменологический анализ источников. К этим методам прибавляются историческая критика и аналитический метод Вильо Расила, сочетающий в себе четыре типа анализа текста: анализ с точки зрения интересов автора текста, позиционный, информативно-целевой и мотивационный анализ [37, 16-20]. В диссертации применена также историческая периодизация деятельности оркестра «Выборгских друзей музыки», – каждый период ограничен годами нахождения того или иного дирижёра в руководстве оркестра. При том что идеология и методология данного исследования вполне традиционные, в нём проявляются две тенденции, характерные для парадигмы будущей «истории музыки в Финляндии»: рассматривание деятельности оркестра в транснациональном контексте и анализ в том числе «популярных концертов», до XXI века не освещавшихся в истории музыки Финляндии. В связи с первой тенденцией Куула, например, прямо указывает, что в оркестре «Выборгских друзей музыки» играли в основном немцы и русские [37, 236], а со второй – анализирует все виды концертов оркестра: воскресные народные, популярные по вторникам, собственно симфонические (занимающие главное место), народные симфонические, авторские, тематические, школьные, пригородные, церковные и бенефисные [37, 237-238].

Полноценным началом нового этапа в финской историографии выборгской музыкальной жизни можно назвать появление в 18 томе «Трудов Выборгского общества финской литературы» статьи Пентти Паволайнена «Kielisuhteiden muutos Viipurin teatterissa, oopperassa ja musiikkielämässä» («Изменение языковых тенденций в театральной, оперной и музыкальной жизни Выборга») [38], где наиболее отчётливо стали отражаться тенденции в идеологии и методологии «истории музыки в Финляндии», которую сформулировала группа музыковедов под руководством Весы Куркела: транснационализм, микроистория, демифологизация, деконструкция, контрфактическая (альтернативная) история [39; 40]. Также стали появляться исследования, сочетающие в себе методы истории музыки и культурологии, такие как «Richard Faltin ja Viipurin taidemusiikkielämän rakentuminen 1856–1869» («Рихард Фальтин и организация музыкальной жизни Выборга в 1856-1869 годах», 2020) [10] магистра философии Риikki Силтанен. За последние пять лет в серии «Трудов» появились семь статей, которые прямо касаются музыкальной жизни бывшей «столицы финской Карелии» и жителей Выборга [10; 38; 41; 42; 43; 44; 45].

В 2018 году выходит в свет самое подробное на сегодня исследование нарративного характера на рассматриваемую тему – книга Рейо Паямо «Musiikin juhlaa Viipuris» («Торжество музыки в Выборге») [5]. Её появлением он дал ответ на свой же вопрос из доклада «Viipuri musiikkikaupunkina» («Выборг как музыкальный город», 2008): «Когда же мы сможем прочитать музыкальное сказание об этом городе?» [46, 6]. Учёный называет книгу «первым полным обзором яркой истории музыкального Выборга», что даёт автору данной статьи назвать нарративный (описательный) метод исследования как основной. В дисциплинарном и концептуальном отношении исследование Паямо относится к локальной истории. Что касается парадигмы истории музыки в Финляндии, то в исследовании Паямо тенденция к транснационализму отразилась более отчётливо чем у Куулы.

В книге Паямо история музыкальной жизни Выборга рассматривается как единый непрерывный процесс, а музыкальные институции – как динамично развивающаяся система со многими подсистемами. Данное исследование – это также первая в финском музыковедении попытка периодизации истории музыкального Выборга до 1944 года. Паямо выделяет всего пять крупных периодов: «Эхо средневековья в Выборге» (XIII–XVI века), «Расцвет школьного пения и церковной музыки в Выборге» (XVI–XVIII века), «Эра немецких музыкантов» (1812-893 г. г.), «Эмиль Сивори – пробудитель музыкальной Карелии» (1893-1918 г. г.), «Выход в мир – эпоха Бориса Сирпо» (1918-1944 г. г.). Глава «Эхо Выборга в послевоенной Финляндии» (1945 г. - н. в.) посвящена наиболее заметным деятелям

финского музыкального искусства из последних поколений финских выборжцев, родившихся до 1944 года.

Среди свежих работ по рассматриваемой теме можно также отметить статью лектора Академии имени Сибелиуса Сайялеены Рантанен «Irti porvariien taiteestakin! Laulu- ja soittojuhlien politisoituminen Viipurissa 1900-luvun alussa» («Прочь из буржуазного искусства! Политическая составляющая певческих праздников в Выборге в начале XX века») в сборнике «Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta» («Культура и искусство рабочих как движущая сила. Эссе о музыке, литературе, театре и прочей культурной деятельности рабочих», 2020) [47]. Статью можно назвать уже типичной для «истории музыки в Финляндии»: тема – ранее не рассматриваемая в финском музыковедении, в исследовании широко используются демифологизация, деконструкция и метод контрфактической истории. Демифологизация затрагивает и общеисторический контекст: например, не используется такое обозначение периода русификации Финляндии как «sortokaudet» («годы угнетения»), а слово «угнетение» в сочетании с «русским» ставится в кавычки [47].

Итак, в финской историографии музыкальной жизни Выборга можно выделить два этапа: с начала XX века по 2016 год (нарративизация) и после 2016 года (рассматривание в общих рамках истории музыки в Финляндии и культурологии). Если же в первый период исследования и статьи на рассматриваемую тему выходили нерегулярно, от случая к случаю, то во второй период они стали появляться ежегодно, потому в последние годы можно говорить о всё более активной разработке темы. С каждым годом выявляются всё больше малоизвестных аспектов выборгской музыкальной жизни, таких как гастроли женских оркестров [43], музыкальная деятельность Выборгского союза рабочих (Viipurin työväenyhdistys) [47] и музыкальная жизнь эвакуированных выборжан после Второй мировой войны [45]. В связи с развитием парадигмы «история музыки в Финляндии» стоит ожидать исследований, где бы на примере Выборга активно переосмысливались традиционные, националистские концепции истории музыки в Финляндии. Однако большая часть исследований на рассматриваемую тему всё ещё ждёт введения в научный оборот российского музыковедения и культурологии, а также перевода на русский язык. С помощью новейших из них в российском музыковедении может получить развитие такая тенденция как транснационализм. Случай Выборга как транснационального феномена — подходящий импульс для её внедрения.

Список литературы

1. **Новикова, Т. Н.** Любительское и профессиональное музицирование в музыкальной жизни Кронштадта второй половины XIX века [Текст] / Новикова Т. Н. // Культура. Духовность. Общество. – 2013. – № 3. – С. 13-28. — Библиогр.: с. 25-28.
2. **Царёва, Е. С.** Культурно-просветительные общества в Енисейской губернии и их участие в музыкальной жизни региона конца XIX – начала XX века [Текст] / Царёва Евгения Сергеевна // Человек и культура. — 2017. — № 4. — С. 35—58. — Библиогр.: с. 51-58.
3. **Поморцева, Н. В.** Проявление принципа ротации в формировании музыкальной жизни Кузнецкого и Мариинского уездов [Текст] / Поморцева Нина Владимировна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 42. — С. 213-221. — Библиогр.: с. 219-221.
4. **Heikkinen, O.** Musicians as Cosmopolitan Entrepreneurs: Orchestras in Finnish Cities before the Modern City Orchestra Institution [Text] / Olli Heikkinen, Saijaleena Rantanen // Music History and Cosmopolitanism. / Edited by Anastasia Belina, Kaarina Kilpiö & Derek B. Scott. – London, New York: Routledge, 2019. – P. 147–161. – Bibliogr.: p. 158–161.
5. **Pajamo, R.** Musiikin juhlaa Wiipuris [Teksti] / Reijo Pajamo. – Helsinki: Repale-Kustannus, 2018. – 416 s.: kuvitettu, nuotteja; 27 cm. – Kirjallis.: p. 400–405. – (Repale-Kustannuksen julkaisuja.)
6. **Hällström, K. T.** Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet [Manuskript]: i 2 delar / Samlade av Karl Th. Hällström och sammanfogade av Ester Höckert. — Viipuri, 1941.
7. **Hällström, K. T.** Äret 1860 [Text] / Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet / Samlade av Karl Th. Hällström och sammanfogade av Ester Höckert. // Wiborgs Nyheter. – 1935. – № 54. – S. 3.

8. **Hällström, K. T.** Äret 1860 (forts.) [Text] / Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet / Samlade av Karl Th. Hällström och sammanfogade av Ester Höckert. // Wiborgs Nyheter. – 1935. – № 55. – S. 3.
9. **Wächter, H. H.** Musik [Text] / H. W. / Wiborg. // Wiborg. — 1860. — № 123. — S. 2.
10. **Siltanen, R.** Richard Faltin ja Viipurin taidemusiikkielämän rakentuminen 1856–1869 [Teksti] / Riikka Siltanen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 22. Monumenteista tanssiaskeliin – Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944. / Toim. Anna Ripatti ja Nuppu Koivisto. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2020. – S. 22–65. – Kirjallis.: s. 62–65.
11. **Hällström, K. T.** Richard Faltin Viipurissa: 1856–1869 [Teksti] / K. T. Hallström // Valvoja. – 1915. – № 1. – S. 75–80.
12. Viipurin Laulu-Veikot (W. S. B.). 1897–1922 [Teksti] / Toim. G. A. Enqvist... [ja muita]. – Viipuri: Karjalan Kirjapaino Oy, 1922. – 215 s.: kuv., nuot.; 26 cm.
13. Viipurin Laulu-Veikot (W. S. B.) 1897. II: 1922–1927 [Teksti] / Toim. G. A. Enqvist... [ja muita]. – Viipuri: [Karjalan Kirjapaino Oy], 1927. – 135 s.: kuvitettu.; 26 cm.
14. Viipurin Lauluveikot. III: 1927–1937 [Teksti] / Toim. G. A. Enqvist... [ja muita]. –Viipuri: Viipurin Lauluveikot, 1937. – [2], 110, [1] s.: kuvitettu.
15. Viipurin Lauluveikot 1897–1947 [Teksti] / Toimituskunta: Martti Suurpää... [ja muita]. –Helsinki: Samona Oy, 1947. – 140 s.: kuvitettu; 25 cm.
16. Viipurin Lauluveikot 1897–1957 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Joel Kokko, Vilho Pyykkö, Eino Reponen. – Helsinki: Viipurin Lauluveikot, 1957. – 145, [1] s.: kuvitettu.
17. Viipurin Lauluveikot 1897–1967 [Teksti]. / Toim. Eino Reponen. – [Helsinki:] Viipurin Lauluveikot, 1967. – 119 s.: kuvitettu.; 4:o.
18. Viipurin Lauluveikot 75 [v.:] [1897–1972] [Teksti]. – [Helsinki:] Viipurin Lauluveikot, 1972. – [2], 159 s.: kuvitettu.
19. Viipurin Lauluveikot 1897–1977 [Teksti] / Toimituskunta: Kalervo Huuhka... [ja muita]. – [Helsinki]: [Viipurin Lauluveikot], [1977]. – 140 s.: kuvitettu; 25 cm.
20. Laulu kaikumahan: Viipurin Lauluveikot 1897–1987 [Teksti] / Toim.: Aulikki Ristoja. – Keuruu: Viipurin Lauluveikot, 1987. – 163 s.: kuvitettu; 25 cm.
21. Viipurin Lauluveikot 100 vuotta: 1897–1997 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Juhani Leinonen... [ja muita]. – [Helsinki]: [Viipurin Lauluveikot], 1997. – 288 s.: kuvitettu; 25 cm.
22. "Me laulamme rintamme rikkaaksi taas": Viipurin Lauluveikot 110 vuotta: 1897–2007 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Lauri Ovaska... [ja muita]. – [Helsinki]: [Viipurin Lauluveikot], 2007. – 240, [2] s.: kuvitettu; 25 cm.
23. Sydän laulujen laineina läikkyä: Viipurin Lauluveikot 120 vuotta: 1897–2017 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Matti Mäkinen... [ja muita]. – Helsinki: Viipurin Lauluveikot ry, 2017. – 232 s.: kuvitettu; 25 cm.
24. **Ilanko, J.** Viipurin musiikkiopisto 1918–1928 [Teksti] / Jori Ilanko. – Viipuri: Kauppakirjapaino Oy, 1928. – 60 s.: kuvitettu.
25. **Rasilainen, T.** Viipurin musiikkiopisto – Lahden musiikkiopisto: 50 vuotta musiikin opetusta [Teksti] / Toivo Rasilainen & Erkki Pullinen; juhlaulkaisutoimikunta Aarto Vuorikko... [ja muita]. – [Lahti]: Lahden musiikkiopisto, 1968. – 195 [1] s.: kuvitettu.
26. **Häyrynen, A.** [Consis 90: Lahden konservatorio. 1918: Viipurin musiikkiopisto.] Taidetta tulosvastuulla: Lahden konservatorion tie Viipurista Lahteen [Teksti] / Antti Häyrynen. – [Lahti]: Lahden musiikkiopisto | Lahden konservatorio, 2008. – 228 s.: kuvitettu; 26 cm.
27. **Helasvuo, V.** Viipurin musiikkielämää 1800-luvulla [Teksti] / Veikko Helasvuo. // Musiikki. – 1948. – № 8. – S. [].
28. **Dahlström, F.** Musiklivet i det gamla Viborg — en Östersjöangelägenhet [Teksti] / Fabian Dahlström. // Musiikki. – 1991. – № 3–4. – S. 42–73.
29. **Pajamo, R.** Viipuri kirkkomusiikkikaupunkina [Teksti] / Fabian Dahlström. // Kirkkomusiikki. – 1993. – № 69. – S. 6–11.
30. Viipurin kaupungin historia. 4. osa, [Vuodet 1812–1917] [Teksti]. Osa 4:1: Vuodet 1812–1840 / kirj. J. W. Ruuth ja uud. Erkki Kuujo. Osa 4:2: Vuodet 1840–1917 / kirj. J. W. Ruuth ... [ja muita] ja uud. Aimo Halila ... [et al.]. – [Helsinki]: Torkkelin säätio, 1981. – 717 s.: kuvitettu; 26 cm.
31. Viipurin kaupungin historia. 5. osa, Vuodet 1917–1944 [Teksti] / Historiatoimikunta: Aarne Huuskonen... [ja muita].. – [Helsinki]: Torkkelin säätio, 1978. – 417 s.: kuvitettu, karttoja; 26 cm.
32. **Mäkinen, K.-M.** Viipurin konserttielämä 1920- ja 1930-luvulla [Teksti]: pro gradu / Kirsi-Marja Mäkinen. – [Turku], 1978. – 145, [183] leht.
33. **Mäkinen, K.-M.** Viipurin musiikkielämän muutokset — operetin suosion vaikutus Viipurin

- musiikkielämään [Teksti] / Kirsi-Marja Mäkinen // Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa / Toim. Timo Leisiö. – Ilkaalinen: Suomen harmonikkaistituutti, 1985. – S. 39–49.
34. **Tilli, K.** Boris Sirpo Viipurin musiikkielämässä [Teksti] / Kalevi Tilli // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 11. / [Toim. Erkki Kuujo.] – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 1996. – S. 28–44. – Kirjallis.: s. 44.
35. **Tilli, K.** Toivo Kuula Viipurissa [Teksti] / Kalevi Tilli // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 12. / [Toim. Erkki Kuujo.] – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 1998. – S. 262–278. – Kirjallis.: s. 278.
36. **Närhinsalo, T.** Viipurin ja Karjalan perintö suomalaiselle musiikkielämälle [Teksti] / Tuulikki Närhinsalon esitelmä [...] // Etelä-Karjalan kulttuuriklubi — luentosarja Kannaksen kulttuuriperinnöstä: musiikki, kirjallisuus, maalaustaide, teatteri, perintö / – Lappeenranta: Etelä-Karjalan liitto, 2004. – S. 7–12.
37. **Kuula, P.** Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918 [Teksti]: väistöskirja / Pentti Kuula. – Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2006. – 366, [8] s.: kuvitettu; 25 cm.
38. **Paavolainen, P.** Kielisuhteiden muutos Viipurin teatterissa, oopperassa ja musiikkielämässä [Teksti] / Pentti Paavolainen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 18. Muuttuvien tulkintojen Viipuri / Toim. Anu Koskivirta, Pentti Paavolainen ja Sanna Supponen. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2016. – S. 66–97. – Kirjallis.: s. 266–279.
39. Research project / Rethinking "Finnish" Music History: Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s // Uniarts Sites [В Интернетe] 2021. [Цитировано: 12.11.2021.] URL: <https://sites.uniarts.fi/en/web/remu/research-project>.
40. **Нилова, В. И.** Деконструкция и демифологизация в «новом» музыковедении Финляндии [Текст] / В. И. Нилова. // Проблемы музыкальной науки. — 2017. — № 3. — С. 59—67. — Библиогр.: с. 65—67.
41. **Wolff, S.** Liike- ja kulttuurielämän väliset yhteydet 1800-luvun ja 1900-luvun alun Viipurissa [Teksti] / Charlotta Wolff // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 18. Muuttuvien tulkintojen Viipuri / Toim. Anu Koskivirta, Pentti Paavolainen ja Sanna Supponen. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2016. – S. 49–65. – Kirjallis.: s. 266–279.
42. **Karonen, P.** Viipurin musiikkielämä 1500–1600-luvulla [Teksti] / Petri Karonen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 19. Arki, kirkko, artefakti. Viipurin kulttuurihistoriaa Ruotsin ajalla (n. 1300–1710) / Toim. Petri Karonen. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2017. – S. 16.
43. **Koivisto, N.** Eurooppalaiset naisten salonkiorkesterit Viipurissa 1870-luvulta sisällissotaan [Teksti] / Nappu Koivisto // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 22. Monumenteista tanssiaskeliin – Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944. / Toim. Anna Ripatti ja Nappu Koivisto. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2020. – S. 66–93. – Kirjallis.: s. 90–93.
44. **Tikka, M.** Jatsikaupunki: Tanssimusiikki, tanssiorkesterit ja yleiset tanssit 1930-luvun Viipurissa [Teksti] / Marko Tikka // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 22. Monumenteista tanssiaskeliin – Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944. / Toim. Anna Ripatti ja Nappu Koivisto. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2020. – S. 122–148. – Kirjallis.: s. 146–148.
45. **Niiranen, S.** Viipurilainen musiikkielämä Savonlinnassa [Teksti] / Susanna Niitanen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 23. Diasporan Viipuri – Muistojen kaupunki sotien jälkeen. / Toim. Satu Grünthal ja Kristiina Korjonen-Kuusipuro. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2021. – S. 79–83.
46. **Паямо, Р.** Выборг как музыкальный город [Текст] / Рейо Паямо [перевод с финского Дарьи Шкурлятьевой] // Лютеране Выборга – Сайт wiborg! [В Интернетe]. [Цитировано: 05.05.2019.] URL: <https://wiborg.jimdo.com/app/download/11241698224/Выборг+как+музыкальный+город.pdf?t=1424912671> – 6 с.
47. **Rantanen, S.** Irti porvarien taiteestakin! Laulu- ja soittojuhlien politisoituminen Viipurissa 1900-luvun alussa [Teksti] / Saijaleena Rantanen // Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta / Toimittaneet Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen. – [Helsinki]: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2020. – (Acta Musicologica Militantia.) – S. 285–324. – Kirjallis.: s. 322–324.

References (transliterated)

1. **Novikova, T. N.** Lyubitelskoe i professionalnoe muzitsirovanie v muzykalnoi zhizni Kronshtadta vtoroi poloviny XIX veka [Text] / Novikova T. N. // *Kultura. Dukhovnost. Obshchestvo.* — 2013. — № 3. — P. 13—28. — Bibliogr.: p. 25—28.
2. **Tsareva, E. S.** Kulturno-prosvetitelnye obshchestva v Eniseiskoi gubernii i ikh uchastie v muzykalnoi zhizni regiona kontsa XIX – nachala XX veka [Text] / Tsareva Evgeniya Sergeevna // *Chelovek i kultura.* — 2017. — № 4. — P. 35—58. — Bibliogr.: p. 51—58.
3. **Pomortseva, N. V.** Proyavlenie printsipa rotatsii v formirovanii muzykalnoi zhizni Kuznetskogo i Mariinskogo uezdov [Text] / Pomortseva Nina Vladimirovna // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kulture i iskusstv.* — 2018. — № 42. — P. 213—221. — Bibliogr.: p. 219—221.
4. **Heikkinen, O.** Musicians as Cosmopolitan Entrepreneurs: Orchestras in Finnish Cities before the Modern City Orchestra Institution [Text] / Olli Heikkinen, Saijaleena Rantanen // *Music History and Cosmopolitanism.* / Edited by Anastasia Belina, Kaarina Kilpiö & Derek B. Scott. – London, New York: Routledge, 2019. – P. 147–161. – Bibliogr.: p. 158–161.
5. **Pajamo, R.** Musiikin juhlaa Wiipuris [Teksti] / Reijo Pajamo. – Helsinki: Repale-Kustannus, 2018. – 416 s.: kuvitettu, nuotteja; 27 cm. – Kirjallis.: p. 400–405. – (Repale-Kustannuksen julkaisuja.)
6. **Hällström, K. T.** Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet [Manuskript]: i 2 delar / Samlade av Karl Th. Hällström och sammanfogade av Ester Höckert. — Viipuri, 1941.
7. **Hällström, K. T.** Äret 1860 [Text] / Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet / Samlade av Karl Th. Hällström och sammanfogade av Ester Höckert. // *Wiborgs Nyheter.* – 1935. – № 54. – P. 3.
8. **Hällström, K. T.** Äret 1860 (forts.) [Text] / Blad ur musiklivets historia i Wiborg på 1800-talet / Samlade av Karl Th. Hällström och sammanfogade av Ester Höckert. // *Wiborgs Nyheter.* – 1935. – № 55. – P. 3.
9. **Wächter, H. H.** Musik [Text] / H. W. / Wiborg. // *Wiborg.* — 1860. — № 123. — P. 2.
10. **Siltanen, R.** Richard Faltin ja Viipurin taidemusiikkielämän rakentuminen 1856–1869 [Teksti] / Riikka Siltanen // *Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimiteita 22. Monumenteista tanssiaskeliin – Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944.* / Toim. Anna Ripatti ja Nuppu Koivisto. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2020. – P. 22–65. – Kirjallis.: p. 62–65.
11. **Hällström, K. T.** Richard Faltin Viipurissa: 1856–1869 [Teksti] / K. T. Hallström // *Valvoja.* – 1915. – № 1. – P. 75–80.
12. *Viipurin Laulu-Veikot (W. S. B.). 1897–1922 [Teksti] / Toim. G. A. Enqvist... [ja muita].* – Viipuri: Karjalan Kirjapaino Oy, 1922. – 215 p.: kuv., nuot.; 26 cm.
13. *Viipurin Laulu-Veikot (W. S. B.) 1897. II: 1922–1927 [Teksti] / Toim. G. A. Enqvist... [ja muita].* – Viipuri: [Karjalan Kirjapaino Oy], 1927. – 135 p.: kuvitettu.; 26 cm.
14. *Viipurin Lauluveikot. III: 1927–1937 [Teksti] / Toim. G. A. Enqvist... [ja muita].* – Viipuri: Viipurin Lauluveikot, 1937. – [2], 110, [1] s.: kuvitettu.
15. *Viipurin Lauluveikot 1897–1947 [Teksti] / Toimituskunta: Martti Suurpää... [ja muita].* – Helsinki: Samona Oy, 1947. – 140 p.: kuvitettu; 25 cm.
16. *Viipurin Lauluveikot 1897–1957 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Joel Kokko, Vilho Pyykkö, Eino Reponen.* – Helsinki: Viipurin Lauluveikot, 1957. – 145, [1] s.: kuvitettu.
17. *Viipurin Lauluveikot 1897–1967 [Teksti]. / Toim. Eino Reponen.* – [Helsinki:] Viipurin Lauluveikot, 1967. – 119 p.: kuvitettu.; 4:o.
18. *Viipurin Lauluveikot 75 [v.:] [1897–1972] [Teksti].* – [Helsinki:] Viipurin Lauluveikot, 1972. – [2], 159 p.: kuvitettu.
19. *Viipurin Lauluveikot 1897–1977 [Teksti] / Toimituskunta: Kalervo Huuhka... [ja muita].* – [Helsinki:] [Viipurin Lauluveikot], [1977]. – 140 p.: kuvitettu; 25 cm.
20. *Laulu kaikumahan: Viipurin Lauluveikot 1897–1987 [Teksti] / Toim.: Aulikki Ristoja.* – Keuruu: Viipurin Lauluveikot, 1987. – 163 p.: kuvitettu; 25 cm.
21. *Viipurin Lauluveikot 100 vuotta: 1897–1997 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Juhani Leinonen... [ja muita].* – [Helsinki:] [Viipurin Lauluveikot], 1997. – 288 p.: kuvitettu; 25 cm.
22. *"Me laulamme rintamme rikkaaksi taas": Viipurin Lauluveikot 110 vuotta: 1897–2007 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Lauri Ovaska... [ja muita].* – [Helsinki:] [Viipurin Lauluveikot], 2007. – 240, [2] p.: kuvitettu; 25 cm.
23. *Sydän laulujen laineina läikkyä: Viipurin Lauluveikot 120 vuotta: 1897–2017 [Teksti] / Julkaisutoimikunta: Matti Mäkinen... [ja muita].* – Helsinki: Viipurin Lauluveikot ry, 2017. – 232 p.: kuvitettu; 25 cm.
24. **Ilanko, J.** Viipurin musiikkiopisto 1918–1928 [Teksti] / Jori Ilanko. – Viipuri: KauppaKirjapaino Oy,

1928. – 60 p.: kuvitettu.
25. **Rasilainen, T.** Viipurin musiikkiopisto – Lahden musiikkiopisto: 50 vuotta musiikin opetusta [Teksti] / Toivo Rasilainen & Erkki Pullinen; juhlaulkaisutoimikunta Aarto Vuorikko... [ja muita]. – [Lahti]: Lahden musiikkiopisto, 1968. – 195 [1] s.: kuvitettu.
 26. **Häyrynen, A.** [Consis 90: Lahden konservatorio. 1918: Viipurin musiikkiopisto.] Taidetta tulostavasti: Lahden konservatorion tie Viipurista Lahteen [Teksti] / Antti Häyrynen. – [Lahti]: Lahden musiikkiopisto | Lahden konservatorio, 2008. – 228 p.: kuvitettu; 26 cm.
 27. **Helasvuo, V.** Viipurin musiikkielämää 1800-luvulla [Teksti] / Veikko Helasvuo. // Musiikki. – 1948. – № 8.
 28. **Dahlström, F.** Musiklivet i det gamla Viborg — en Östersjöangelägenhet [Teksti] / Fabian Dahlström. // Musiikki. – 1991. – № 3–4. – P. 42–73.
 29. **Pajamo, R.** Viipuri kirkkomusiikkikaupunkina [Teksti] / Fabian Dahlström. // Kirkkomusiikki. – 1993. – № 69. – P. 6–11.
 30. Viipurin kaupungin historia. 4. osa, [Vuodet 1812–1917] [Teksti]. Osa 4:1: Vuodet 1812–1840 / kirj. J. W. Ruuth ja uud. Erkki Kuujo. Osa 4:2: Vuodet 1840–1917 / kirj. J. W. Ruuth ... [ja muita] ja uud. Aimo Halila ... [et al.]. – [Helsinki]: Torkkelin säätiö, 1981. – 717 s.: kuvitettu; 26 cm.
 31. Viipurin kaupungin historia. 5. osa, Vuodet 1917–1944 [Teksti] / Historiatoimikunta: Aarne Huuskonen... [ja muita].. – [Helsinki]: Torkkelin säätiö, 1978. – 417 p.: kuvitettu, karttoja; 26 cm.
 32. **Mäkinen, K.-M.** Viipurin konserttelämä 1920- ja 1930-luvulla [Teksti]: pro gradu / Kirsi-Marja Mäkinen. – [Turku], 1978. – 145, [183] leht.
 33. **Mäkinen, K.-M.** Viipurin musiikkielämän muutokset — operetin suosion vaikutus Viipurin musiikkielämään [Teksti] / Kirsi-Marja Mäkinen // Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa / Toim. Timo Leisiö. – Ilkaalinen: Suomen harmonikkaistituutti, 1985. – P. 39–49.
 34. **Tilli, K.** Boris Sirpo Viipurin musiikkielämässä [Teksti] / Kalevi Tilli // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 11. / [Toim. Erkki Kuujo.] – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 1996. – P. 28–44. – Kirjallis.: p. 44.
 35. **Tilli, K.** Toivo Kuula Viipurissa [Teksti] / Kalevi Tilli // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 12. / [Toim. Erkki Kuujo.] – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 1998. – P. 262–278. – Kirjallis.: p. 278.
 36. **Närhinsalo, T.** Viipurin ja Karjalan perintö suomalaiselle musiikkielämälle [Teksti] / Tuulikki Närhinsalon esitelmä [...] // Etelä-Karjalan kulttuuriklubi — luentosarja Kannaksen kulttuuriperinnöstä: musiikki, kirjallisuus, maalaustaide, teatteri, perintö / – Lappeenranta: Etelä-Karjalan liitto, 2004. – P. 7–12.
 37. **Kuula, P.** Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918 [Teksti]: väistöskirja / Pentti Kuula. – Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2006. – 366, [8] s.: kuvitettu; 25 cm.
 38. **Paavolainen, P.** Kielisuhteiden muutos Viipurin teatterissa, oopperassa ja musiikkielämässä [Teksti] / Pentti Paavolainen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 18. Muuttuvien tulkintojen Viipuri / Toim. Anu Koskivirta, Pentti Paavolainen ja Sanna Supponen. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2016. – P. 66–97. – Kirjallis.: p. 266–279.
 39. Research project / Rethinking "Finnish" Music History: Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s // Uniarts Sites [В Интернетe] 2021. [Цитировано: 12.11.2021.] URL: <https://sites.uniarts.fi/en/web/remu/research-project>.
 40. **Nilova, V. I.** Dekonstruktziya i demifologizatsiya v «novom» muzykovedenii Finlyandii [Text] / V. I. Nilova. // Problemy muzykalnoi nauki. — 2017. — № 3. — P. 59–67. — Bibliogr.: p. 65–67.
 41. **Wolff, S.** Liike- ja kulttuurielämän väliset yhteydet 1800-luvun ja 1900-luvun alun Viipurissa [Teksti] / Charlotta Wolff // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 18. Muuttuvien tulkintojen Viipuri / Toim. Anu Koskivirta, Pentti Paavolainen ja Sanna Supponen. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2016. – P. 49–65. – Kirjallis.: p. 266–279.
 42. **Karonen, P.** Viipurin musiikkielämä 1500–1600-luvulla [Teksti] / Petri Karonen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 19. Arki, kirkko, artefakti. Viipurin kulttuurihistoriaa Ruotsin ajalla (n. 1300–1710) / Toim. Petri Karonen. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2017. – P. 16.
 43. **Koivisto, N.** Eurooppalaiset naisten salonkiorkesterit Viipurissa 1870-luvulta sisällissotaan [Teksti] / Nappu Koivisto // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 22. Monumenteista tanssiaskeliin – Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944. / Toim. Anna Ripatti ja Nappu Koivisto. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2020. – P. 66–93. – Kirjallis.: p. 90–93.
 44. **Tikka, M.** Jatsikaupunki: Tanssimusiikki, tanssiorkesterit ja yleiset tanssit 1930-luvun Viipurissa

- [Teksti] / Marko Tikka // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 22. Monumenteista tanssiaskeliin – Taiteiden ja kulttuurin Viipuri 1856–1944. / Toim. Anna Ripatti ja Nuppu Koivisto. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2020. – P. 122–148. – Kirjallis.: p. 146–148.
45. **Niiranen, S.** Viipurilainen musiikkielämä Savonlinnassa [Teksti] / Susanna Niitanen // Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 23. Diasporan Viipuri – Muistojen kaupunki sotien jälkeen. / Toim. Satu Grünthal ja Kristiina Korjonen-Kuusipuro. – Helsinki: Viipurin Kirjallisuuden Seura, 2021. – P. 79–83.
46. **Payamo, R.** Vyborg kak muzykalnyi gorod [Tekst] / Reio Payamo [perevod s finskogo Dari Shkurlyatevoi] // Lyuterane Vyborga – Sait wiborg! [V Internete]. [Tsitirovano: 05.05.2019.] URL: URL: <https://wiborg.jimdo.com/app/download/11241698224/Выборг+как+музыкальный+город.pdf?t=1424912671> – 6 p.
47. **Rantanen, S.** Irti porvarien taiteestakin! Laulu- ja soittojuhlien politisoituminen Viipurissa 1900-luvun alussa [Teksti] / Saijaleena Rantanen // Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta / Toimittaneet Saijaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen. – [Helsinki]: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 2020. – (Acta Musicologica Militantia.) – P. 285–324. – Kirjallis.: p. 322–324.

Сведения об авторе:

Попцов Илья Николаевич – студент 2 курса магистратуры Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, специальность музыковедение; научный руководитель — Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки.

Автор тўралы мәлімет:

Попцов Илья Николаевич – А.К.Глазунов атындағы Петрозаводск мемлекеттік консерваториясының магистратурасының 2 курс студенті, музыкатану мамандығы; ғылыми жетекшісі-Нилова Вера Ивановна, өнертану докторы, профессор, музыка тарихы кафедрасының меңгерушісі.

Information about the author:

Ilya Poptsov – 2nd year master's student of Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, specialty – musicology; scientific director – Vera Nilova, Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Music History.

МРНТИ 18.11

Евгения Исагулова¹, Алима Каирбекова²¹Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан**ПАРАДОКСАЛЬНАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА****Аннотация**

В данной статье рассматриваются философские вопросы о нерушимости искусства, которые выражаются через изречение «*Ars longa, vita brevis est*». Почему искусство вечно? Что движет людьми, которые стремятся заниматься творчеством? Как искусство влияет на человеческий организм? Действительно ли творческие люди отличаются от других? Какова грань гения творчества с психическим здоровьем? Возможна ли химическая связь искусства?

Результаты исследований ученых со всего мира поразили новыми открытиями. Проводилось изучение людей, творящих искусство. В завершении были выявлены принципиальные изменения, оказывающие влияние на мозг, поведение и психологию человека. Почему дети на начальном этапе по-разному относятся к занятиям музыки в классе одного преподавателя? Талант в творчестве не главное? Почему многие творческие люди не выдерживают натиска своих гениев?

Проведенные опросы и анализ статистических данных показывает большую разницу между количеством начинающих заниматься творчеством с теми, кто продолжает свой путь. С чем это может быть связано? Изучается взгляд на эти актуальные проблемы с экономической, психологической и личностной точки зрения. Некоторые из рассматриваемых вопросов находят свои ответы, а часть из них остается риторическими или открытыми. Основываясь на таких рассуждениях, можно сделать собственные выводы о парадоксальной природе искусства.

Ключевые слова: искусство, творчество, *ars longa*, музыка, парадокс искусства, психология творчества, вопросы искусства

Исагулова Евгения¹, Каирбекова Алима¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**ӨНЕРДІҢ ПАРАДОКСАЛДЫ ТАБИҒАТЫ****Аннотация**

Бұл мақалада «*Ars longa, vita brevis est*» сөзі арқылы айтылатын өнердің мызғымастығы туралы философиялық сұрақтар қарастырылады. Неліктен өнер мәңгі? Шығармашылықпен айналысқысы келетін адамдарды не итермелейді? Өнер адам ағзасына қалай әсер етеді? Шығармашылық адамдар шынымен басқалардан өзгеше ме? Психикалық денсаулығы бар шығармашылықтың данышпаны қандай? Өнердің химиялық байланысы мүмкін бе?

Бүкіл әлемдегі ғалымдардың зерттеу нәтижелері жаңа ашылулармен таң қалдырды. Өнер жасайтын адамдарды зерттеу жүргізілді. Соңында миға, адамның мінез-құлқына және психологиясына әсер ететін түбегейлі өзгерістер анықталды. Неліктен балалар бастапқы кезеңде бір мұғалімнің сыныбындағы музыка сабақтарына басқаша қарайды? Шығармашылықтағы Талант бастысы емес пе? Неліктен көптеген шығармашылық адамдар өздерінің данышпандарының шабуылына төтеп бере алмайды? Жүргізілген сауалнамалар мен статистикалық деректерді талдау өз жолын жалғастырушылармен шығармашылықпен айналысуды бастаушылардың саны арасындағы үлкен айырмашылықты көрсетеді. Бұл немен байланысты болуы мүмкін? Осы өзекті мәселелерге экономикалық, психологиялық және жеке көзқарас тұрғысынан қарау зерттелуде.

Қарастырылған сұрақтардың кейбіреулері жауаптарын табады, ал кейбіреулері риторикалық немесе ашық болып қалады. Осындай пайымдауларға сүйене отырып, өнердің парадоксалды табиғаты туралы өз тұжырымдарымызды жасай аламыз.

Түйінді сөздер: өнер, шығармашылық, *ars longa*, музыка, өнер парадоксы, шығармашылық психологиясы, өнер мәселелері

Isagulova Evgeniya¹, Kairbekova Alima²

*¹Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy
Almaty, Kazakhstan*

THE PARADOXICAL NATURE OF ART

Abstract

This article discusses philosophical questions about the inviolability of art, which are expressed through the saying "Ars longa, vita brevis est". Why is art eternal? What motivates people who want to be creative? How does art affect the human body? Are creative people really different from others? What is the facet of creative genius with mental health? Is a chemical bond of art possible?

The results of research by scientists from all over the world have amazed with new discoveries. The study of people who create art was conducted. At the end, fundamental changes were identified that affect the brain, behaviour and psychology of a person. Why do children at the initial stage have different attitudes to music lessons in the classroom of the same teacher? Is talent not the main thing in creativity? Why do many creative people not withstand the onslaught of their geniuses? Conducted surveys and analysis of statistical data show a big difference between the number of beginners to engage in creativity with those who continue their journey. What could this be related to? The article examines the view of these current problems from an economic, psychological and personal point of view.

Some of the questions under consideration find their answers, and some of them remain rhetorical or open. Based on such reasoning, one can draw one's own conclusions about the paradoxical nature of art.

Keywords: art, creativity, ars longa, music, paradox of art, psychology of creativity, questions of art

«*Ars longa, vita brevis est*». «Жизнь коротка, искусство вечно». Пожалуй, эта надпись должна быть отчетливо видна при входе в каждый творческий вуз, чтобы любой входящий понимал свое предназначение в этих стенах. Как важно определять границы своей деятельности, особенно для людей искусства. Струны психологического состояния творческих индивидов натянуты с гораздо большим напряжением, чем у многих других людей, не имеющих креативного мыслительного процесса. Согласно исследованиям международной команды психологов из университетов Австрии и Китая под руководством Роджера Бити из Гарвардского университета, можно сделать следующие выводы - люди делятся на 2 категории по принципу работы их нейрональной активности. Все просто – мозг творческих людей выдает больше всплеск при нестандартных вопросах типа «Как можно применить носки?». Также психологи при проведении творческих тестов заметили, что люди искусства отличаются необычным представлением образов и изложением идей. В совокупности такие примеры доказывают, что творческие люди воспринимают информацию более ярко и открыто, а чувства переживают острее. Именно поэтому так важно выбрать правильную дверь к открытию своего потенциала, но сначала нужно внимательно изучить надпись над входом «*Ars longa, vita brevis est*».

Что вообще может человек сказать об искусстве? «Что красота есть необходимое условие искусства, что без красоты нет и не может быть искусства – это аксиома» [1], как говорил Белинский. По словам Блонделя: «Конечная цель искусства – побудить людей делать то, что им нужно, и осознавать то, что они знают» [1]. Обобщая все вышесказанное, искусство – это многоликий и разнообразный предмет для обсуждения, который никогда не постареет и никогда не умрет. Возможно люди, которые ищут философский камень, выбирают неправильные места для своих поисков. Для точного нахождения решения необходима четкая постановка вопроса. Как найти ключ от двери, через которую проскальзывают тайны бесконечной химии вселенной? Такие задачи требуют отдельного объяснения каждой детали. Химия – процесс, соответственно, он не статичен, и требуется определенная сноровка, чтобы за ним поспевать. Но следует знать начало этой химии и что этот процесс обозначает в целом. Одно из определений высказал Ломоносов: «*Химия — наука об изменениях, происходящих в смешанном теле*» [2]. Если взять вселенную в пример смешанного тела, где находится множество галактик и бесконечное количество звезд, то ученые путем постоянных исследований доказали существование вечного движения. Из

этого следует, что каждый процесс имеет результат. Результат химических процессов вселенной в гармонии, стремлении уравновесить хаос и поддерживать баланс в природе. Так вот творческие люди и являются теми маленькими механизмами-звездами, которые придумывают реакции воплощения в жизнь этих химических процессов.

Представим маленького ребенка. Многие взрослые говорят, что он мало что понимает. Можно расценить это неверным утверждением. Иногда глаза, полные смысла и четкого осознания своих действий скажут больше, чем любые слова. Уже в колыбели, возможно, ребенок знает, чем он хочет заниматься. Просто в силу своей беспомощности малыш не может этого сказать. Тогда на помощь приходит талант и весьма поразительные творческие способности, которые указывают на желания ребенка. Не случайно, при проведении обряда тұсау кесу, маленькому члену семьи предоставляли право выбора, уважая его интересы. Нужно придерживаться традиций наших предков, тогда есть шанс воспитать настоящих гениев. Но в детском возрасте увлечение первыми ступенями искусства может расцениваться скорее, как игра. Наглядный пример: как много детей отдают в музыкальные школы и как мало из них продолжают профессиональную карьеру музыкантов. Почему так происходит? Может быть, плохие учителя? Но как объяснить тогда тот факт, что у одного и того же учителя, ученики с одинаковыми способностями, одинакового возраста, с одинаковой подготовкой, одной методикой преподавания, один продолжает занятия, а второй заканчивает свой путь и уходит в абсолютно другую сферу? Возможно дело в предпочтениях. Но ведь когда-то ученик этим занимался и также вкладывал душу. А может он просто сдался? Ведь никто не поспорит с тем, что заниматься творчеством довольно непростое дело. Бесконечные часы занятий, вечно напряженные эмоции. Они ходят по лезвию ножа, постоянно балансируя между раем и адом. Временами доходит до абсурда - творческие люди выглядят странными и нелепыми в глазах обычных людей. Как творить и не попасть психиатрическую лечебницу. Статистика показывает, что более психически-неуравновешенными являются люди искусства. А постоянный стресс, напор и нестабильное положение лишь ухудшают ситуацию. При опросе разной категории людей и задав им вопрос: «Сколько раз вы хотели бы в душе все это бросить и заниматься совершенно другим делом, прикладывая к этому минимально усилий, как работают многие другие люди?». По итогам опроса творческие люди иногда каждый день хотели бросить свою работу, но каждый раз упрекали себя за такие мысли, ведь это не просто дело, оно любимое до блеска в глазах и родное до боли в сердце. Люди, которые занимаются творчеством практически как спортсмены, им всегда нужно держать себя в форме, так как искусство не терпит лентяев и праздных бродяг. Всего лишь 10% таланта и 90% ежедневного труда, колоссальных усилий над собой.

Проведя небольшие исследования в виде социального опроса, анкетирования и мониторинга дополнительного образования учащихся, можно выявить следующую статистику: количество учащихся школ, которые заняты в творческих кружках, составляет примерно 40% от общего количества школьников. После окончания 9 и 11 классов, лишь 9% учащихся продолжают заниматься своим хобби профессионально, поступив в средне-специальные или высшие творческие учебные заведения. Также можно вычислить, что из такого огромного количества вузов, всего 2 вуза высшего образования по Казахстану. Причем на многие отделения даже нет конкурса, что говорит о довольно низком количестве поступающих. Если вернуться к истории, то можно вспомнить, что в 80-е годы в музыкальных колледжах и вузах было только на одном курсе одного отделения более 30 учащихся, а сейчас это цифра может вместить все курсы одного отделения. Невольно появляется вопрос «Почему такие убывающие показатели?». Если смотреть с экономической стороны, то зарплата творческих людей иногда достигает показателя выше среднего, к тому же многие известные добиваются немалых высот и соответственно средств. В этом случае являются ключевым моментом желание и выбор каждого, к чему он стремится и как много он хочет затратить при этом усилий. Из этого следует вывод, что материальная сторона не является главным препятствием к выбору творческой профессии. Живя в социуме, также всегда было почетным заниматься творчеством, так как не у всех людей есть к этому

способности, о чем свидетельствуют исследования, о которых упоминалось выше. Соответственно остается только сторона психологическая. «Это слишком сложно», сказали некоторые из них. Многие не выдерживают того давления, которое оказывают наставники при просвещении в мире искусства. Обращаясь к современным источникам кинематографа, можно выделить фильм «Одержимость». Эта картина об искусстве, о становлении личности, о жестокости методов и силе характера. Прекрасный пример становления гения в процессе воспитания. Такие приемы встречаются далеко не у всех преподавателей, но это имеет место быть. К тому же очень часто такая политика приносит свои плоды в сокровищницу новых талантов. Но от этого струны психологического состояния становятся все тоньше и восприимчивее к многим жизненным переживаниям. Беря во внимание порой жесткие методы, можно предположить, что в творческом мире остаются только избранные и действительно боготворящие свое дело. Эти и объясняет тот факт, что очень мало детей выбирают свое увлечение делом всей жизни. Что касается убывающих показателей, то можно сослаться на становление другой эпохи, нового времени и иного мировоззрения. Творчество требует полной сосредоточенности, но не у всех есть для этого время, учитывая, что темпы современной жизни и развития значительно выросли.

Перед тем как приносить свою жизнь в жертву искусства нужно серьезно подумать. Если выбор сделан не в пользу себя, то есть риск попасть в мир, где можно почувствовать себя маленьким человеком из гоголевской повести «Шинель» [3], который не стремился решать глобальные проблемы, жил в своем маленьком мирке и не оставил после себя великих дел. Другой пример можно подчеркнуть из книги Фейхтвангера «Гойя или тяжкий путь познания» [4]. Приверженность к религии, придворным лицам не мешала воплощать потрясающие образы в искусстве, полностью отражающие политические события того времени, а также помогающие выплеснуть необходимые эмоции в своих творениях, которые смогли бы донести суть прошлых ошибок до будущего поколения.

«*Ars longa, vita brevis est*». Здесь я бы сослалась на слова Брехта, что «Все виды искусств служат величайшему из искусств — искусству жить на земле» [5]. По сути, когда люди творят, они пытаются понять мир, ответить на интересующие вопросы почему. Многие творческие люди изучают и возрождают стили прошлых эпох, чтобы глубже осознать, что хотели сказать наши предки, тем самым привнести в мир что-то новое. Также необходимо быть остро-восприимчивыми к переменам, ввиду того что любое искусство – это парадокс противоречий, где нужно быть готовым к резким линиям форте и к плавным теням пиано, как в словах Арагона: «Лицо художника проявляется в его противоречивости».

Алексей Гегер, директор по развитию Санкт-Петербургского регионального отделения Общероссийской общественной организации инвалидов «Новые возможности», кандидат социологических наук путем исследований выявил многих талантливых людей с Биполярным аффективным расстройством, или как раньше его называли Маниакально – депрессивным психозом (МДП) [6]. Исаак Ньютон, Фридрих Ницше, Винсент Ван Гог, Николай Гоголь, Роберт Шуман, Эдгар По и многие другие, которыми восхищаются и у которых учатся были больны с врачебной точки зрения. Действительно, хочется согласиться с Сальвадором Дали, что «Великие психологи и те не могли понять, где кончается гениальность и начинается безумие». Ученые из Гарвардского университета объяснили причину случающихся болезней с творческими людьми. Выбрав 163 испытуемых, нейробиологи предложили им пройти тест на дивергентное мышление. Попросив в тесте одну и ту же проблему решить несколькими различными способами. Испытуемым выдали обычные предметы с просьбой придумать для них необычный формат использования. Во время прохождения тестов, участникам эксперимента было проведено МРТ-сканирование, которое выявило, что во время испытаний наибольшую активность демонстрировали следующие участки мозга: левая передняя островковая доля, которая отвечает за восприятие и самосознание; правая дорсально латеральная префронтальная кора (ее функции самоконтроль, подбор оптимальных мыслей); кора задней части поясной извилины мозга, заведующая переключением внимания [7]. Ученые сделали вывод, что у творческого мышления есть одна особенность эти три мозговые области не могут функционировать

одновременно, то есть при анализе идей и оценки ситуации, другая область уже не может отвечать за воспроизведение чего-то нового. Вот такие последствия даров муз, как считали в Древней Греции. Не удивительно, что кто-то отказывается от этих привилегий. Зато благодаря творческим людям у нас есть многие блага. Ведь творчество не только в картинах, музыке, танцах. Сколько великих ученых, которые потрясли мир своими открытиями и изобретениями. По этому поводу можно было бы снова сослаться на идеи древних греков о неделимости на гуманитариев и технарей. В их время музыку изучали вместе с астрономией, пытались показать уже в то время связь и важность гармонии каждого живого существа с космосом.

Цель любого человека – удовлетворение своих желаний, через которое можно достичь гармонии. Людям искусства в какой-то степени испытать это проще, так как они быстрее входят в состояние потока, о котором Михай Чиксентмихайи [8] написал целую книгу. Творческий человек может успевать и работать, и отдыхать, и созерцать над происходящим, окидывая своим томным взглядом все происходящее вокруг с возможностью запечатлеть увиденное или услышанное. Ведь вдохновение приходит внезапно, окутывая своим головокружительным шлейфом бредовых идей захватить мир в свои объятия и свернуть горы пустяковых трудностей. Бывает, что в искусстве не нужно много думать, а только чувствовать, тогда шанс выбрать правильное решение увеличивается. Хоть разум занимает не последнее место, главенствует здесь сердце. Только там находится заветный механизм, бездонная скважина блестящих идей и неиссякаемый родник вдохновения. Так вот важно понимать, что ключевая задача современного человека в мире искусства – не затеряться в толпе, не стать очередным серым лицом, а постоянно творить и задавать вопросы, на которые четко знать ответы для кого или для чего он это делает, чего хочет здесь добиться и как сейчас это сделать. Пусть идеи выдает сердце, но механизмами занимается четкий и хладнокровный разум. Ведь искусство – это далеко не хаос, и чем больше его узнают, тем больше в этом убеждаются. В нем даже может иногда проследиваться тонкая нить благословения Творца. Особенно ярко можно услышать божественное провидение в музыке Баха. Эта удивительная гармония заставляет рыдать душу от счастья, помогает открывать веру в великое и бесконечное. Возможно искусство и есть Творец, в которого верят и чему поклоняются. То, за что не жалко расстаться с жизнью, ведь она найдет продолжение в искусстве. Так можно жить вечно, главное правильно расставить приоритеты. Философский камень реально создать самостоятельно, формулу вывести, постоянно творя и занимаясь любимым делом. Реально ли вспомнить хоть одну выдающуюся личность, создающую шедевры мирового уровня, которая вошла в историю как гений, но которая ненавидела то, чем занимается? Даже никто не приходит в голову. Значит, чтобы добиться – нужно любить, а любят только сердцем.

Всегда удивляла парадоксальная природа искусства. Можно чувствовать себя такими ничтожными в этом мире, но при этом понимать, что все что сейчас изучают, придумал человек. Это абсолютная истина. Первое что должно приходиться в голову человеку, который увидел надпись «*Ars longa, vita brevis est*». Нет ничего невозможного. «Творец художественного произведения будущего есть не кто иной, как художник настоящего времени», писал Вагнер. Лучше и не скажешь, чем этот великий маэстро. Последнее время распространено скептическое суждение о том, что все великое уже создали и придумали. Нельзя согласиться с этим суждением. Каждое творение уникально по-своему. Почему у нас принято считать идеалом только классику? А ведь у кого-то сердце тяготит к абстракции. Современные синтезы музыки, живописи, танцев разных стилей и народов очень гармонично существуют в международных сотрудничествах. Каждый человек искусства должен думать не о том, чтобы создать шедевр, а думать для чего он это создает? Понравится ли его творение не только самому, но и окружающим? Второй способ подразумевает быть дальновидным, чтобы знать, что через несколько веков, его работы будут пользоваться большим успехом. Ведь продолжение вашей жизни в искусстве. Если вы не можете создать новое, научите того, кто может это создать. Вылепите своего идеального покорителя людей искусства в своем ученике. Ведь это тоже мастерство. Последняя цепочка, возможно, даже будет прочнее, так

как вас будут помнить реальные живые люди. Просто нужно набраться смелости и творить. Главное верить в себя и других.

В заключении хочется вспомнить маленького человека, если посмотреть на которого через призму искусства, все будет в точности, наоборот. Маленький мир в руках большого человека. Все создавалось его руками. И если смогли они, значит, сможете и вы! Сейчас в современном мире нужно только и успевать что гнаться за временем. Где уж тут за искусством поспевать? Но это не правильная трактовка. Не нужно облегчать себе жизнь на этом поприще. Не нужно сдаваться и выходить, не оглядываясь на надпись, уже практически разгадав ее значение. Необходимо идти в ногу со временем, стремиться облегчить жизнь другим, тогда и вам станет легче. Время идет, но человеческая сущность не меняется. Важно чувствовать удовлетворение от процесса выполнения любимых дел – залог счастливого существования. Ключ в руках каждого свой, а дальше уже зависит от вас, удастся ли создать философский камень и остаться в памяти на долгие годы, либо затеряться в толпе бессмысленных серых лиц.

Список литературы

1. **Белинский, В.Г.** [Электронный ресурс] URL: <https://жемчужинымысли.рф/цитаты/по+разделам/искусство.html> (дата обращения: 20.10.2021)
2. **Ломоносов, М.В.** [Электронный ресурс] URL: <http://www.ras.ru/lomonosov/aaef3b09-825a-413f-8a9d-aa413b0ed70c.aspx> (дата обращения: 20.10.2021)
3. **Гоголь, Н.В.** Шинель [Текст] / Гоголь Н.В. Москва «Художественная литература», 1984. – С. 97-100.
4. **Фейхтвангер, Л.** Гойя, или тяжкий путь познания [Текст] / Фейхтвангер Л. Алма-ата «Өнер», 1980. – С. 80-84.
5. **Сагадиев, Н.** Философия о вселенской гармонии [Текст] / Сагадиев Н. онлайн-журнал [Электронный ресурс] URL: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/615> (дата обращения: 20.10.2021)
6. **Гуляко, М.** [Электронный ресурс] URL: <https://psyfactor.org/lib/genialnost-i-bezumiye.htm> (дата обращения: 20.10.2021)
7. Свободная энциклопедия Википедия [Электронный ресурс] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Творчество_и_психические_расстройства (дата обращения: 20.10.2021)
8. **Чиксентмихайи, М.** Поток: психология оптимального переживания» [Текст] / Чиксентмихайи М. Москва «Альпина нон-фикшн», 2011. – С.203-206.

References (transliterated)

1. **Belinskij, V.G.** [Elektronnyj resurs] URL: <https://zemcuzinymysli.rf/citaty/po+razdelam/iskusstvo.html> (data obrasheniya: 20.10.2021)
2. **Lomonosov, M.V.** [Elektronnyj resurs] URL: <http://www.ras.ru/lomonosov/aaef3b09-825a-413f-8a9d-aa413b0ed70c.aspx> (data obrašeniâ: 20.10.2021)
3. **Gogol, N.V.** Šinel' [Tekst] / Gogol' N.V. Moskva «Hudozestvennaâ literatura», 1984. – S. 97-100.
4. **Fejhtvanger, L.** Gojâ, ili tâžkij put' poznaniâ [Tekst] / Fejhtvanger L. Alma-ata «Ôner», 1980. – S. 80-84.
5. **Sagadijev, N.** Filosofiâ o vselenskoj garmonii [Tekst] / Sagadijev N. onlajn-žurnal [Elektronnyj resurs] URL: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/615> (data obrašeniâ: 20.10.2021)
6. **Gulako, M.** [Elektronnyj resurs] URL: <https://psyfactor.org/lib/genialnost-i-bezumiye.htm> (data obrašeniâ: 20.10.2021)
7. Svobodnaâ ènciklopediâ Vikipediâ [Elektronnyj resurs] URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Tvorčestvo_i_psihičeskie_rasstrojstva (data obrašeniâ: 20.10.2021)
8. **Chiksentsmihaji, M.** Potok: psihologiâ optimal'nogo pereživaniâ» [Tekst] / Chiksentsmihaji M. Moskva «Al'pina non-fikšn», 2011. – S.203-206.

Сведения об авторах:

Исагулова Евгения – магистрантка 1 курса кафедры «Струнных инструментов» Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы.

Каирбекова Алима – научный руководитель, доктор философских наук, профессор кафедры социогуманитарных наук Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәліметтер:

Исагулова Евгения – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының " Ішекті аспаптар " кафедрасының 1 курс магистранты.

Қайырбекова Әлима – ғылыми жетекші, философия ғылымдарының докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы әлеуметтік-гуманитарлық ғылымдар кафедрасының профессоры.

Information about the authors:

Evgeniya Isagulova – 1st-year undergraduate student of the Department of String Instruments of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Alima Kairbekova – Scientific supervisor, Doctor of Philosophy, Professor of the Department of Socio-Humanities of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МУЗЫКАЛЫҚ ПЕДАГОГИКА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

MUSIC PEDAGOGY

МРНТИ 14.35.01

Елена Кондаурова¹, Светлана Акентьева²

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан

К ПРОБЛЕМЕ ОРГАНИЗАЦИИ ПРАКТИЧЕСКИХ ФОРМ РАБОТЫ В ФОРМАТЕ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ В КОНСЕРВАТОРИИ ДЛЯ СТУДЕНТОВ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

Аннотация

В статье рассматривается применение практических формы работы в учебном процессе ВУЗа на примере дистанционного обучения студентов-музыковедов консерватории. Среди факторов, влияющих на эффективность освоения и успешность выполнения практических форм работы, авторы акцентируют самостоятельную работу обучающихся (в том числе – с педагогом), развитие у них навыков письменной фиксации и систематизации результатов практической деятельности, усвоение ими алгоритмов систематизированной подготовки к аттестационным мероприятиям.

Исследование базируется на личном опыте преподавания специальных дисциплин для студентов-музыковедов в режиме on-line. Методология включает эмпирический, теоретический и сравнительный методы исследования.

В результате преобразования в учебном процессе общих и специфических видов практических формы работы учащихся on-line, авторы приходят к заключению, что их апробация обеспечила студентам возможность продолжения эффективного освоения специальных предметов в условиях дистанционного обучения и способствовала развитию и закреплению дополнительных навыков, полезных для их специальности.

Перспективы дальнейшего изучения подобных форм связаны с их совершенствованием и преобразованием, с внедрением в учебный процесс в условиях очного формата обучения и с созданием их смешанных модификаций.

Ключевые слова: дистанционное обучение, практические формы работы, их преобразование, консерватория, музыковедение.

Елена Кондаурова¹, Светлана Акентьева²

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан

МУЗЫКАТАНУ МАМАНДЫҒЫ БОЙЫНША ОҚЫП ЖАТҚАН СТУДЕНТТЕРГЕ АРНАЛҒАН КОНСЕРВАТОРИЯНЫҢ ҚАШЫҚТАН ОҚЫТУ ФОРМАТЫНДАҒЫ ПРАКТИКАЛЫҚ ЖҰМЫСТАРЫН ҰЙЫМДАСТЫРУ МӘСЕЛЕСІ ТУРАЛЫ

Аннотация

Мақалада консерваторияның музыкатану-студенттері қашықтықтан оқыту мысалында жоғары оқу орындарында оқу процессінде практикалық жұмыс түрлерін қолдану мәселелері қарастырылған. Меңгерудің тиімділігіне және практикалық жұмыс түрлерін жүзеге асырудың сәттілігіне әсер ететін факторлардың ішінде авторлар студенттердің өзіндік жұмысын (соның ішінде оқытушымен), олардың жазбаша жұмыс істеу дағдыларын дамыту мен практикалық іс-әрекет нәтижелерін жүйелеуге, олардың аттестатау іс-шараларына жүйелі дайындық алгоритмдерін меңгеруі қарастырылады.

Зерттеу музыкатану мамандығының студенттеріне on-line режимінде арнайы пәндерді оқытудағы жеке тәжірибесіне негізделген. Әдістеме эмпирикалық, теориялық және салыстырмалы зерттеу әдістерін қамтиды.

Оқу процесінде студенттердің онлайн режимінде жұмысының жалпы және арнайы түрлерін тәжірибелік түрдегі түрлендіру нәтижесінде авторлар оларды апробациялау студенттерге арнайы пәндерді қашықтықтан тиімді меңгеруді жалғастыруға мүмкіндік берді деген қорытындыға келеді, оқу ортасы және өз мамандығына пайдалы қосымша дағдыларды дамытуға және бекітуге ықпал етті.

Мұндай формаларды одан әрі зерделеудің келешегі оларды жетілдірумен және түрлендірумен, оқу процесіне күндізгі оқыту форматында енгізумен және олардың аралас модификацияларын жасаумен байланысты

Түйінді сөздер: қашықтан оқыту, практикалық жұмыс формалары, оларды түрлендіру, консерватория, музыкатану.

Elena Kondaurova¹, Svetlana Akentieva²
¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*
Kazakhstan, Almaty

TO THE PROBLEM OF ORGANIZATION OF PRACTICAL FORMS OF WORK IN THE FORMAT OF DISTANCE LEARNING AT A CONSERVATORY FOR STUDENTS OF MUSICOLOGY SPECIALTY

Abstract

The application of practical forms of work in the higher school educational process on the example of distance learning for musicology students at the conservatory is considered in the article. Among the factors affecting the effectiveness of mastering and the success of the implementation of practical forms of work, the authors emphasize the independent work of students (including their work with a teacher), the development of their skills in writing and systematizing the results of practical activities, their assimilation of algorithms for the systematic preparation of their reporting activities.

The research is based on personal experience in teaching online special disciplines for musicology students. The methodology includes empirical, theoretical and comparative research methods.

As a result of the transformation of general and specific types of practical forms of students' online work in the educational process, the authors conclude, that their approbation provided students with the possibility to continue the effective mastering of special subjects in a distance learning environment and contributed to the development and consolidation of additional skills useful for their specialty.

Prospect for further study of such forms is related to their improvement and transformation with the implementation into the off-line educational process and with the development of their mixed modifications.

Keywords: distance learning, practical forms of work and their transformation, conservatory, musicology.

Дистанционное обучение с применением различных телекоммуникационных технологий уже достаточно давно стало внедряться в учебный процесс, предоставляя возможность обучаемым освоить значительный объём учебной информации на расстоянии, без непосредственного контакта с преподавателем. Такой формат в наши дни довольно широко функционирует и как дополнительная, и как самостоятельная, автономная образовательная форма. Однако, с началом глобальной пандемии COVID-19 в марте 2020 года, чтобы выжить, так или иначе академические программы по всему миру неминуемо должны были быстро адаптироваться к дистанционному формату, как к единственно возможной форме продолжения обучения на всех его уровнях.

Одной из главных задач преподавания стало сохранение его эффективности и качества в создавшихся экстремальных условиях. Вполне закономерно, что особые сложности уже изначально были связаны с выполнением любых практических форм работы. В данной статье мы ограничимся рассмотрением их проблематики только на уровне образования в творческом ВУЗе, в консерватории, на примере обучения студентов бакалавриата по специальности «Музыковедение», поскольку в этой области лично имели возможность апробации и положительный опыт в усовершенствовании таких форм на базе дистанционного преподавания спецкурса по предмету «Анализ музыкальных произведений» и организации дистанционного прохождения производственной и педагогической практик.

Названные дисциплины объединяет значительное преобладание практических форм работы над теоретическими, что неизбежно обуславливает парадоксальность самой ситуации перевода их прохождения в on-line-режим и спорность возможности их успешного освоения в дистанционном формате. Вместе с тем, вполне естественно и логично, что в решении создавшейся проблемы исходным пунктом становится поиск путей к той или

иной степени компенсации непосредственного контакта обучаемого и обучающего, особенно значимого в практических формах работы, но неожиданно утраченного, а затем – определение его эквивалентов при удаленности их общения в образовательном процессе.

Очевидно и объяснимо, что принципы организации в дистанционном формате практических форм работы по указанным дисциплинам должны включать, с одной стороны, некоторые общие, так или иначе пересекающиеся элементы, с другой – специфическую часть, обусловленную особенностями каждого предмета, и, помимо того, с возможными локальными отличиями в программах их преподавания и в учебных планах. Мы осветим эту часть вопроса в связи с дистанционным обучением студентов-музыковедов в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, внезапный переход к которому был продиктован форс-мажорными обстоятельствами и чрезвычайной ситуацией в связи с необходимостью оперативного создания условий, препятствующих опасности распространению COVID-19. Техническая же сторона в процессе подготовки таких форм для занятий по названным предметам нами не будет анализироваться, – отметим только, что их качественное преподавание, по нашему опыту и убеждению, возможно на любой удобной Интернет-платформе, располагающей необходимым набором демонстрационных визуальных и звуковоспроизводящих средств.

Эффективность освоения указанных предметов студентами и успешность выполнения практических форм работы в значительно большей мере зависит от факторов и аспектов, не имеющих прямого отношения к сфере ИТ. На основе собственного положительного опыта, из них особо выделим следующие:

1. Усиление акцента на самостоятельной работе обучающихся (СРО) и на самостоятельной работе обучающихся с педагогом (СРОП).
2. Развитие навыков письменной детализированной фиксации результатов практической деятельности обучающимися и освоение ими алгоритмов систематизации этих результатов.
3. Объяснение алгоритмов тщательной систематизированной подготовки к аттестационным отчетным мероприятиям.

Исходя из вышеуказанного, прежде всего, рассмотрим возможности развития одной из практических форм работы, которую можно обозначить, как общую для всех трех дисциплин. Это – ознакомление со значительным количеством источников дополнительной литературы и их проработка учащимися. В привычном, традиционном формате обучения off-line, достаточно было ограничиться обязательным созданием списка литературы с полными библиографическими выходными данными по источникам, а их конспектирование носило, в основном, рекомендательный характер и было фрагментарным, не систематизированным, что компенсировалось устной характеристикой студентом научных и методических трудов на занятиях и отчетных академических мероприятиях. Именно на устный ответ направлялось все внимание педагога при оценке этой формы работы в обучении учащихся музыковедческой специальности, хотя такой ответ и не опирался на четко обозначенные критерии своей полноты и качества.

При переводе формата обучения в режим on-line, повлекшему утрату некоторых существенных компонентов непосредственного контакта преподавателя и учащегося на уроке, со всей определенностью проявились недостатки подобного типа проработки дополнительной литературы. Для их устранения потребовались серьезные преобразования в ее организации, в основном, – в направлении систематизации данного вида работы и планомерности фиксации ее результатов. В итоге, нами было предложено учащимся обязательное написание аннотаций к изученным дополнительным источникам, предполагающее освещение определенного ряда вопросов, необходимых для понимания их содержания. В составлении плана написания аннотации был использован международный научный стандарт, изначально разработанный в США и включающий следующие пункты:

1. Основная проблема исследования (она должна быть выделена только одна!);
2. На чем базируется данное исследование;
3. Методология исследования;

4. Результаты исследования;

5. Перспективы дальнейшей разработки по теме (направлению) исследования.

В принципе, такой план аннотации достаточно давно закрепил свою универсальность в международном масштабе, и мог быть использован при характеристике научного источника практически в любой сфере, а не только в музыковедческой. Вместе с тем, уже через несколько занятий по каждому из предметов стало очевидно, что в области музыкальной науки, помимо прямого прикладного назначения, применение этого плана существенно способствовало определенной регламентации научного мышления обучающихся музыковедов, что многим из них прежде не было свойственно из-за преобладания творческой составляющей восприятия, естественного для выбранной профессии, как бы «тормозящим» процесс систематизации большого объема научного материала из дополнительной литературы.

Помимо приведенного плана аннотации, для спецкурса по предмету «Анализ музыкальных произведений», являющимся базовым для студентов-музыковедов, нами был разработан «План ответа по научному источнику» с требованием обязательной письменной фиксации учащимися ответов по его следующим основным пунктам:

1. Краткая характеристика книги, статьи, документа и пр.;
2. Методология работы;
3. Основные направления работы, – главы, разделы, и т.п.;
4. От чего отталкивается автор, на что опирается;
5. Новая (обновленная) авторская терминология и ее значение;
6. Есть ли в работе научные гипотезы или открытия;
7. Согласие или несогласие с автором;
8. Сравнение результатов исследования с результатами научных работ по тому же направлению у других авторов;
9. Вывод (ы).

Опираясь на предложенный план, вместо бессистемного, эскизно-фрагментарного написания конспектов, студенты довольно быстро овладели навыками критического освоения источников дополнительной литературы с письменным систематизированным изложением их основных положений. Параллельно, учащиеся научились грамотно форматировать, оформлять и редактировать текст ответа. Все это закономерно обусловило заметное повышение качества устного ответа студентов по дополнительным источникам и, в целом, способствовало увеличению коэффициента усвоения научного материала, что представляется весьма важным не только для курса «Анализ музыкальных произведений», но и для тех других специальных предметов обучения музыковедов в консерватории, где дополнительная литература составляет неотъемлемую существенную часть теоретической базы курса, – например, для полифонии, гармонии, истории музыки и пр.

Кроме проработки научной литературы, из практических форм работы для спецкурса «Анализ музыкальных произведений» в его специфической области, весьма важным является составление картотеки по анализируемым музыкальным произведениям. В традиционном формате очного обучения, наиболее распространенная методика ее приготовления ограничивалась либо письменным перечислением музыкальных сочинений по изучаемой теме, либо созданием схем рассматриваемых произведений. Это служило основой для устного ответа студента-музыковеда, использующего схему при указании особенностей строения произведения непосредственно в нотном тексте, дополняющего свой рассказ игрой на фортепиано, наличие которого на уроке всегда было обязательным.

Однако, при виртуальном формате проведения практического или индивидуального занятия по данной дисциплине уже на первых порах выявилась необходимость дополнения схем музыкальныхopusов хотя бы кратким письменным описанием их разделов. Она была обусловлена сложностью синхронизации on-line всех компонентов, необходимых для полного связного рассказа учащегося, который, в то же самое время, должен был показывать все подробности процесса музыкального формообразования в нотном тексте с привлечением

функции демонстрации экрана, вместо привычного для него непосредственного показа в классе, сопровождаемого собственным проигрыванием музыкальных фрагментов.

В целом, демонстрация экрана имеет ограничения и не полностью приспособлена для выполнения подобной задачи, – например, ее несовершенство ощущается при переходе от одной страницы нот к другой, заменяющем их перелистывание, когда текст на экране внизу страницы сложно успеть прочесть из-за того, что курсор не переходит, а буквально «перескакивает» на следующую страницу. К тому же, очевидна невозможность параллельного звукового иллюстрирования самим студентом анализируемого музыкального построения посредством его проигрывания на фортепиано, весьма характерного и существенного для данной формы работы. Помимо того, эти и другие возможные «неувязки» нередко сопровождаются помехами связи, что еще более затрудняет как процесс ответа учащегося, так и его восприятие, оценивание преподавателем.

Поэтому, письменно зафиксированный музыкальный анализ закономерно был предназначен для выполнения некой комплементарной функции, компенсирующей многие недостатки, чего успешно удалось достичь в результате его привлечения. Более того, студенты получили дополнительную возможность тренировки и развития навыков написания аналитических этюдов на рассмотренные музыкальные произведения, что очень важно для их будущей профессиональной музыкально-педагогической деятельности.

Переходя к особенностям дистанционной организации практических форм работы, специфических для педагогической практики студентов-музыковедов консерватории, отметим, что и в этой области нам удалось добиться положительных результатов, опираясь все на те же принципы, обозначенные выше. Исходным фактором стало то, что и пассивный, и активный виды педагогической практики обучающихся по данной специальности, связаны с преподаванием цикла музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин, где особенно важна сбалансированность информативных и практических компонентов урока. Это в высокой степени определило необходимость письменно детализировать и систематизировать временной и содержательный аспекты в анализе посещаемых студентами виртуальных занятий, проводимых педагогами базы педпрактики в реальном времени online, и в подготовке практикантами открытых уроков, которые они были обязаны провести сами, – в соответствии с требованиями программы.

В традиционном, очном формате, по завершению прохождения педпрактики практиканты были обязаны предоставить к отчету заполненный дневник и график практики, а по всем остальным ее составляющим обычно отчитывались в устной форме. При прохождении педпрактики дистанционно всего перечисленного оказалось недостаточно для обоснованной и объективной оценки работы, выполненной практикантом. Поэтому, вполне логично нами дополнительно были сформулированы требования, так или иначе расширяющие сферу фиксации результатов деятельности практиканта. Для их выполнения мы разработали два вида шаблонов для бланков, посредством заполнения которых практикант должен был письменно зафиксировать результаты своей работы, а сам принцип поэтапного освещения пунктов шаблона автоматически обеспечивал систематизацию всего записанного.

Один из видов шаблона относится к пассивной практической форме работы в процессе прохождения педпрактики, – это бланк посещения урока в средне-специальном звене типа музыкального колледжа по музыкально-теоретическим или музыкально-историческим дисциплинам, которые по окончании консерватории получит право преподавать практикант-музыковед. Такой бланк включает следующие пункты:

- ФИО практиканта, курс, специальность, название факультета _____
- Место проведения урока/база практики _____
- Аудитория/Интернет-платформа, дата и время урока _____
- ФИО педагога _____
- Предмет _____
- Курс, специальность _____

- Количество учащихся _____
- Тема урока _____
- Содержание урока _____

Вполне очевидно, что заполнение такого бланка не вызывает сложностей, – требуется только тщательность и своевременность письменной фиксации соответствующих компонентов урока по мере посещения практикантом занятий во время пассивной педпрактики. Поскольку количество заполненных бланков должно соответствовать количеству таких посещений, в совокупности их содержательная часть существенно облегчает руководителю педпрактики оценку данного вида работы студента-практиканта, особенно – в режиме on-line, а для самого практиканта упорядочивает данные опыта, приобретенного по ходу прохождения пассивной педпрактики.

Другой вид разработанного бланка предназначен для подготовки практиканта к проведению открытого урока и, в сущности, представляет его развернутую методическую разработку. Ее цель – составление и систематизация планирующей и содержательной документации урока с дозировкой времени его основных компонентов. Последний аспект особенно важен при проведении практикантом такого урока on-line, поскольку его контент, естественно, будет отличаться от контента очного занятия и практиканту потребуется весьма точно и четко определить временные рамки каждой части, чтобы уложиться во времени. Значение временной дозировки возрастает еще и потому, что в дистанционном режиме к традиционным требованиям прибавляется обязательность полной видеозаписи открытого урока, тогда как в очном формате это делалось фрагментарно, по желанию, либо практикант вообще ограничивался лишь фотофиксацией некоторых моментов занятия и затем прилагал эти фотографии к отчету.

Сам бланк «Плана открытого урока по педпрактике» был составлен на основе рассмотренного выше бланка посещения занятий в ходе пассивной педпрактики. При этом, к пунктам, уже обозначенным в нем, добавились новые, характерные для выполнения данного вида активной практической работы. В частности, пункту «Тема урока» стал предшествовать пункт «Тема программы», что предусматривало возможность отличий в их формулировках. Помимо того, была значительно детализирована и расширена содержательная часть, в которую были включены следующие пункты, требующие подробного освещения:

- Цели урока (учебная, развивающая, воспитательная и пр.) _____
- Тип урока _____
- Методы обучения (словесные, наглядные, практические и пр.) _____
- Оснащение урока _____
- Ход занятия (с планом и обязательной дозировкой времени):
 - Организационный момент _____
 - Проверка домашнего задания _____
 - Постановка целей занятия _____
 - Объяснение нового материала (подробное, детальное описание) _____
 - Первичная проверка понимания (закрепление знаний по новой теме) _____
 - Домашнее задание _____
 - Итоги урока (перечислить) _____

Также, обязательную часть бланка составили пункты протокольного характера, включающие реферирование к тем, кто мог подтвердить и заверить сам факт проведения открытого урока. Это:

- Присутствующие (ФИО, должность, ученая степень) _____
- Педагог _____
- Практикант _____
- Руководитель педпрактики _____

Разумеется, написание практикантом методической разработки открытого урока на основе такого бланка требует обязательного согласования содержания его пунктов с педагогом, постоянно ведущим дисциплину у учащихся курса на базе практики, и с руководителем педпрактики, – как и любой другой вид СРОП. Вместе с тем, при условии тщательной предварительной работы над подготовкой такого документа, опора на него значительно облегчает дистанционное проведение практикантом-музыковедом открытого урока и, по состоявшемуся опыту, весьма способствует повышению его качества. К тому же, модель систематизации посредством разработки подобных шаблонов бланков может успешно применяться при дистанционной организации практических форм работы в процессе педпрактики и для студентов многих других специальностей.

Необходимость преобразования и развития наиболее специфических элементов в практических формах работы учащихся отчетливо обозначилась при переводе в режим online прохождения производственной практики, что в нашем случае связано с опытом руководства ею у студентов-музыковедов второго курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

По программе производственной практики, для них разработано три возможных варианта заданий, но из них наиболее приемлемым в создавшихся условиях оказался Вариант 1, согласно которому каждому практиканту требовалось сделать «Шесть расшифровок музыкального произведения традиционной музыки (1 фрагмент эпоса, 3 песни в аутентичном исполнении, 2 кюя в разных стилях)» [1, с. 5]. Поскольку материал для расшифровок предоставляется научно-исследовательской фольклорной лабораторией КНК им. Курмангазы, было решено связаться с ее заведующим, попросить его отобрать подходящие музыкальные аудиообразцы, оцифровать их записи для персонального задания каждому практиканту, и переслать эти задания на их личные адреса электронной почты.

После преодоления некоторых технических сложностей, эта трудоемкая часть подготовительной работы заведующим лаборатории была своевременно успешно завершена, и практиканты смогли приступить к расшифровке. Вместе с тем, в связи с невозможностью постоянного наблюдения за процессом ее выполнения, мы посчитали целесообразным развить данную практическую форму за счет добавления к ней несколько упрощенного аналитического компонента из Варианта 3 из возможного по программе задания: «Написать эссе с подробным анализом музыкального произведения народно-фольклорного образца» [1, с. 5]. В совокупности с основным вариантом задания, именно краткий анализ, сопровождающий расшифрованные произведения, органично дополнил этот вид практики. Для систематизации текста таких небольших аналитических этюдов был разработан план, включающий варианты составляющих его пунктов, – в соответствии с особенностями разновидностей фольклорных образцов, заданных для расшифровки. Например, анализ фрагмента эпоса содержит такие пункты:

- Указание на тип сказителя (жырау, жыршы, акын или непрофессионал), с обозначением его персональных данных (имени, фамилии, области/региона);
- Указать, какая часть эпоса расшифровывается из его общего объема;
- Указать, какой музыкальный инструмент использован в рассматриваемом фрагменте эпоса, охарактеризовать его активность. Отметить, почему применен названный инструмент, характерно ли это для данной области/региона;
- Указать, к какому виду эпоса относится его содержание (к героическому, лирическому или социально-бытовому).

В анализе песни требуется отметить следующее:

- Назвать автора или, при его отсутствии, – только исполнителя песни;
- Указать область/регион проживания автора / исполнителя;
- Обозначить жанр песни и указать на то, какая это разновидность данного жанра, и какие ее характерные черты отражены в рассматриваемом примере, а также, – нормативны ли они;

- Параллельно с объяснениями по предыдущему пункту, осветить поэтическое содержание песни. Также, необходимо отметить, есть ли указания автора на то, к какому событию приурочена песня, что она выражает, характерна ли она для этого жанра и его разновидности;

- Определить лад песни и отметить возможную смену ладов в разных частях (строках) песни;

- Определить и записать звукоряд;

- Определить поэтический размер, охарактеризовать поэтическую систему;

- Отметить особенности ритмической организации, звуковысотной и поэтической, с соответствующим обозначением в нотной записи, – штилями вверх и вниз; обозначить виды ритмического соотношения обеих составляющих, – синхронность (когда их ритмические линии совпадают), активность ритма звуковысотности (в распевках), активность ритмической подсистемы (в речитациях). В целом, охарактеризовать ритмику, опираясь на особенности применения синхронности, распевности, речитации, на наличие или отсутствие асинхронности;

- Отметить возможную смену размера;

- Описать структурные и формообразующие особенности:

- указать запевные слова (зачины), объяснить их значение в контексте данной песни;

- обозначить строки, имеющие цезуры, отметить бесцензурные строки;

- указать повторы между запевом и припевом и т.д.

Анализ кюя также опирается на собственный вариант плана, который включает:

- Указание на наличие или отсутствие автора, обозначение персональных данных исполнителя кюя;

- Указание области / региона проживания автора / исполнителя;

- Указание на стиль исполнения, характерный для данной области и его особенности, упоминание других представителей этой исполнительской школы;

- Определение вида кюя и его жанровой принадлежности;

- Освещение содержательной стороны кюя, – в зависимости от его вида и синкретически связанной с ним легенды;

- Обозначение ладовой опоры кюя и участков ее возможной смены (основная и дополнительные опоры), описание ладового своеобразия кюя;

- Описание метроритма и штриховой техника, обозначение их формообразующей роли;

- Описание тематической основы и структурных особенностей кюя с выделением его разделов, указание на особенности композиционного строения.

В итоге, анализ музыкально-поэтических образцов традиционной казахской музыки, выполненный практикантами с использованием вышеприведенных вариантов плана, в значительной мере способствовал углублению ими понимания специфики практического задания по расшифровке заданных образцов и существенно повысил степень ее точности и качественный уровень. Кроме того, предоставление письменно зафиксированной аналитической части работы, в совокупности с устным освещением ее результатов в презентациях практикантов на дистанционных финальных отчетах, позволило сгладить недостаток непосредственного общения практикантов с руководителем и определило дополнительные критерии для объективной оценки прохождения ими производственной практики.

В заключении, отметим еще одну важную практическую форму работы, уже неоднократно успешно апробированную нами и применимую как общую не только для всех трех рассмотренных дисциплин в дистанционном обучении студентов-музыковедов, но и, в принципе, универсальную для освоения любых предметов в ВУЗе. Это – составление электронного портфолио по выполненным практическим заданиям, систематизирующее

зафиксированное подтверждение их результатов. Целесообразность составления такого портфолио определяется удобством использования его материалов на аттестационных и отчетных академических мероприятиях, и также – в будущей профессиональной деятельности обучающихся. Составление электронного портфолио весьма просто и, в общем, основано на сведении всех файлов в одну общую электронную папку. Педагогу только следует объяснить студентам несложные правила их систематизации, чтобы в дальнейшем не затруднять поиск. В частности, можно предложить скомпоновать материалы во внутренние папки по видам работы, или – по номерам заданий, и т.п. Следует заострить внимание учащихся на необходимости озаглавить каждую позицию, составляющую портфолио, иначе им сложно будет пользоваться.

В целом, рассмотренные нами и апробированные общие и специфические виды практических форм работы в консерватории на примере дистанционного обучения студентов-музыковедов, обеспечили им возможность успешно продолжить освоение специальных предметов в условиях нового, непривычного формата и, более того, способствовали развитию и закреплению дополнительных навыков, важных и полезных для их будущей профессиональной деятельности.

Безусловно, в дальнейшем применении этих форм заложен значительный потенциал к их совершенствованию и преобразованию, а также – к внедрению в учебный процесс в условиях очного формата обучения и к созданию их смешанных модификаций для комбинированного учебного процесса, сочетающего традиционный и дистанционный режимы преподавания в ВУЗе.

Список источников

1. Программа производственной практики для студентов II курса специальности «Музыковедение» // Составители: Г.Б. Балманова, Г.З. Бегембетова. – КНК им. Курмангазы: Алматы, 2017.

References (transliterated)

1. Programma proizvodstvennoj praktiki dlya studentov II kursa special'nosti «Muzykovedenie» // Sostaviteli: G.B. Balmanova, G.Z. Begembetova. – KНК im. Kurmangazy: Almaty, 2017.

Сведения об авторах:

Кондаурова Елена Геннадьевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Акентьева Светлана Андреевна – выпускница Казахской национальной консерватории им. Курмангазы по специальности «Музыковедение».

Авторлар туралы мәлімет:

Кондаурова Елена Геннадьевна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушысы.

Акентьева Светлана Андреевна – «Музыкатану» мамандығы бойынша Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының түлегі.

Information about the authors:

Kondaurova, Yelena – candidate of art history (PhD, Art-criticism), senior lecturer at the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

Akentiyeva, Svetlana – alumna, graduated from the Kurmangazy Kazakh National Conservatory with a degree in Musicology.

IRSTI 18.41.01

Anton Somov¹

*¹Author's school of Jania Aubakirova
Almaty, Kazakhstan*

DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE BASED ON THE MATERIAL OF THE «CHILDREN'S ALBUM» BY A.V. ZATAEVICH: ON THE ISSUE OF INTERDISCIPLINARY INTERACTION

Abstract

This article deals with an important issue in musical pedagogy and performing arts - the development of emotional intelligence. Today, it is a leading and constituent component for shaping the musician's personal growth, improving his professional qualities related to reflection and psychology of music material perception. In the author's opinion, music, as an art form, can naturally and organically increase emotional intelligence.

The «Children's Album» A.V. Zatajević was chosen as the primary practical material for working with students. This collection is based on different folklore songs. As the author of the article points out, this kind of material is best suited for the initial work with the students, since folk music includes maximally «pure» emotions, which naturally pass from one to the other, without compounding each other. The proposed method of work, according to the author, could become one of the leading in modern pedagogy aimed at the comprehensive development of the musician.

Keywords: emotional intelligence, Children's album A.V. Zatajevich, A.V. Zatajevich, psychology of musical perception.

Антон Сомов¹

*¹Жәния Әубәкірованың авторлық мектебі
Алматы, Қазақстан*

А.В. ЗАТАЕВИЧТИҢ «БАЛАЛАР АЛЬБОМЫ» НЕГІЗІНДЕ ЭМОЦИОНАЛДЫ ОЙ-ӨРІСІН ДАМУ: ПӘНАРАЛЫҚ ӘРЕКЕТТЕСТІК МӘСЕЛЕСІ

Аннотация

Бұл мақала музыкалық педагогикада да, орындаушылық өнерде де маңызды мәселенің бірі – эмоционалды ой-өрісті дамыту сұрағына арналған. Бүгінгі таңда ол музыканттың музыкалық материалды қабылдау психологиясымен және рефлексиямен байланысты кәсіби қасиеттерін жетілдіріп, жеке тұлғалық өсуін қалыптастырудың жетекші және құрамдас бөлігі болып табылады. Автордың пікірінше, музыка, өнердің бір түрі ретінде, эмоционалды ой-өрістің деңгейін мүмкіндігінше табиғи қалпында арттыра алады.

Білім алушылармен жұмыс жасау барысында негізгі практикалық материал ретінде орындаушылармен А.В. Затаевичтің "Балалар альбомы" таңдалды. Бұл жинақ түрлі фольклорлық әндерге негізделген. Мақала авторы атап өткендей, бұл материал түрі оқушылармен бастапқы жұмыс үшін өте қолайлы, өйткені халық музыкасы бірінен екіншісіне табиғи түрде бір-бірін қабаттастырмай өтетін ең «таза» эмоцияларды қамтиды. Ұсынылған жұмыс әдісі, автордың пікірінше, музыканттың жан-жақты дамуына бағытталған заманауи педагогикадағы жетекші әдістердің бірі бола алады.

Түйінді сөздер: эмоционалды ой-өріс, А.В. Затаевичтің Балалар альбомы, А.В. Затаевич, музыкалық қабылдау психологиясы.

Антон Сомов¹

*¹Авторская школа Жанин Аубакировой
Алматы, Казахстан*

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА МАТЕРИАЛЕ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА А.В. ЗАТАЕВИЧА»: К ВОПРОСУ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Аннотация

Данная статья посвящена важному вопросу как в музыкальной педагогике, так и в исполнительском искусстве – развитию эмоционального интеллекта. На сегодняшний день – это ведущий и составляющий компонент для формирования личностного роста музыканта, усовершенствования его профессиональных качеств, связанных с рефлексией и психологией восприятия музыкального материала. По мнению автора, именно музыка, как один из видов искусства, способна максимально естественно и органично повысить уровень эмоционального интеллекта.

В качестве основного практического материала для работы с обучающимися исполнителями был выбран «Детский альбом» А.В. Затаевича. Данный сборник основан на разных фольклорных песнях. Как отмечает автор статьи, подобного рода материал наилучшим образом подходит для первоначальной работы с учениками, так как народная музыка включает в себя максимально «чистые» эмоции, которые естественным образом переходят от одной к другой, не наслаиваясь друг на друга. Предлагаемый метод работы, по мнению автора, может стать одним из ведущих в современной педагогике, направленный на всестороннее развитие музыканта.

Ключевые слова: эмоциональный интеллект, Детский альбом А.В. Затаевича, А.В. Затаевич, психология музыкального восприятия.

Introduction. Music is the most beautiful and genuinely limitless area of human culture. A whole ocean of life events, lofty dreams and noble aspirations is enclosed in the creations of the musical world. Its values accumulated over many centuries by generations of people are highly diverse. Everyone brings his contribution to this common cause.

Alexander Viktorovich Zataevich is a Russian, Soviet ethnomusicologist, composer, and People's Artist of the Kazakh SSR who has played an important role in developing and promoting Kazakh folk and professional creativity. As it is known, his activity was directly related to the collection, recording and systematization of Kazakh folk music. As a result, the «1000 songs of the Kazakh people» and «500 Kazakh kuys and songs» collections have become one of the main works in many published, representing today an anthology of Kazakh musical folklore. It is also important to note that A.V. Zataevich is one of the Kazakh professional piano music founders. The collections «Kazakh songs in the form of miniatures for piano» (1925-1928), «Songs of Kazakhstan», «Children's Album», etc. published by him, include, as one can see from the titles, song samples that are implemented through an academic instrument – piano.

Within the framework of this article, the piano collection of the second edition of «Children's Album»¹ served as the material for research which was released 32 years after the death of A. V. Zataevich in 1968 by the publishing house «Mektep» (Alma-Ata) edited by N. Mendygaliyev. It included sixteen pieces based on the folklore of such peoples as Kazakh, Mongolian, Uighur, Yakut, Uzbek, Kalmyk, Buryat, Udmurt, Dungan, Tatar, Korean, Turkmen, Bashkir, Karakalpak. Most of the represented peoples belong to the Turkic language group.

The pieces are presented in a piano transcription. Thanks to the professional arrangement, they fully reflect the cultural affiliation of a particular people with the help of intonation and modes bases, pitch organization, rhythm, tempo and other means of musical expression. The miniatures do not exceed the sentence form, and are quite simple from the performance perspective. As the collection is intended for children, there is often an octave duplication of the melody, a simple accompaniment in the left hand, dynamics not exceeding *f*, there are practically no internal thematic contrasts. The pieces are diverse: calm, moderate, lively and fast.

The main purpose of this article is to consider the miniatures of this collection as a means for the development of emotional intelligence in children from 5 years old. This is the relevance of the study, since today, due to the large-scale IT support of any human activity, a large information flow, the child has some difficulties in understanding and describing his emotional state, i.e., what emotions he has in a particular life situation, and how to determine them from people around him.

¹ This collection was published twice: the first time in 1958, the second – in 1968.

In addition, the concepts that indicate what emotions are and what feelings are to us has practically blurred.

At this stage of the study, the following tasks were set:

- to highlight the already existing interpretations of the concept of «intelligence» in psychology;
- to formulate the main features of emotional intelligence;
- to identify the primary emotions underlying feelings;
- to formulate criteria for working with a child for the development of emotional intelligence, based on piano miniatures from the «Children's Album» by A.V. Zataevich;
- to identify the means of musical expression on the example of the first three pieces of the «Children's Album» by A.V. Zataevich, corresponding to the designated emotions;
- to describe the process and work options that can be used in the framework of education in the future, general and additional music education in the lessons of «Music» in kindergartens or primary classes, in self-knowledge lessons and individual work with a child.

When starting to analyze piano miniatures, it is necessary to provide information about what is considered "intelligence" in psychology, who studied this issue, what types of it exist, their goals and significance. Then, having already a general idea, consider the development of emotional intelligence, which occupies a special place in working with children, using the example of some pieces from the «Children's Album» by A.V. Zataevich. Finally, in the future, based on the same material, a description of the development of cognitive, social and other types of intelligence is planned.

Intelligence. Nowadays, the concept of «intelligence» includes all possible human abilities associated with any kind of activity. It is prevalent to measure the level of intelligence using various tests, for example, IQ, and through communication with specialists based on specific criteria. After that, an assessment is given whether the level of intelligence is high enough or not. Nevertheless, thanks to the many researchers God-fathers of the psychology and their followers, there is an opportunity not only to expand this concept's understanding, but also to find out existing types of intelligences, their characteristics and why it is necessary to develop them.

The very concept of «intelligence» is interpreted quite heterogeneously, but researchers generally note that these are individual characteristics related to the cognitive sphere, and above all – to thinking, memory, perception, and attention. This «implies a certain level of a person's mental activity development, which provides an opportunity to acquire new knowledge and use it effectively in the course of life» [1, 245-246], which generally affects the ability to carry out the process of cognition and to effectively solve problems, in particular, to master a new range of life tasks.

Within the framework of the article, the position of G. Gardner is essential. He argued that intelligence is "the ability to solve problems or create products due to specific cultural characteristics or social environment. Intelligence is not a "thing", not a device located in the head, but a potential, the presence of which allows an individual to use forms of thinking adequate to specific types of context" [2, 22]. Some people are distinguished by a particular mindset, which is called talent. Gardner proposed the following types of intelligence such as verbal, musical, logical-mathematical, spatial, bodily-kinesthetic, intrapersonal, interpersonal. The proposed types are directly related to the future sphere of human activity, which his intellect is located to achieve its maximum development.

Thus, intelligence as thinking ability, a mental principle can manifest itself not only in a person's specific activity, but also in the formation of one's mental development, that is, in the development of such types of intelligence as mental, emotional, social, spiritual, logical, intuitive, abstract, etc. It means that intelligence indicates to what extent a person owns his communicative characteristics with himself and the world around him.

To develop these types of intelligence, it is necessary to choose the right "tool". Music serves as a tool concerning the peculiarities of the development of emotional intelligence. There are several

reasons for this: when listening to music, the right hemisphere of the brain is activated, causing specific chemical reactions in the body, thereby triggering the limbic system. Its peculiarity lies in the fact that it is responsible for emotional development. Emotions are, in essence, a dialogue between the brain and the body. The brain detects a significant stimulus and sends information to the body so that it can respond to these stimuli appropriately. The last step is that the changes in our body are recognized, and, as a result, a person admits his own emotions. As a result, when listening to a piece of music, a person experiences the corresponding feelings and emotions, thus activating the sympathetic and parasympathetic divisions of the nervous system.

In the presented scheme, the division into positive (joy, love, happiness) and negative (fear, anger, sadness) emotions are recorded. Besides, there are so-called mixed emotions, which include both positive and negative: *schadenfreude* (anger + joy), interest (fear + joy). The manifestation of any emotion depends on the person's situation. However, it is important to teach the child to turn negative emotions into positive ones, that is, to switch the sympathetic system to the parasympathetic one. For example, suppose he one experiences fear (being in a state of stress). In that case, it must be translated into interest or anger, then into joy, and then into love and happiness (into a state of calm and recovery). To help this process, which is quite tricky even for an adult, Romanenko-Bavokova N.A. developed the author's cognitive maps "Emotions", which include the eight emotions mentioned above, each of which contains twenty-four feelings. Working with these cards allows you to more accurately formulate the feelings that the child has experienced and determine what emotion is behind them.

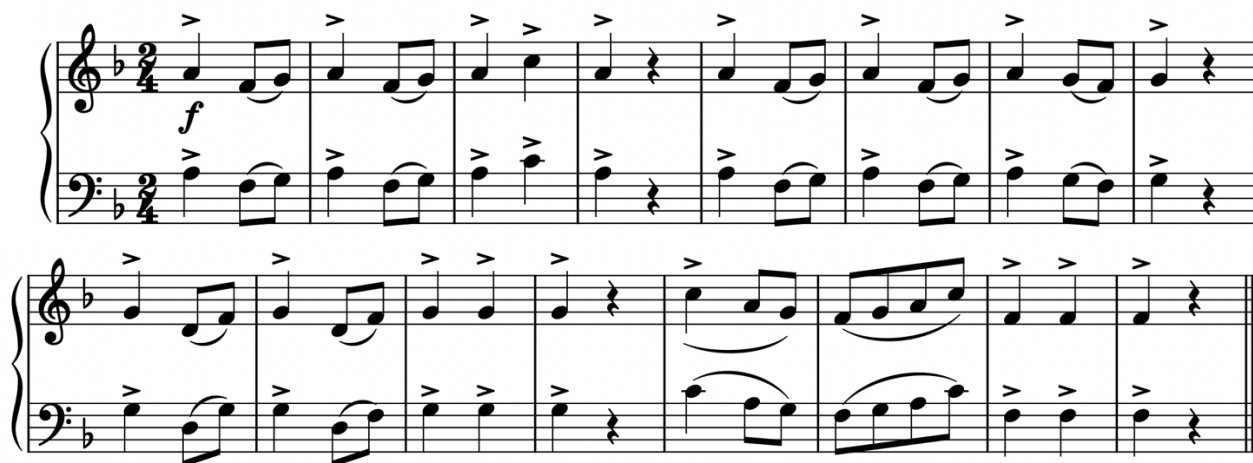
Table №1 Description of the primary emotions according to Romanenko-Vazova N.A.

№	Emotion	Description
1	<i>Fear</i>	Reports unsatisfied needs, dangers or threats, pushes to commit actions
2	<i>Anger</i>	Encourages self-defense and attacking actions to meet their needs
3	<i>Sadness</i>	Indicates the completion of something or the loss of someone or something
4	<i>Interest</i>	Designation of something new, what you want to open up and what you want to know
5	<i>Schadenfreude</i>	Indicates the achievement of a result or the satisfaction of their needs at the expense of other people's resources and causing damage to someone
6	<i>Joy</i>	Indicates that the result is the same as the goal, helps to accept the new
7	<i>Love</i>	A sense of belonging to the world that indicates a desire to open up and share your condition
8	<i>Happiness</i>	Evaluates the present state as desired

Thus, the presented description of basic emotions will allow to a person (child) more accurately understand what he is feeling now. The initial acquaintance with them is already the first step to the development of emotional intelligence.

The collection «Children's Album» by A.V. Zataevich includes various pieces. First of all, this is noticeable that the author in some cases does not set the tempo, but gives an indication in what kind of character the piece should sound, which fully reflects the emotional basis of the compositions. For example, the Kazakh piece No. 1 «Saryarka» (widely), №. 2 «Paradise» (measured, bright), No. 7 «Basaga hushe haldamda ygo» (slowly, sadly), No. 11 «Raspberry» (easily, playfully), etc. These instructions can act as a slight hint for the child.

Piece No. 1 "Saryarka" (Kazakh)



The basic emotions joy and happiness are fixed after the performance of the piece, initially by internal sensations (warmth, composure, support), and then by the melody heard, which is given in major with elements of pentatonic, octave doubling, a smooth ascending movement to C_5 in the first phrase, and then a descending sequence one in the second and third phrases, which came in unison with C_4 octave. The whole form includes three phrases ($a+a_1+a_2$).

The precedent phrase consists of six bars, where the opening (bars 1-3) acts as an introduction with a draft message on *mf*. After listening, it becomes evident that this melody causes a sense of *activity* that encourages a particular action. In the second half of the precedent phrase, an "echo" effect is created to confirm this feeling, and holding the melody in a small octave creates a feeling of support and concentration.

The first antecedent phrase consists of three sections: the first is a repeated opening motive with a slight change at the end - a descending perfect fourth appears, causing the listener a sense of *courage*. The second and third sections are incomplete descending sequence movement (from A_4 and G_4) which, due to its lightness, creates a sense of *fun*. In general terms, this condition was reinforced with the help *f*.

The second antecedent phrase is a partially re-structure. In the first section, the melody is held on the sustained drone on *p*, and then, with a sense of logical completion, the upper and lower voices move to meet each other, coming to a unison sound C_4 , which confirms and fixes one of the main emotions in this piece – *joy* (indicates that the result coincided with the goal). After completion, similar work is carried out with the emotion of *happiness*. The sheet material and table is given below, which present feelings based on happiness in the sentences of the period of piece No. 1 "Saryarka":

Table №3 Characteristics of feelings and their arrangement in the piece

№	Sense	Interpretation	In the piece
1	Rapture	I admire someone (something)	First sentence in the first sentence
2	Achievement	I did it!	Second sentence first sentence
3	Fidelity	I believe myself, I trust another	Second and third sentence sentences
4	Responsibility	I like to be responsible for my actions and my life.	Second and third sentence sentences
5	Happiness (emotion)	Evaluates the present state as desired	Third sentence

A piece is performed for the student. During the audition, his or her task is to concentrate and at the end to say, what emotions or feelings emerge in this composition. After that, having indicated that the child experienced emotions of joy and happiness (which was confirmed with the pre-conducted work), the student is invited to work with the help of cognitive cards separately with each

of them. He or she is given a deck of cards with feelings, and the task is to choose those that would fit this piece (the child should work with the cards only when listening to music to start the limbic system), but without reading the back of the cards, where the decoding of feelings is indicated. After that, the student turns over the cards, reads the meaning of the feelings he has chosen and arranges them in the order of experience when listening to the piece. In the end, the student is asked to voice the version he received. This work allowed the child not only to identify feelings correctly, but the order proposed by him provided an opportunity to build a storyline with imaginative content.

Table №4 Result. Working with the emotion "joy" on a conscious level

Sense	Activity	Courage	Merriment	Joy (emotion)
Description	I have a goal, and I am ready to take the initiative	I am confident and can do everything	I burst with joy	Indicates that the result is the same as the goal

Table №5 Result. Working with the emotion "happiness" on a conscious level

Sense	Rapture	Achievement	Fidelity	Responsibility	Happiness (emotion)
Description	I admire someone (something)	I did it!	I believe myself, I trust another	I like to be responsible for my actions and my life.	Evaluates the present state as desired

After the work, it was possible to identify similarities between the two emotions. This helped to make a smooth transition from one emotion to another. Feelings based on the first one (joy) were reinforced by the second (happiness): activity into delight, courage into achievement, fun into loyalty and responsibility, joy into happiness. This version of the work is necessary to balance the sympathetic and parasympathetic systems inside the child. Joy, however, irritates the nervous system. In this regard, it must be transferred into a state of calm - into happiness, which, together with the emotion of "love", triggers the parasympathetic system in the body.

Piece No. 2 "Rai-rai" (Mongolian)

The musical score for "Rai-rai" is presented in two systems. Each system consists of a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The melody is characterized by a series of eighth notes with accents, followed by a full rest in the eighth measure of each system. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

By its nature, this composition differs from the first - the melody is saturated with accents so that one can hear the intonations that encourage action, a eight rest separates each phrase and sentence. The whole piece sounds in one nuance – *f*. In general terms, after listening, an inner sense

of composure is created before the crucial moment. The form is a sentence consisting of two parallel phrases.

The precedent phrase consists of two phrases of partially repeated construction, built on the major treble from the sound of F₄. There is a filling of the third (A₄-F₄) in the first two bars, and in the third and fourth - accentuated third and fifth tones of this treble (A₄-C₅) as a statement. In antecedent phrase due to the appeared perfect fourth in the descending movement in the beginning, the absence of initial accents in the first motif of the second phrase changes the general intonation system.

In «Rai-rai», the octave dubbing of the melody is preserved throughout the piece. As a result of the logical conclusion, it ends on the accentuated sound of the fa in the first and small octaves. This technique helped to relieve the tension created at the beginning of the composition and caused a sense of support and courage. The revealed basic emotions as fear, interest, joy.

After the first listening, it became clear that the child has experienced some difficulty in determining emotions in work "Rai-Rai". The first version of the work (described above) assumed an independent definition of emotions without prior acquaintance with them. However, in this case, after difficulties arose, the student was asked to read the characteristics of all primary and mixed emotions, and then, after repeated reproduction to try again to determine which emotions embedded in this composition. After each acquaintance with a particular emotion, it is necessary to invite the student, closing eyes, to notice what he is experiencing according to inner feelings, and then compare them with the musical material he has heard. If the inner feeling coincided with the auditory perception, then the right emotion was found. This type of work contributes to a more accurate definition of them.

After this stage, the student was able to detect the emotion of *fear* at the beginning of the piece (in the first sentence). He is given a deck of cognitive cards in his hands to pick up the feeling of the music he hears. In this case, it is *excitement* and *fearfulness*. As you can see, the accents used on quarter durations, the nuance *f* and the separating quarter rests greatly puzzled the student, causing internal tension and caution.

On the first phrase in the second sentence, the student chose a sense of *anxiety* and *hope*. The first feeling was caused by a changed interval (the third into perfect quart), and the second - sounded at the end of this phrase three times repeated by the sound g¹. One of the main works with emotions is associated with the direct transition from negative to positive. So, pointing out that the last feeling in the beginning of antecedent phrase is *hope*, the student is offered another deck of cards with emotions of *interest* and *joy*. This work will allow you to go from the greatest emotional stress to a positive, relaxed state.

Table 6 Result. Working with emotions "fear", "interest", "joy" on a conscious level

№	Sense	Interpretation	In the piece
1	Excitement	Something important or unknown awaits me + fear	First sentence
2	Fearfulness	I can make a mistake, so it's better not to "move" + fear	Quadruple pauses in the first sentence
3	Anxiety	Something is going wrong	Beginning of the second sentence
4	Hope	Something can change for the better, but it's not up to me + fear	End of first sentence
5	Puzzled	I am faced with an unfamiliar task and want to solve it + interest	Second sentence
6	Courage	I am confident and can do everything + joy	End of piece

Thus, the process of transition of *fear* into *interest* and *joy* allows the child to learn a different behaviour in a life situation. In most cases, *fear*, turning into *sadness*, causes a "paralyzed" state or a specific strategy in behaviour – "freeze". Having a little positive experience working with a musical work, developing his emotional intelligence, the child will unconsciously strive to move to a calm state based on positive emotions.

Conclusion. Emotional intelligence is a person's ability to perceive their own emotions and manage feelings for effectively solving life's problems. Interest in the study of this issue arose at the beginning of the 20th century due to the inability of classical IQ-tests to explain the peculiarities of human behaviour. This type of intelligence also includes: a system of values, goals, desires, hobbies; knowledge and accumulated personal experience; the ability to manage oneself and realize one's goals and desires; empathy (the ability to feel, understand, and accept how other people feel) interpersonal skills; self-knowledge and self-awareness. However, nowadays, its development is not given so much attention, which entails some difficulties in communicating with oneself and the people around you.

Given the peculiarities of the brain, the limbic system, it became clear that it is with the help of music in a very accessible form that you can engage in the development of emotional intelligence. In this case, the works from the "Children's Album" by A.V. Zataevich served as an effective material for initial acquaintance with the basic emotions, feelings that are based on them. Furthermore, the availability of musical language made it possible to more accurately determine the feelings of fear, sadness, joy, interest, love, happiness, and a small form – not to plunge too much into the figurative sphere, but on the contrary - helped to concentrate.

First of all, the presented types of work are essential for children with a very emotional psyche, who feel them very subtly, but sometimes do not understand what is happening to them. The psychological attitudes embedded in the pieces will teach him to recognize one's and other people's emotions. The work done with cognitive cards can be supplemented with a detailed analysis of bodily signs so that the student can further monitor and control emotional processes in his body. In addition, this practice can be used in self-knowledge lessons as one of the techniques of art therapy.

Referring to the work of A.V. Zataevich, to his "Children's Album", it should be emphasized, that in it all the means of musical speech such as melody, rhythm, harmony are given in harmonious unity and are subordinated to a single creative task – to convey with the greatest persuasiveness the real way of life of different peoples. This emotional state is reflected in the songs collected during the expeditions. Understanding the whole creative mechanism, further work in this direction on the development of emotional intelligence will also include social and cognitive features, which will not only show the greatest interest in folk music in the processed version, but also allow to expand the forms of communication and tolerance.

References

1. *Golovin, S.Y.* Dictionary of a psychologist-practitioner. - Minsk: Harvest, 2003 – 976 p.
2. *Romanenko-Bavokova, N.A.* Tyurina, M.S. Workbook on the course «Child psychologist». Part two. - Almaty, 2012. – 55 p.
3. *Kholodnaya, M.A.* Psychology of intelligence. Paradoxes of research: studies. handbook for undergraduate and graduate studies / M. A. Kholodnaya. - 3rd ed., reprint. and additional – M. : Yurayt Publishing House, 2019 – 334 p.

Information about the author:

Anton Somov – is a musicologist, Master of Arts, Deputy Director for the Development of Music Education of the School of Authors Jania Aubakirova.

Сведения об авторе:

Антон Сомов – музыковед, магистр искусствоведческих наук, заместитель директора по развитию музыкального образования Авторской школы Жании Аубакировой.

Автор тўралы мәлімет:

Антон Сомов – музыкатанушы, өнертану ғылымдарының магистрі, Жания Әубәкірова авторлық мектебінің музыкалық білім беруді дамыту жөніндегі директорының орынбасары.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

Сабитова Д., Шапилов В. <i>Сабитова Д., Шапилов В., Sabitova D., Shapilov V.</i>	Особенности ораториального стиля Г. Жубановой (на примере оратории «заря над степью») Г. Жұбанованың ораториялық стилінің ерекшеліктері («Арайлап атқан таң» ораториясының мысалында) Features of oratorical style of G. Zhubanova (using the example of oratorio “A dawn above a steppe”).	6
Жақиянов Ә. <i>Жаниянов А. Zhakiyanov A.</i>	Заманауи баян өнерінің Қазақстандағы даму қарқыны Темпы развития современного искусства баяна в Казахстане The pace of development of the modern art of bayan in Kazakhstan.	16

МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА QUESTIONS OF MUSICAL PERFORMANCE

Кушанов Е. <i>Кушанов Е. Kushanov Y.</i>	Мифологическая тематика во французской флейтовой музыке Француз музыкасындағы флейтаға арналған мифологиялық тақырып Mythological theme in French flute music.	24
Данильченко А. <i>Данильченко А. Danilchenko A.</i>	Жан Франсе: анализ и особенности интерпретации концерта для кларнета с оркестром Жан Франсе: кларнет пен оркестрге арналған концерттің талдауы және орындау ерекшеліктері Jean Françaix: peculiarities of interpretation and interpretation of the concerto for clarinet and orchestra.	32
Мустафина С. <i>Мустафина С. Mustafin S.</i>	Кларнетовое исполнительство романтизма XIX века и его роль в развитии кларнетовой музыки XIX ғасырдағы романтизмнің кларнеттік орындалуы және оның кларнет музыкасының дамуындағы рөлі Clarinet act of the nineteenth century romanticism and its role in the development of clarinet music.	41

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

Попцов И. <i>Попцов И. Popstov I.</i>	Музыкальная жизнь Выборга в финской историографии Фин тарихнамасындағы Выборгтың музыкалық өмірі Musical live of Vyborg in Finnish historiography.	48
Исагулова Е., Каирбекова А. <i>Исагулова Е., Каирбекова А.</i>	Парадоксальная природа искусства Өнердің парадоксалды табиғаты	

<i>Evgeniya I, Kairbekova A.</i>	The paradoxical nature of art.	59
--------------------------------------	--	----

МУЗЫКАЛЫҚ ПЕДАГОГИКА
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА
MUSIC PEDAGOGY

<i>Кондаурова Е., Акентьева. С.</i>	К проблеме организации практических форм работы в формате дистанционного обучения в консерватории для студентов музыковедческой специальности	
<i>Кондаурова Е., Акентьева. С.</i>	Музыкатану мамандығы бойынша оқып жатқан студенттерге арналған консерваторияның қашықтан оқыту форматындағы практикалық жұмыстарын ұйымдастыру мәселесі туралы	
<i>Kondaurova E., Akentieva S.</i>	To the problem of organization of practical forms of work in the format of distance learning at a conservatory for students of musicology specialty.	67
<i>Somov A.</i>	Development of emotional intelligence based on the material of the «Children's album» by A.V. Zataevich: on the issue of interdisciplinary interaction	
<i>Сомов А.</i>	А.В. Затаевичтің «Балалар альбомы» негізінде эмоционалды ой-өрісін дамыту: пәнаралық әрекеттестік мәселесі	
<i>Сомов А.</i>	Развитие эмоционального интеллекта на материале «детского альбома А.В. Затаевича»: к вопросу междисциплинарного взаимодействия.	76

ISSN 2310-3337

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

Saryn art and science journal

4 (33) 2021

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №16389-Ж 2017 жылдың 10 наурызда берілген

Алғашқы есепке қою кезіндегі нөмірі мен мерзімі №13880-Ж 19.09.2013

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:

Л. Балмагамбетова

Беттеген:

А.А. Сомов

Мұқаба дизайны:

В.Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

4 (33) 2021

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК
«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

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

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Республики Казахстан №16389-Ж, выданное 10.03.2017 г.

Дата и номер первичной постановки на учёт №13880-Ж, 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Вёрстка:

А.А. Сомов

Редактор казахского языка:

Л. Балмагамбетова

Дизайн обложки:

В.Е. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

4 (33) 2021

Published 4 times a year

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Magazine registered with the Ministry of Information and Communication

Certificate of registration # 16389-Ж from March, 10, 2017

First registration certificate №13880-Ж was given on September 19, 2013

Edition of 300 copies

Managing editor:

V. Nedlina

A. Somov

Page design:

A. Somov

Kazakh editor:

L. Balmagambetova

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

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

Ответственные редакторы: *В.Е. Недлина, А. Сомов*

Верстка на компьютере: *А. Сомов*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать ***

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1