

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

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2021

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

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

Saryn art and science journal

1 (30) 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:
М.А. Абенова

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

Saryn art and science journal

1 (30) 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:
М.А. Абенова

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)
P. Kuzembay	Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor (Kazakhstan)
I. Matzievsky	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
A. Nauryzbayeva	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
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. Utgaliyeva	PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunussova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)

Saryn art and science journal

1 (30) 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:
M. Abenova

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

МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР

АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ

ACTUAL RESEARCHES OF MUSIC

IRSTI 18.41.51

Iliya Melikhov¹

*¹The Gnnessins Russian Academy of Music
Moscow, Russian*

PERCUSSION THEATRE OF NEBOJSA ZIVKOVIC

Abstract

The article is dedicated to a Serbian composer-percussionist Nebojsa Zivkovic and one of the aspects of his work – ensemble composition. The creative portrait of the musician and the review of his works for percussion ensembles are given. Ensemble «Trio per Uno» for percussions is in the focus of the article. The artistic idea of the work consists of the musical and technical union of three performers and it is reached by including numerous synchronous playing in the score. The composer often uses forced sound on the percussion, which is a feature in his work. Main performing methods, interpretational tasks for musicians (e.g. technical levels, specificity of percussion playing) are analysed. Methods of research include historical, theoretical, analytic and comparative one.

Keywords: Zivkovic, composition, ensemble, multiple percussion, theatricality, means of expression.

Илья Мелихов¹

*¹Музыкальная академия им. Гнесиных
Россия, Москва*

ТЕАТР УДАРНЫХ НЕБОЙШИ ЖИВКОВИЧА

Аннотация

Статья посвящена одному из аспектов творчества сербского композитора-перкуSSIONИСТА Небойши Живковича – ансамблевым сочинениям. Также даётся творческий портрет музыканта и обзор его сочинений для ансамбля ударных инструментов. В центре рассмотрения статьи – ансамбль «Трио для одного» для ударных. Художественная идея сочинения заключается в музыкальном и техническом единстве трёх исполнителей, которая воплощается, с помощью включения сложной синхронной игры, в партитуру. Композитор зачастую применяет форсированное звучание ударных, что является отличительной особенностью его творчества. Анализируются основные исполнительские приемы, задачи, стоящие перед музыкантами, среди которых не только техническое мастерство, но и специфическая манера исполнения. Методология исследования включает в себя исторический, теоретический, аналитический и сравнительный методы.

Ключевые слова: Живкович, композиция, ансамбль, мультиперкуссия, театральность, средства выразительности.

Илья Мелихов¹

*¹Гнесиндер атындагы Ресей музыка академиясы
Мәскеу, Ресей*

НЕБОЙША ЖИВКОВИЧТИҢ СОҚПАЛЫ АСПАПТАР ТЕАТРЫ

Аннотация

Мақала сербиялық композитор-перкуSSIONИСТ Небойша Живкович шығармашылығының ансамбльдік шығармалар аспектісіне арналған. Сондай-ақ музыканттың шығармашылық портреті және оның соқпалы аспаптар ансамбліне арналған шығармаларына шолу жасалады. Мақаланы қарау орталығында – «Біреуге арналған Трио» ансамблі қарастырылған. Шығарманың көркемдік идеясы үш орындаушының музыкалық және техникалық бірлігінде жатыр, ол күрделі синхронды ойынды партитураға қосу арқылы жүзеге асырылады. Композитор соқпалы аспаптардың үдемелі дыбысын жиі қолданады, бұл оның шығармашылығының айрықша ерекшелігі болып табылады.

Негізгі орындаушылық тәсілдер, музыканттардың алдында тұрған міндеттер талданады, олардың арасында тек техникалық шеберлік қана емес, сонымен қатар орындаудың өзіндік мәнері де бар. Зерттеу әдістемесі тарихи, теориялық, аналитикалық және салыстырмалы әдістерді қамтиды.

Түйінді сөздер: Живкович, композиция, ансамбль, мультиперкуссия, театралдық, мәнерлілік құралдар.

«The initial property of the music perception should be at the sensory level, and after that, you can analyze the music to understand why it so deeply «touches» up.

Nebojsa Zivkovic

Nebojsa Zivkovic (Fig. 1, 2) is a Serbian percussionist, considered to be the most performed composer writing for percussion to date. According to his official website, from 2008 to 2012, Zivkovic's works were performed 336 times. And this is not taking into account the concerts, the information about which could not be recorded. After graduating from the Higher School of Music in Belgrade (Yugoslavia), Nebojša Zivkovic moved to Germany and entered the State College of Music in Heidelberg, where he studied percussion, composition and music theory. He holds a Master's degree in composition and percussion from the Higher School of Music in Stuttgart.

Fig.1 Nebojsa Zivkovic



Fig.2 Nebojsa Zivkovic



The creative activity of Nebojsa Zivkovic develops in three directions:

1. *Pedagogy.* Zivkovic has been teaching for more than 30 years and regularly conducts international master classes around the world (USA, Asia, Europe, including several times in Russia), as well as Annual International Summer Academies for marimba and multi-percussion. Besides, Zivkovic is the creator of an extensive methodological material for keyboard percussion instrument. One example is the famous «Funny» series of plays' collections, consisting of five books. Currently, he holds the position of Professor at the Vienna Conservatory and Professor at the University of Novi Sad in Serbia.

2. *Performance.* Nebojsa Zivkovic is one of the world's best marimbists and percussionists, performing both solo and accompanied by leading orchestras.

3. *Compositional creativity.* As already mentioned, Zivkovic is the most performed composer for percussion. His works have taken a strong place in the concert repertoire of professional ensembles and soloists and have been performed in more than 40 countries around the world. To date, the composer's list includes about 113 compositions, of which only 40 opuses are marked with numbers. In addition to music for percussion, he has written works for symphony orchestra, chamber and vocal music.

Nebojsa Zivkovic is a great example of a modern drummer who creates original music for his instrument. Feeling the percussion by soul, knowing its features, he composes original works, being at the same time performer. The sound of drums in his music has a fundamentally new quality.

What distinguishes Nebojša's works from those for percussion by other composers? Composers began to compose exclusively for percussion in the 1930ies. This was primarily due to the latest trends in the art of that time. Among the pioneers of music for percussion are Edgar Varese with the «Ionization», Johann Beyer with «Car Accident», George Anteiil with «Mechanical Ballet». This list also includes such iconic figures as John Cage, Carlos Chavez, Sofia Gubaidulina. These composers were innovators and experimented with percussion, thinking about the sound picture, but they did not always take care of how it would be performed, how complex and possible would be one or another performing technique?

Zivkovic knows the peculiarities of percussion from the inside which is undoubtedly reflected in the technical aspect of the performance and the quality of sound combinations and techniques. The means of his musical expression are to be called purely «percussive». Often using forced but musically-designed sound production, he achieves a new sound and unusual colour. These features distinguish his works from many works of modern composers.

One of the most striking manifestations of percussion music by Maestro Zivkovic is the programming and theatricality. Theatricality is inherent in all of his drum ensembles. Among them: «Mournful Song and dance of the Barbarians», «Hurricane Sandy», «Sex in the Kitchen», «Restless Souls», «Inner Silence», «Dance of the little Witch», etc.

Fig.3 China plate



For example, «Quintet for Five Soloists» ends with the following action: the performer must take a rolled-up thick metal chain in his hand, go to the proscenium and throw it on a metal sheet of iron placed there in advance. At the same time, the other performer must take the cups of two China¹ plates (Fig. 3) and, sitting down on one knee, hit the floor with them.

In «Sex in the Kitchen», in addition to the rage, anger and passion of the musicians prescribed by the composer, there are blows of a real whip. In the middle of the piece, one of the musicians approaches a table on which various metal kitchen objects are lying: pots, cans, etc. and sweeps them away with one quick and strong movement so that they all fall to the floor with a crash.

In «Restless Souls», percussionists even perform as vocalists. In the final part of the composition, the drummers sing a song without words in unison during the performance. The contemporary French composer and percussionist Emmanuel Sejournet later used this technique in the Suite for marimba (2007).

Playing percussion instruments is always directly related to the physical action on the stage and in the works of Nebojša, this is especially emphasized. One of the most illustrative examples is the composition «Trio per Uno» (Figure 4). The work was written in 1995-99 and was first performed in 1999 at the Schleswig-Holstein Music Festival.

The main idea of the composition is to unite the three performers into a single musical instrument, a «creative organism». Even in the name itself, an unusual concept is laid down. The

¹ A type of hanging cymbal derived from the Chinese gong. The difference between these plates is the dome of a cylindrical or truncated-conical (that is, in cross-section rectangular or trapezoidal) shape. The edge of the plate is turned up, that is, against the main direction of the bend of the body. It is used both as part of a drum kit and as a pair of cymbals. The cymbal makes a loud, sharp, slightly dirty sound, which is used to create particularly powerful accents.

thinking of the ensemble members in the temporal, dynamic and instrumental senses should be as identical as possible. All three parts, by the way, are equal in complexity, creating a common pattern of unity of performers both musically and technically.

Here is what the author himself writes in the annotation to the work: “The music here expresses the principle: ‘three bodies – one soul’. A large number of rhythmic patterns are mainly played in unison, and are also divided between the performers, which accurately expresses the above-mentioned principle.”

The composition consists of three parts. The extreme parts are energetic, fast, and frenetic. All the instruments are noise-instruments (idiophones and membranophones) there. As you know, they do not produce sounds of definite pitch. Each performer must be assigned the same set of instruments. One of the points that should be emphasized is the sections that prescribe free improvisations to the performers in the first and last parts of the work. The middle part is lyrical and has a contemplative mood. In it, high-pitched metal percussion is soloed, to which metal noise instruments are also added. This arrangement of parts resembles the form of a concert.

For the performer to immerse himself in the image, the author supplies his description with poetic metaphors: “the perfection of the savagery of an ancient ritual cult”, “the island of silence between two volcanoes”, “the serene mood” of “meditative contemplation”.

Let's take a closer look at each part of the work.

Movement I. The ensemble includes a large drum, three pairs of bongos, six Chinese small gongs (peacock gong). The big drum has a dual timbre role as a membranophone (playing on plastic) and an idiophone (playing on a hoop).

The very arrangement of the instruments in the first part (Fig. 5) clearly illustrates the title of the work. The performers stand around one large drum set horizontally, each with a pair of bongos and a table with two gongs on it. Thus, the musicians share a large drum, playing it either simultaneously or each at their own time. It is the special task of playing a single instrument that creates an interesting effect of strict unison and an exciting visual show during a concert.

Fig.5 Arrangement of instruments in the 1st movement



Fig.4 Trio per Uno – title

Nebojša Jovan Živković
Небојша Јован Живковић

TRIO PER UNO
FOR PERCUSSION TRIO

The photo shows Professor Zivkovic in the centre and graduates of the Percussion Instruments Department of the Gnessins Russian Academy of Music Rostislav Sharaevsky and Vladimir Terekhov (Fig. 6).

Fig.6 Zivkovic at a concert in the Rachmaninoff's Hall



The difficulty of the performance is in achieving absolute rhythmic and dynamic accuracy. Most of the material is played in unison, sometimes splitting in the form of a canon. Rhythmic melodies are divided between the ensemblists, equalizing their workload. In example # 1, the melody is divided into several segments. There is a question, why not commit the performance of this melody to one person? Zivkovic does things differently. This gives a bright spectacular effect, although it adds additional complexity for the performer.

Example 1

Visually, an action close to the shamanic rite is created. Even the robotic movements of the musicians give a trance state to the whole piece. “Mechanico”, indicated by the author at the beginning, emphasizes this point.

The form of this movement is ternary. In the middle, the performers take turns playing improvisations laid on a repeating groove. Zivkovic gives this remark: “Improvise, ... but do not forget about the pauses”. By the end of the part, the tempo is rhythmically accelerated to the limit. The piece ends with a joint blow to the centre of the big drum of all three performer.

As a rule, the audience reacts to this part of «Trio per Uno» very enthusiastically. Here is the statement of one of the listeners, published on the Forum «Classics»: «Three as one! This is some kind of six-armed hydra with an amazing sense of rhythm, coordination and drive. This is not even synchronicity, but a collective meditation, an ecstatic ascent with flashes of whimsically clear accents».

With the help of a relatively small amount of expressive means and within a short time interval, the composer manages to create a dramaturgically constructed composition which is successfully performed, often separately, as an independent work.

Movement II. In the second movement, we see the transformation of the performers (into a different disposition, as well as a new sound of metal percussion instrumentp. Let's look at the specifics of the ensemble composition here. Crotales (antique cymbals) in two octaves, suspended cymbal, glass chimes² (fig. 7), rainstick³ (fig. 8), double bass bow for the soloist. The second and third performers have a three-octave vibraphone.

Fig.7 Glass chimes



Fig.8 Rainstick



Zivkovic again instructs the musicians to play the same instrument at the same time. It doesn't look quite normal. A similar technique was used, for example, by Rodion Shchedrin in his «Carmen Suite» in 1967. But, in Shchedrin's case, the performers from the percussion group of the Bolshoi Theater Orchestra share a marimba. This was most likely because in the years of writing the suite the marimba was available in a single copy at the Bolshoi Theater, possibly in the whole country. For Zivkovic, this is a positional technique, when in addition to the pure ensemble task of perfect rhythmic alignment vertically and an acute "sense of the elbow", a visual role is also realized. The action takes place at two points: the monotonous and rhythmic tinkling of bells on one side and the free (out-of-rhythm) sounds of rain, cymbals, chimes, and crotales on the other. The whole vibraphone part is built on the undulating motion. One bar waves up, another bar waves down that creates a calming "meditative" mood. The soloist, while preparing a gentle and colourful melody of the crotales, beautifully intercepts the sound of rain and plays the glass chimes, and also uses a double bass bow on the crotales. Zivkovic leaves a remark about the possibility of performing on two instruments in the presence of a second vibraphone and the desire of the performers themselves.

Such a set of metal⁴ tools may seem, at first glance, not at all "heavenly", moreover, not quiet. Taking into account the fact that he asks to play the crotales with brass-headed sticks, and

² Glass or bar chimes is a self-sounding percussive musical instrument related to traditional Asian wind chimes. It was introduced to percussionists by the American Mark Stevens, after whom it received the original name, widely used in the West. Metal tubes of different lengths, from which the instrument is composed, sound from contact with each other. A musician playing a class-chymes runs his hand or a metal stick over the bells, setting them in motion. Depending on the direction of movement, an ascending and descending glissando is possible. The bells of the instrument are not tuned to a specific tone, but most often, the difference in the sound of neighboring tubes is approximately equal to a semitone.

³ Rainstick, other names: rain noise, rain tree, rain staff, rain flute, is a kind of idiophone; a long hollow pipe, blindly closed at the ends, with internal partitions located along the entire length, partially filled with small loose filler (cereals and other seeds, small stones, beads, other solid granules). The partitions form a spiral inside the pipe and can be made of plant thorns, pins, toothpicks, etc. When the rain stick is turned vertically, its contents are poured through the spiral obstacle to the opposite end of the pipe, producing a sound similar to the sound of rain.

⁴ The only exception is the rainstick but a modern non-ethnic instrument can be made of plastic and filled with metal balls.

the vibraphone with extra-hard (xylophone) sticks, the loud instruments themselves are even more forced by the attack of hard accessories. But this is exactly the sound that the composer needs to embody the sparkling ocean, crystal clear air and serene, even on a cosmic scale, work.

This piece is written for a large scene, where the sound “flies” in space and the sharp attack is smoothed out, softened in the overall sound flow. All that remains is something like a crystal chime, or like falling droplets in a cave full of stalactites and stalagmites. This new combination of keyboard percussion sounds is the result of Zivkovic’s imagination – a contribution to the treasure trove of sounds extracted from percussion instruments.

Before returning to the recapitulation, the composer adds new paint to another metal instrument – a tremolo on a suspended cymbal. And again, as if the simple sound of the cymbal is not enough for him, he forces the sound, demanding to play the tremolo with the iron bows of the triangle.

One of the many features of metal instruments is that the sound does not fade immediately, thus creating a constant overtone aura when playing continuously. The timbres of these instruments, both articulated and voluminous, form a kind of «ringing», metallic atmosphere. As a result, Zivkovic manages to achieve a dense sound texture with a small ensemble.

Movement III. Zivkovic begins the finale of the work in contrast with an unexpected explosion of emotion. He adds the screams of performers to the noise space of the membranes. This technique is also used by the Japanese composer Keiko Abe, who is his mentor and teacher in the composition «Wave» for percussion ensemble (2000). Zivkovic will add the voices of performers in his further compositions: «Tak-Nara», «Restless Souls».

In total, he uses several types of exclamations: HA!, Ya!, HO!, HOO!, long A-A-A. Almost the entire movement is played in unison. There are a lot of variable time signatures and extreme nuance. A melodic-rhythmic line is often divided between performers on a single note. Performing this part technically perfectly requires extreme teamwork and coherence of the musicians (example # 2). The same set of instruments in the ensemble also equalizes their role.

Example 2

The image shows a musical score for three staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line across the three staves. The score includes dynamic markings such as *sfz*, *mp*, and *mf*. There are also vocal exclamations: "JA!" and "HO". The "HO" exclamations are accompanied by a long horizontal line with an arrow pointing to the right, indicating a sustained sound. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some circled annotations in the original image, including a circle around the *mp* marking in the first measure of the second staff and another circle around the *mp* marking in the third measure of the second staff.

There is no leading part and no side voices, all three parts are equal. Before the coda, the author gives instructions for improvisation, in which, according to the composer’s remark, the musicians literally have to become wild, shout a lot and run around the instrument.

The exceptional brightness of the «Trio per Uno» became the basis for a truly theatrical production. In 2013, the Opera House Garnier in Paris premiered a ballet set to the music of «Trio per Uno» by the choreographer Sebastian Bertaud⁵ (Fig. 9). The ballet is subtitled «Between Light and Shadow». The three parts are distributed by two male dancers and one female dancer.

⁵ Born in 1982, Choreographer-in-residence at the Paris Opera Choreographic Academy. In March 2019, Sebastian presented his new creation *White Night* to the music of Philip Glass with Dior costumes based on the order of the Roman Opera Ballet.

Fig.9 Sebastian Bertaud

The director described his idea as follows: “Faced with the development of the score’s three of the and the vividness of the three percussionists’ interpretation, I wanted to contrast the three dancers of my generation with modern rigidity and, at the same time, with elegance and classical refinement. In the process of working on the production, the sensitive dialogue between the musicians and the dancers, as well as the search for various semantic depths, formed a choreographic structure, which I see as an invitation to ‘see’ the music and ‘hear’ the dance”⁶ (Fig. 10).

“Three movements, three groups of instruments, three musicians and three dancerp. The first movement is violent. The dancers (men) dance with each other, express their movements and roles in the fight, ending with a mirror reconciliation. The second movement, more pleasant and bright, brings serenity to the world of cruelty. The solo dance of a pretty girl at the beginning turns into a joint trio with both friendp. In the final movement, the dancers and music become ‘wildly’ percussive,” – The Lodge Aymeric edition.

Thus, the main innovations of Živkovic in the field of ensemble music for percussion are the following: from the performance’s point of view, Živkovic’s music for percussion has an increased level of complexity, since musicians require physical endurance, technical flexibility, speed of thinking and an extreme degree of ensemble flair. The visual effect is also one of the main featurep. The actions of the percussionists in his compositions fascinate with their consistency and thoughtfulnessp.

The percussionist for the innovator Nebojša is not just a musician, he must also be an actor who plays a musical instrument and feels his partners on the stage. This is music that one should not just listen to, but also see. Živkovic seems to be returning to the origins of percussion, their ritual nature, if you like, to their authenticity. The sound aspect of the compositions only benefits from this and has incredible energy.

Fig.10 Trio per Uno ballet’s fragment

References

1. *Shaw A.* Nebojša Jovan Živković: Uneven Soulp. // *Percussive Notes* 40, № 5 (October 2002). P. 42.
2. *Živkovic.* *Biography.* // Сайт: zivkovic.de [Электронный ресурс]. URL: <https://zivkovic.de/biography/> (дата обращения 07 февраля 2019).
3. *Živkovic, Nebojsa Jovan.* «*Trio per Uno*». Edition Musica Europea Nr.1013, 1999.
4. *Sébastien B.* «*Between light and Shadow*». // Сайт: sebastienbertaud.com [Электронный ресурс]. URL: <http://sebastienbertaud.com/portfolios/trio-per-uno/> (дата обращения: 06 марта 2019).

⁶ <http://sebastienbertaud.com/portfolios/trio-per-uno/>

5. *Les Balletonautep. Jeunes Chorégraphes de l'Opéra : tambours et trompettes* // Сайт: lesballetonautep.com. [Электронный ресурс]. URL: <https://lesballetonautep.com/2013/06/18/jeunes-choregraphes-de-lopera-tambours-et-trompettes/> (дата обращения: 08 марта 2019).
6. *Плетневский фестиваль. Камерные составы с духовыми инструментами без дирижера* // Сайт: ФорумКлассика [Электронный ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=88738> (дата обращения 07 марта 2019).
7. *Nebojša Jovan Živković* // Сайт: Wikipedia [Электронный ресурс]. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Nebojša_Jovan_Živković (дата обращения 09 марта 2019).

Сведения об авторе:

Мелихов Илья Александрович – доцент кафедры ударных инструментов, соискатель кафедры музыкальной журналистики Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Автор туралы мәлімет:

Мелихов Илья Александрович – ұрмалы аспаптар кафедрасының доценті, «Гнесиндер атындағы Ресей музыка академиясы» жоғары білім беру федералды мемлекеттік бюджеттік білім беру мекемесінің музыкалық журналистика бөлімінің ізденушісі.

Information about the authors:

Iliia Aleksandrovich Melikhov – Associate Professor of Percussion Department, Applicant of Department of musical journalism Federal State Budgetary Institution of Higher Education «Gnessins Russian Academy of Music».

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ

КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

МРНТИ 18.41.85

Сания Кусаинова¹, Сауле Утегалиева¹¹*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ОБРАЗ ГЕНЕРАЛ-ГУБЕРНАТОРА В.А.ПЕРОВСКОГО В НАРОДНОЙ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КАЗАХОВ И БАШКИР****Аннотация**

В данной статье рассматриваются пьесы, посвященные образу В.А. Перовского, генерал-губернатора Оренбургского края (XIX в.). Они сохранились в народной инструментальной музыке казахов и башкир. Предпринят музыкально-стилевой анализ кюя Курмангазы «Перовский марш», бытующего в трех исполнительских вариантах и одноименной пьесы для башкирского курая с целью выявления интонационного сходства и различий с музыкой славянских народов. В их изучении автор использует сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический (И. Мациевский) методы.

В сравнительном анализе образцов для казахской домбры и башкирского курая рассматриваются тематика (образное содержание), композиционное строение, метrorитмические и ладоинтонационные особенности. Если кюй Курмангазы, в том числе первый исполнительский вариант, создан в духе военных маршей XIX в. (используются пунктирный, триольный ритмы), то пьеса для курая имеет больше танцевальный характер.

Исследование показывает, что интонационная связь с русско-украинской музыкой может быть представлена в скрытом (кюй Курмангазы) и непосредственном виде, путем использования элементов цитирования из украинского гопака (пьеса для башкирского курая). Важная роль в этом процессе принадлежит инструментам, в данном случае казахской домбре и башкирского кураю. Особенности их тембра в немалой степени способствуют тому, что звучащий музыкальный материал приобретает национальную окраску.

Ключевые слова: Перовский марш, башкирский курай, композиционное строение кюев, цитирование, гопак.

Сания Кусаинова¹, Сауле Утегалиева¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Қазақстан, Алматы***ҚАЗАҚ ПЕН БАШҚҰРТТЫҢ ХАЛЫҚ АСПАПТЫҚ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ГЕНЕРАЛ-
ГУБЕРНАТОР В. А. ПЕРОВСКИЙДІҢ БЕЙНЕСІ****Аннотация**

Бұл хабарламада Орынбор өлкесінің генерал-губернаторы В. А. Перовскийдің бейнесіне арналған пьесалар қарастырылған (XIX ғ.). Ондай шығармалар қазақ пен башқұрттың халық аспаптық музыкасында сақталған. Славян халықтарының музыкасымен интонациялық ұқсастықтары мен айырмашылықтарын анықтау мақсатында Құрманғазының "Перовский марш" күйі мен башқұрт курайына арналған аттас пьесасына музыкалық-стильдік талдау жасалды. Оларды зерттеуде автор салыстырмалы типологиялық, салыстырмалы тарихи, сонымен қатар жүйелік-этнофониялық (И. Мациевский) әдістерді қолданады.

Қазақ домбырасы мен башқұрт курайына арналған күйлердің салыстырмалы талдауында тақырып (бейнелі мазмұн), композициялық құрылым, метrorитмиялық және ладоинтонациялық ерекшеліктер қарастырылады. Егер Құрманғазының күйі, әсіресе бірінші орындаушылық нұсқасы XIX ғ. әскери марштарының рухында жасалған болса (пунктирлі, триольді ырғақтар пайдаланылады), онда оның курайына арналған пьеса би сипатында көбірек болады.

Зерттеу орыс-украин музыкасымен интонациялық байланыс сырт көзге байқалмайтын түрде (Құрманғазы күйі) немесе айқын күйінде украин халқының биінен (гопактан) элементтерді қолдану арқылы (башқұрт курайына арналған пьеса) жүзеге асқанын көрсетті. Бұл үдерісте Қазақ домбырасы мен башқұрт курайының аспабы маңызды рөл атқарады. Олардың тембрінің

ерекшеліктері дыбыстық музыкалық материалдың ұлттық түске ие болуына айтарлықтай ықпал етеді.

Түйінді сөздер: Перовский маршы, башқұрт қурайы, күйдің композициялық құрылымы, дәйексөз, гопак

Sania Kusainova¹, Saule Utegalieva¹
¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*
Kazakhstan, Almaty

THE IMAGE OF GENERAL AND GOVERNOR V. A. PEROVSKY IN THE FOLK INSTRUMENTAL MUSIC OF THE KAZAKHS AND BASHKIRS

Abstract

The pieces devoted to the image of V.A. Perovsky, who was a famous Governor-General of the Orenburg Territory in past (XIX century) are considered in this paper. These pieces have survived in the folk instrumental music of the Kazakhs and Bashkirp. A musical and stylistic analysis of Kurmangazy *dombra kyu* "Perovsky march" and the piece of the same name for the Bashkir *kurai* was undertaken in order to identify intonational similarities and differences with the music of the Slavic people. In their study, the author uses comparative-typological, comparative-historical, as well as system-ethnophonic (I. Matsievsky) methodp.

In the comparative analysis of samples for the Kazakh *dombra* and the Bashkir *kurai*, the subject matter (figurative content), compositional structure, metro-rhythmic and modal-intonational features are considered. If the Kurmangazy *kui*, especially the first performance version, is created in the spirit of military marches of the XIX century (dotted rhythm, triplets are used), then the piece for *kurai* has more of a dance character.

This research shows that the intonation connection with Russian-Ukrainian music can be presented in a latent (*kui* of Kurmangazy) and direct form, by using citation elements from Ukrainian *gopak* (dance) (a piece for the Bashkir *kurai*). An important role in this process belongs to the instruments, in this case, the Kazakh *dombra* and the Bashkir *kurai*. The peculiarities of their timbre greatly contribute to the fact that the sounding musical material acquires a national color.

Key words: Perovsky march, Bashkir *kurai*, compositional structure of *kuis*, citation, Ukrainian dance *hopak*

В народной инструментальной музыке казахов и башкир сохранились образцы, посвященные разным личностям, в том числе и выдающимся, которым принадлежит особая роль в развитии казахско- и башкиро-русских и шире – тюрко-славянских межкультурных связей в XIX-нач. XX вв. Среди них такие известные люди своего времени как генерал-губернатор Оренбургского края В.А. Перовский, его заместитель Ц.Ф. Циолковский, генерал, председатель Временного совета Букеевской Орды Г.В. Ващенко и многие другие [1, 103]. Обращение к данной теме дает возможность глубже понять особенности этих контактов (включая этномузыкальные), выявить механизм взаимовлияний в музыкальном искусстве.

Цель данной статьи – знакомство и анализ кюев для казахской домбры и башкирского курая, связанных с образом В.А. Перовского, поиск интонационных связей в музыке тюркских и славянских народов.

В свете сказанного, актуальными становятся следующие задачи:

1. Подборка исторических сведений о контактах казахов, башкир с некоторыми представителями царской власти в XIX в., а именно с А.В.Перовским, информация о произведениях, посвященных генерал-губернатору;
2. Музыкально-стилевой анализ домбрового кюя Курмангазы «Перовский марш» и одноименной пьесы для башкирского курая

В изучении образцов народной инструментальной музыки казахов и башкир используется сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также

системно-этнофонический (И. Мациевский) методы [2]. Кроме того, методологическое значение имеют работы российских и белорусских этномузыковедов, в которых предложена оригинальная методика анализа образцов народной вокальной и инструментальной музыки (А. Банин, З. Можейко, Ф. Камаев). В этой связи в сравнительном анализе собственно музыкального материала нами используются понятия «вертикального ранжира» (А. Банин) или так называемой «аналитической нотации». В изучении русской народной песни предлагается особая методика «корректного морфологического описания произведений фольклора», позволяющая соотнести мелодико-интонационный контур «со структурой обобщенного ритма» [3, 82].

Представляет интерес научная литература, включающая: труды по казахской домбровой (А. Жубанов, Б. Аманов, А. Мухамбетова, Г. Омарова, П. Шегебаев), башкирской курайной музыке (Х. Ихтисамов, Р. Зелинский); научные изыскания, касающиеся казахско-русских и русско-казахских этномузыкальных взаимосвязей (А. Затаевич, П. Аравин, Б. Ерзакович). Привлекаются работы по истории Букеевской орды, Оренбургского края (XIX в.), в том числе взаимоотношений казахских правителей с представителями царской власти, а также о личности А.В.Перовского, его разнообразных контактах с казахами, башкирами, татарами, в целом со степью (Г. Шалахметов, И. Гвоздикова, А. Акьюлов).

В оценке кюев, их разных исполнительских вариантов, автор опирается на методику анализа домбровой музыки, разработанную С. Утегалиевой в рамках спецкурса «Анализ домбровых кюев» для бакалавриата и магистратуры. Она (методика) апеллирует к разным средствам музыкальной выразительности, в том числе к тематике кюев, их образному содержанию, композиционному строению, метроритмическим и ладоинтонационным особенностям. В этой связи используются термины и понятия, такие как «тембро-регистровый принцип развития», «тембро-регистровый контраст», «основной интонационно-ритмический комплекс» (ОИРК), введенные в казахстанское этномузыкальное знание доктором иск. С. Утегалиевой [4]. Согласно ее исследованиям ОИРК ярко репрезентирует «образное содержание кюя. Хотя иногда он интонационно-ритмически связан с *бас-буын*, все же речь идет о композиционно оформленном, наиболее индивидуализированном музыкальном материале» [4, 277].

В работе задействован разнообразный музыкальный материал, включая русские и украинские инструментальные пьесы.

Казахско-русские и русско-казахские межкультурные и этномузыкальные контакты развивались с давних времен [5, 91]. Они были разнообразными и нашли отражение в музыкально-поэтическом творчестве двух народов. Достаточно, вспомнить песню «Дударай», «Камаринскую» на домбре в исполнении М. Рыковой и соответственно М. Манаякова [5], [94], [96], [6], [222]. В этом ряду можно назвать кюи «Лаушкен», «Машина», «Не кричи, не шуми» Курмангазы, «Ващенко» Даулеткерей и др.

В традиционном инструментальном искусстве казахов и башкир особое место занимает образ Василия Алексеевича Перовского (1795-1857), который принимал активное участие в общественно-политической жизни этих народов в XIX в. Как известно, В.А.Перовский – граф по происхождению, известная личность, генерал от кавалерии, генерал-адъютант, участник Отечественной войны 1812 г. Он дважды назначался губернатором Оренбургского края. В его подчинение входили северо-западная часть казахской степи, в том числе Букеевская орда, а также смежные территории Приуралья, где проживали башкиры [7, 1002]. Он руководил Хивинским (1839-1840) и Кокандским походами (1853), связанными с попытками завоевания Средней Азии. О контактах оренбургского губернатора с казахами западного региона и другими тюркскими народами (например, башкирами, татарами), входивших в XIX в. в состав царской России, свидетельствуют официальные документы (переписка, приказы и др.) [8], [9], [10].

В.А. Перовский выделялся своим независимым нравом, твердой волей, что позволило ему стать не только хорошим администратором, но и остаться в истории России, в качестве

государственного деятеля [11]. В 1833 г. его назначили генерал-губернатором Оренбургского края. В те года началось восстание башкир, позже к ним присоединились и крестьяне. В.А. Перовский, воспользовавшись неорганизованностью, разрозненностью мятежников, подавил этот мятеж. Его участники после наказания были сосланы в Сибирь на каторжные работы [11], [12].

Будучи одним из влиятельных генерал-губернаторов своего времени, В. Перовский оставил заметный след в развитии башкиро-русских и русско-башкирских военно-политических связей. Башкиры сопровождали его во многих военных компаниях Российского государства [13, 9], в том числе и в казахскую степь. Между ними и генерал-губернатором Оренбургского края сложились дружеские отношения. В. Перовский поддерживал традиции скотоводства и рыболовства у кочевников, высоко ценил воинское искусство башкир. Те, в свою очередь, периодически участвовали в военных парадах, проводили конные состязания. В. Перовский построил для башкир Караван-сарай с мечетью [14].

За время правления генерал-губернатора для всех жителей Оренбургского края произошли изменения в лучшую сторону. Появилось уличное освещение, восстанавливались леса. Им были открыты школы в Челябинске и Троицке, а также библиотека при губернской канцелярии. Укрепились восточные и южные рубежи России. Значительно улучшилась жизнь башкирского народа, большая часть которого входила в состав Оренбургского края. Историки называют годы правления Перовского «Золотым веком» [11], [12].

Разумеется, контакты между генерал-губернатором и степными народами окраины царской России были разными: взаимопонимание и сотрудничество нередко сменялось враждой и непримиримостью. С одной стороны, В.А. Перовский – всесторонне образованный человек с широким кругозором, любил музыку и поэзию, высоко ценил искусство. С другой, политика царского самодержавия того времени была направлена на колонизацию народов центрально-азиатского региона. Об этом свидетельствует и упразднение ханской власти в степи и постепенное ее подчинение российскому царю [15, 94]. Более того, в этих целях использовалась и местная знать. По имеющимся источникам, сохранившимся в архивах Алматы и Оренбурга, была выявлена целая система «феодалного угнетения в Букеевской Орде», указывающая на непомерные поборы и ограбление народа [16, 48].

Вместе с тем, сотрудничество, общение с такой неординарной личностью как В. Перовский нашло отражение в музыкально-поэтическом творчестве этих народов. Так, в домбровой музыке казахов получил популярность кюй Курмангазы «Перовский марш». Известны пьесы для башкирского курая «Перовский», «Форт-Перовский», а также воинский танец «Перовский» [17, 49]

2.1. В творчестве Курмангазы (1818-1889), одного из выдающихся казахских кюйши прошлого, встречаются пьесы с разной тематикой. Многие из них посвящены общественным событиям, а также и близким людям, т. е. носят автобиографический характер. Особое значение имеет тема социального протеста, в которой наиболее ярко проявился бунтарский дух музыканта-борца (см. кюи «Кишкентай», «Акбай» и др.). Так, он стал свидетелем восстания казахов Букеевской Орды (1836-37) против хана Джангира, возглавляемое народными героями И. Таймановым и М. Утемисовым. В качестве отклика на него возник кюй «Кишкентай». За неповиновение и открытую критику богатых Курмангазы неоднократно подвергался преследованиям. Правда, он никогда не сдавался. Переживания, скитания и гонения, перенесенные кюйши нашли отражение во многих его сочинениях, в том числе в «Алатау», «Ак кайын», «Кобик шашкан», «Сарыарка». Эти, как и другие кюи проникнуты мыслями о независимости и свободе, любви к родной земле. Некоторые образцы были созданы под влиянием русской музыки. Речь идет о таких пьесах как «Перовский марш», «Лаушкен», «Машина», «Не кричи, не шуми».

«Перовский марш» Курмангазы

«Перовский марш» Курмангазы сохранился в трех исполнительских вариантах. Первый из них опубликован в исполнении Габдулмана Матова [18], второй – Мухита Битенова [19], а третий – Рустембека Омарова [20]. Каждый из них заслуживает особого внимания и по-разному нотирован [18], [20]. В то же время, если в сборнике К. Ахмедьярова приводятся 1 и 2 варианты кюя в записях А. Жубанова и Т. Мергалиева, то в сб. А. Токтагана, М. Абугазы опубликованы все три варианта. При этом 1 вариант записан от Ш. Абильтаева. Необходимо отметить, что его (1 вар.) нотная запись, представленная в сборниках К. Ахмедьярова и А. Токтагана, отличаются друг от друга. У К. Ахмедьярова он более приближен к европейской музыке, точнее возможно домбрист (Г. Матов) исполнял кюй в более подвижном темпе, чем последующие музыканты. Здесь используются пунктирный и триольный ритмы. В сб. А. Токтагана 1 вариант кюя «Перовский марш» приближен к западно-казахстанским домбровым кюям (размер 6/8), ритмический рисунок более сглажен.

Нами рассматривается 1 вариант кюя в записи А. Жубанова как наиболее ранний. Он представляет особый интерес, ибо создан в духе военных маршей XIX в. 2 и 3 варианты отличаются от первого, но в интонационно-ритмическом плане близки между собой. Поэтому представляется целесообразным рассматривать их отдельно. Кроме того, предлагается провести типологический анализ пьес по следующему плану:

1. тематика (образное содержание);
2. композиционное строение;
3. метроритмические особенности;
4. ладоинтонационные особенности.

Обратимся непосредственно к музыкальным образцам.

Тематика кюя. В творчестве кюйши XIX в. появляются сочинения, посвященные конкретным людям, т. н. кюй-портреты. Рассматриваемый образец принадлежит к этой категории. Поскольку генерал-губернатор В. Перовский был человеком военным, то и свой кюй в его честь Курмангазы создал в жанре марша. Из истории создания. Кюй появился приблизительно в 1857 году [1, 61]. По свидетельству современников, за свою короткую жизнь Курмангазы успел побывать в урдинской, уральской, оренбургской и иркутской тюрьмах. Ему удавалось совершать смелые побеги на волю [1, 38]. Эти события находили отражение в музыке (см. кюй «Ертен кетем», «Лаушкен», «Турмеден кашкан» и др.). В очередной раз, когда он попал в Оренбургскую тюрьму, о нем и его музыке узнал генерал-губернатор В. Перовский. Он пригласил Курмангазы к себе домой и попросил его исполнить несколько своих кюев. Последний образец, который сыграл кюйши, отличался от других своим ритмом и маршевым характером. На вопрос губернатора о прозвучавшей пьесе, Курмангазы ответил, что это – новый, только что созданный им кюй [1, 62]. Эта музыка произвела приятное впечатление на В.Перовского, и тот дал поручение выпустить кюйши на свободу. Однако, на следующий день губернатор передумал. Имеется и другая версия, согласно которой Курмангазы все-таки вышел на свободу, во многом благодаря В.Перовскому [1, 62].

Композиционное строение. Во всех трех вариантах отсутствует орта-буын, вместо него звучит транспозиция ОИРК на ладовой опоре c^1-g^1 . Речь идет о проведении ОИРК первоначально на ладовой опоре $g-d^1$ и ее последующей транспозиции на ч.4 ↑ на c^1-g^1 . Если в 1 варианте «Перовского марша» развитие ограничивается неоднократным проведением ОИРК и его транспозицией, то во 2 и 3 вариантах – форма более разнообразная и сложная. Так во 2 варианте имитируется раздел II сага: здесь отсутствует традиционное стереотипное обыгрывание верхней струны, а движение на мелодической струне приводит к звуку d^2 , последующая нисходящая секвенция приводит к основной ладовой опоре $d-g / g-g$. В 3 варианте, наиболее развитом и современном (исп. Р. Омаров), фактически представлены I и II сага (ладовые опоры $d-g^1$ и $d-d^2$. Из всех представленных вариантов третий – самый масштабный, с элементами транспозиции и двумя сага.

Приведем ладо-композиционные схемы 3-х вариантов кюя «Перовский марш» Курмангазы (пример 1):

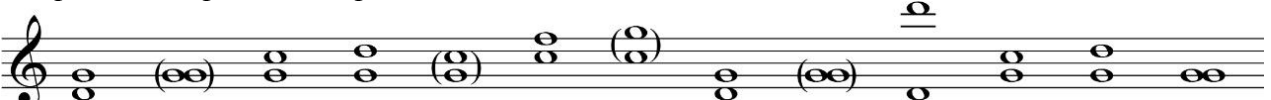
Пример 1. Ладо-композиционные схемы 3х вариантов кюя «Перовский марш» Курмангазы

I вариант «Перовский марш»



Вст. ОИРК трансп-я ОИРК
ОИРК

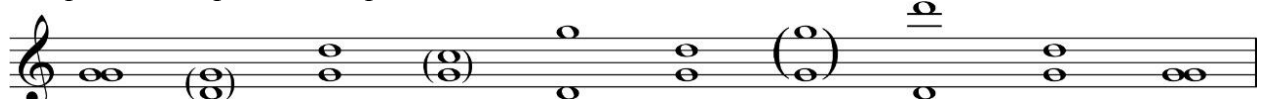
II вариант «Перовский марш»



Вст. ОИРК ОИРК Трансп-я вст. Эл-ты ОИРК ОИРК

I эл. II эл. ОИРК 2 сага I эл. II эл.

III вариант «Перовский марш»



Вст. ОИРК I с ОИРК II с ОИРК

3эл трансп-я

Ладовые опоры возникают на бурдонной струне (d) – в начале c' (все 3 варианта), потом g' (2 вар.), а также развернутое движение e' , fis' , g' (3 вар.) – может служить особенностью данного кюя. Происходит мелодизация бурдонной струны. а наш взгляд, 3 вариант (исп. Р.Омаров) как самый развернутый, вероятно возник в более позднее время.

Относительно формы, именно 1 вар. (исп. Г.Матов), на наш взгляд, более оригинальный, видимо появился раньше. 2 - промежуточный, хотя и звучит в минорной окраске, у него, как и в 1 варианте, отсутствует четко выраженный раздел сага (есть его элементы – движение на мелодической струне в верхнем регистре), 3 – более развернутый вариант кюя, в котором представлены все разделы.

Метроритмические особенности. Ритмический рисунок почти во всех трех вариантах относительно устойчивый, повторяется на протяжении всего кюя. Показательный для жанра марша пунктирный, а также триольный ритмы представлены только в 1 варианте кюя (запись А.Жубанова). Кроме того, этот образец записан в размере 4/4, и эта двухдольность сохраняется до конца кюя, что менее типично для домбровой музыки. В ритмическом рисунке, при выделении первой доли, акцентируется все же последняя:



Сказанное свидетельствует о преобладании ритма суммирования. Пунктирный ритмический рисунок подчеркивается и использованием триоли. Ритмическая четкость, акцентность, элементы квадратности призваны подчеркнуть влияния европейской классической музыки. Во всех остальных образцах – размер 6/8, используются другие ритмические рисунки:

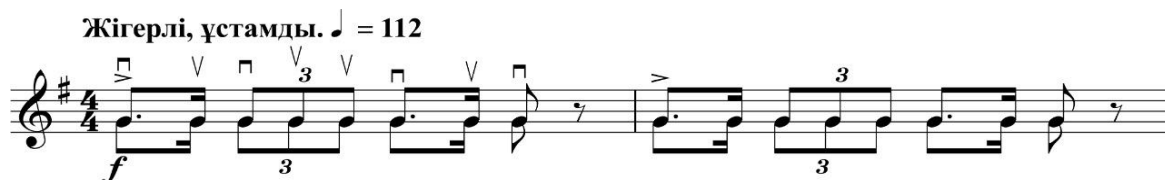


Несмотря на иногда встречающиеся триоли (2 вар.) и шестнадцатые ноты (3 вар.) маршевое начало в них присутствует в скрытом виде. Пунктирный ритмический рисунок

уступает место двум шестнадцатым и двум восьмым (3 вар.), т.е. заменяется ритмом суммирования. Во всех трех вариантах используются форшлаги.

Ладоинтонационные особенности. 1 и 2 варианты кюя начинаются с краткого вступления на ладовой опоре *g-g*, иногда с вкраплением и тона *d* (*d-g*) (пример 2). В 3-м варианте есть небольшой бас-буын.

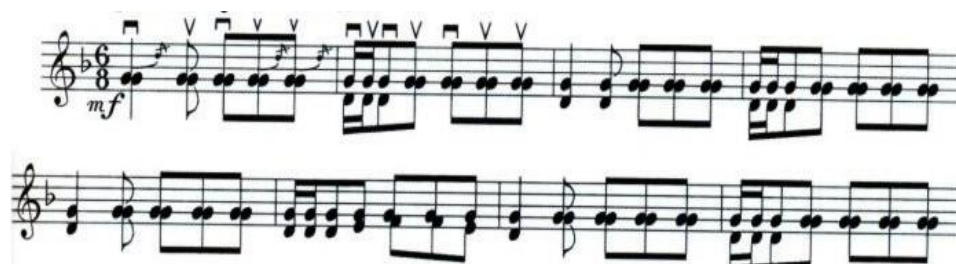
Пример 2. Вступление к 1 варианту кюя «Перовский марш»



Пример 3. Вступление ко 2 варианту кюя «Перовский марш»



Пример 4. Вступление (бас-буын) к 3 варианту кюя «Перовский марш»



В ладоинтонационном плане исполнительские варианты кюя «Перовский марш» различаются между собой. Если в **первом варианте** преобладает мажорная, то в других – минорная окраска. Главный элемент ОИРК повторяется во всех трех исполнительских вариантах – в мажорной (1 в.) и минорной (2, 3 в.) окраске.

Кроме того, общим является и многоэлементность основного интонационно-ритмического комплекса (ОИРК), наличие секвенционного развития как в нем самом, так и в транспозиции и спусках с разделов сага (3 вар.). Первый элемент ОИРК – торжественного характера (пример 5):

Пример 5. Первый элемент ОИРК



Второй – дополняет первый, придает основному образу кюя большую законченность (пример 6).

Пример 6. Второй элемент ОИРК



Учитывая монодический характер домбровой музыки, на обеих струнах выстраивается общий звукоряд. В каждом разделе (бас-буын, орта-буын, сага) образуются свои ладовые опоры, вокруг которых формируется тот или иной его отрезок. Так, основная ладовая опора ОИРК – звук g . От него образует неполный миксолидийский лад ($g-a-h-c'-d'-e'-f'$). При этом ладовая опора $d-g$ – основополагающая (пример 7).

Пример 7. G миксолидийский, образуемый в ОИРК



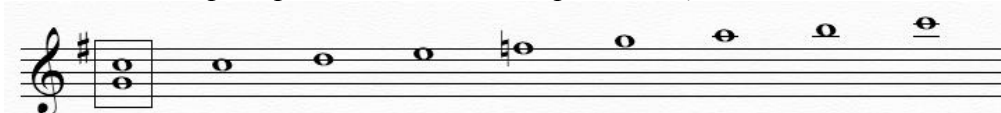
Затем оба элемента ОИРК звучат в транспозиции. Ладотональная окраска раздела изменяется. Звуковой диапазон расширяется и достигает звука c' в верхнем регистре. Основная опора ОИРК в транспозиции – c' ($g-c'$) (пример 8).

Пример 8. ОИРК в транспозиции



От звука C возникает новый лад – ионийский, представленный здесь в своем полном виде (пример 9).

Пример 9. C ионийский в транспозиции ОИРК



Последующее развитие в кюе, использование секвенции возвращает нас к его началу. Появляются основные тоны открытых струн ($d-g$). Элементы ОИРК повторяются с некоторыми изменениями. Повторное проведение двух элементов ОИРК приводят к завершению кюя, утверждением ладовой опоры $g-g$.

Следовательно, в начальном и заключительном проведении ОИРК преобладает g миксолидийский, а, собственно, в развитии (в транспозиции) – c' - ионийский. Эти две ладовые опоры являются определяющими в данном кюе. Транспозиция на $4.4\uparrow$ в кюях с

ладовой опорой d-g встречается довольно часто¹. Сам ОИРК обнаруживает связи с русской музыкой. Начальный мотив с вариантным повторением, постепенно захватывает все больший диапазон, имеющий черты симметрии. Первоначально охватываются звуки верхнего, а затем нижнего регистров. Таким образом, опора g утверждается благодаря движению сверху и соответственно снизу.

Во *втором и третьем вариантах* кюя Курмангазы «Перовский марш» используется ритм суммирования (размер 6/8). Приведенный ритмический рисунок повторяется, приобретая черты остигатности

В обоих рассматриваемых вариантах кюя ОИРК состоят из трех элементов. И в том, и другом случаях первый элемент – можно трактовать в качестве вступительного: с движением к кварте (g-c') и ее многократным повторением (2 вар.) и квинте (g-d') и ее стереотипным обыгрыванием. Второй и третий элементы ОИРК также сходны. Если во втором варианте – нисходящая секвенция предваряет основной мотив марша (из 1 вар.), звучащий в минорной окраске, то в третьем – напротив, вначале звучит мотив марша, а затем нисходящая секвенция.

Приведем мотив марша во 2 и 3 вариантах кюя (пример 10, 11).

Пример 10. ОИРК во 2 варианте кюя



Пример 11. ОИРК во 2 варианте кюя



В примере 10 основной маршевый мотив представлен более четко, чем в примере 11, в котором можно увидеть наличие интонационно-ритмических изменений. Во втором варианте основная опора g (хотя звучит и тон открытой струны – d), преобладает эолийский пентахорд (пример 12)

Пример 12 Эолийский пентахорд в ОИРК (2 вар.)



В третьем варианте в ОИРК (первый элемент) устанавливается ладовая опора g-d', но вместе с ней, движение в нижнем голосе активизирует опору d. Образуется общий звукоряд от звука d – доминантовый лад (d-fis-g-a-b-c'-d'), с одной стороны с другой, элементы эолийского g (учитывая переменность ладовых опор – d и g).

¹ Она показательная для кюев, в которых используются многоэлементные ОИРК, несущие основную нагрузку в характеристике образного содержания (см., например, кюи Курмангазы «Турмеден кашкан», Даулеткерей «Косалка», оба варианта)

Во втором варианте в транспозиции (на ч.4 ↑) показаны 1 и 2 элемента ОИРК (используется ладовая опора $g-c^1$), в третьем – все три элемента. Изменяется ладовая окраска. Транспозиция ОИРК во втором варианте кюя (пример 13).

Пример 13. Утверждение новой ладовой опоры в транспозиции ОИРК (2 вар.)



От звука c^1 выстраивается ионийский неполный лад (пентахорд) (пример 14).

Пример 14. Ионийский пентахорд от C в транспозиции ОИРК



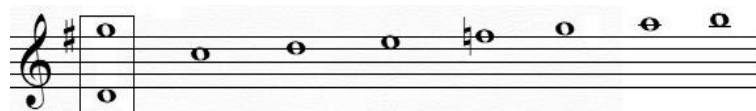
Учитывая, что первый элемент ОИРК в третьем варианте связан с обыгрыванием верхней струны и звучит на опоре $d-g^1$, то он может восприниматься двояко: в виде транспозиции первого элемента и в качестве *1 сага*. Разумеется, основной мотив марша звучит в мажорной окраске и воспринимается более торжественно (Пример 15).

Пример 15. Транспозиция ОИРК (2 вар.)



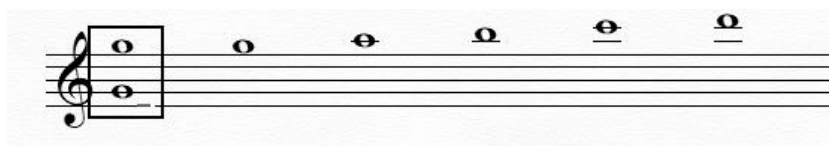
Утверждается ладовая опора $g-c^1 / c^1-g^1$, образуется следующий звукоряд: $c^1-d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1$ – C ионийский (неполный) (пример 16).

Пример 16. C ионийский в верхнем регистре



Если во втором варианте кюя раздел 2 сага как бы имитируется (мелодия звучит в верхнем регистре на фоне бурдона нижнего d), то в третьем – этот раздел представлен полностью в развернутом виде. В первом случае, ввиду свернутости кульминационного раздела, при ладовой опоре $d-g^1/g-g^1$, образуется пентахорд ионийского лада (пример 17).

Пример 17. Пентахорд ионийского лада (от G) в разделе сага (2 вар.)



Во втором случае, раздел 2 сага начинается с обыгрывания верхней струны и утверждения ладовой опоры $d-d'$ (пример 18).

Пример 18. Раздел 2 сага (3 вар.)



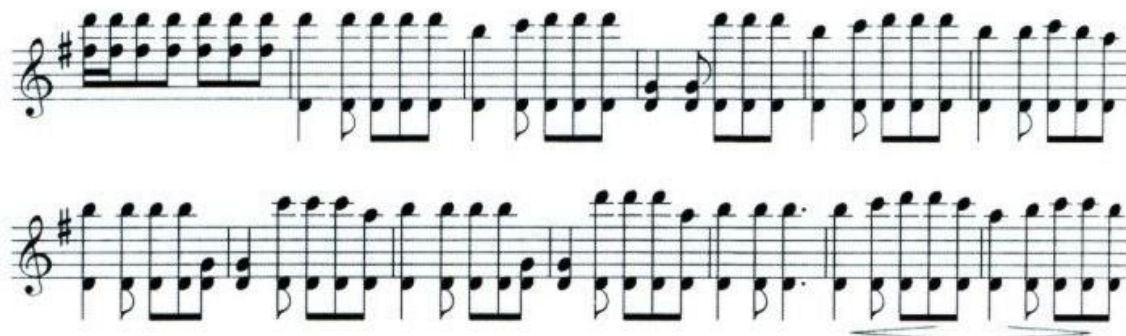
В результате формируется звукоряд миксолидийского лада от звука d' (пример 19).

Пример 19. D миксолидийский в разделе 2 сага (3 вар.)



Несмотря на минорную окраску ОИРК в начальных разделах, в кульминации (в верхнем регистре) основной мотив марша (из 1 вар.) звучит в ладах народной музыки с мажорным наклоном. Он проводится в двух транспозициях – в C ионийском и D миксолидийском. И в этом проявляется своя драматургия, характер ОИРК изменяется, он приобретает торжественные фанфарные черты (Пример 20).

Пример 20. Основной мотив марша в разделе 2 сага (3 вар.)



Во всех вариантах кюя используются разные ладовые структуры. В третьем его варианте ладовый контраст выражен ярче: доминантовый (d) и эолийский (g) лады в первом разделе сменяются ионийском (C) и миксолидийском (D). В первом же варианте кюя используются G миксолидийский и C ионийский.

Секвенционное развитие приводит к повторению ОИРК. Завершается кюя на ладовой опоре $g-g$ – главной во всех трех вариантах кюя Курмангазы «Перовский марш».

Кюя «Перовский марш» Курмангазы в разных исполнительских вариантах представляет особый интерес. Он демонстрирует творческое отношение учеников великого кюйши к данному сочинению: процесс трансформации мелодии марша, ее «приближения» к казахской домбровой музыке. Выравнивание ритма и переинтонирование мотива есть проявление творческого отношения к данному музыкальному материалу.

Из всех трех вариантов кюя «Перовский марш», видимо, первый вариант приближается к оригинальному, поскольку он был донесен Г.Матовым и записан

А.Жубановым Второй вариант – переходный, а третий – более современный (исп. Р.Омаров), создан в русле западно-казахстанских домбровых кюев с двумя сага.

Кюй «Перовский» для башкирского курая

В сравнении с казахским вариантом кюй «Перовский» для башкирского курая отличается явно выраженным танцевальным характером. Он записан в 1987 от Сайфуллы Дильмухаметова и относится к военно-патриотической тематике [13, 36].

Композиционное строение. Пьеса имеет куплетную форму. В ней представлены дважды повторяющиеся своего рода «запев» (1 раздел) и «припев» (2 раздел)². Пьеса записана с использованием аналитической нотации, позволяющей моделировать интонационный контур [3, 84]. Последняя предполагает запись повторяющихся фрагментов мелодии друг под другом. В этом случае более четко видна форма пьесы.

Метроритмические особенности. Кюй нотирован в размере 2/4. Встречаются шестнадцатые, восьмые длительности. Используется пунктирный ритм, подчеркивающий ее маршевый характер. Первый и второй куплет в ритмическом плане повторяются без каких-либо изменений, а в припеве встречаются изменения. Если в первом - мелодия начинается с четвертной длительности, то во втором – она начинается с пунктира. В качестве украшения используются форшлагги. Преобладает ритм дробления, встречается и ритм суммирования.

Ладоинтонационные особенности. В интонационном плане пьеса представляет интерес. «Запев» и «припев» начинаются со звука g^1 , а заканчиваются на звуке c^2 . «Запев» имеет широкий звуковой диапазон (от g^1 до a^2), используются скачки вверх на ч. 4. Мелодия извилистая, движется вверх и вниз. Наряду с главной опорой (c^2) нижняя и верхняя $g - g^1$ определяют ладовую переменность в пьесе. В результате возникают черты симметрии с ладовым центром - c^1 (пример 21)

Пример 21. Первый раздел кюя для курая («Запев»)



Пример 22. Второй раздел кюя для курая («Припев»)



При основной опоре c^1 возникает ионийский гексахорд. При этом нижняя кварта (g) вносит элементы ладовой переменности.

Анализ ладо-интонационных особенностей башкирского кюя позволил нам обратиться к русско-украинской народной инструментальной музыке. «Припев» обнаруживает сходство с некоторыми ее образцами. Поиски общих мотивов позволили нам найти своеобразный «первоисточник». Этот мотив оказался интонационно близок известному украинскому гопаку.

Приведем образец украинского гопака (нижняя строчка), а также сходного мотива башкирского кюя (верхняя строчка), наложенные друг на друга путем аналитической нотации. Горизонтальными линиями показаны совпадающие тоны (Пример 23)

Здесь можно говорить об элементах цитирования. Мелодия не полностью, но частично совпадает с украинским танцем. Сходство проявляется в интонационно-ритмических особенностях пьесы, а также в характере ее звучания.

Пример 23. Совмещение второго раздела кюя для курая и гопака

² На наш взгляд, черты европейской классической формы также здесь проявляются. Форма напоминает дважды повторенный период. При этом первое предложение при повторении вариантно изменяется.

Башкирский кюй



Гопак

Предпринятый анализ казахского и башкирского кюев с названием «Перовский» показал, что народные музыканты в создании своих композиций на соответствующие сюжеты, так или иначе ориентируются на музыку разных, в данном случае украинского, народов. В одном случае, эта связь представлена в скрытом виде (обращение к жанру марша) как в кюе Курмангазы. В другом, в более явном, путем использования элементов цитирования, создания подобного, как в пьесе для башкирского кураю.

Особый интерес представляет «механизм» переинтонирования, «переиначивания» заимствованного музыкального материала. Безусловно, важная роль в этом процессе принадлежит инструментам, в данном случае казахской домбре и башкирского кураю. Особенности их тембра в немалой степени способствуют тому, что звучащий музыкальный материал приобретает национальную окраску. Так, многие наигрыши других народов (русских, украинцев или узбеков), звучащие на домбре, приобретают казахский колорит. В этой связи уместно вспомнить о т.н. «туркмен куйлер» («туркменские» кюи), бытующих в домбровой музыке Западного Казахстана. Фактически они есть казахские парафразы на «туркменский» сюжет, т.е. собственно казахские кюе. Разумеется, имеют значение не только тембровая окраска пьесы, но и преобразование самой интонации, ее стереотипизация и т.д.

Обращение к такого рода пьесам, выявление метроритмических, ладоинтонационных связей с музыкой других народов, представляется весьма перспективным. Оно дает возможность глубже исследовать интонационный строй народной инструментальной музыки (в том числе казахской), понять «механизмы» переинтонирования и/или цитирования. В действительности, интонационные особенности домбровой музыки формируется из разных компонентов – выработанных в процессе ее эволюции и заимствованных, привнесенных и творчески переработанных. Характер мотивов в кюях локальных и шире – региональных традиций – разный.

Кюи «Перовский марш» и «Перовский» у казахов и башкир свидетельствуют об умелом использовании «методов» и «приемов» переинтонирования народными музыкантами и об их прекрасной осведомленности о музыке соседних народов.

Список литературы

1. **Жубанов А.К.** Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов [Текст] / А.К.Жубанов – Алма-Ата: Казгосиздат художественной литературы, 1958. – 395 с.
2. **Мацеевский И.В.** Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст] / И.В.Мацеевский. – Алматы: Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
3. **Банин А.А.** Метод морфологического описания произведений фольклора // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. [Текст] / А.А.Банин. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С.80-95.
4. **Утегалиева, С.И.** Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) [Текст] / С.И.Утегалиева. – М.: Композитор, 2013. – 528 с. ISBN 978-5-4254-0058-1
5. **Ерзакович Б.Г.** У истоков казахского музыкознания (по материалам русских ученых XIX в.) [Текст] / Б.Г.Ерзакович. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.

6. **Затаевич А.В.** 500 казахских песен и кюев [Ноты и текст] / А.В.Затаевич. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 358 с.
7. Перовский В.А. Большой энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1979. С.1002.
8. **Перовский В.А.** / [Электронный ресурс] - <https://ru.wikipedia.org/wiki>
9. **Перовский В.А.** / [Электронный ресурс] - <https://ru.wikisource.org/wiki/> / Материал из Викитеки — свободной библиотеки
10. История Букеевского ханства. 1801-1852 гг.: сборник документов и материалов. / Сост. Б. Т. Жанаев, В. И. Иночкин, С. Х. Сагнаева – Алматы: Дайк-пресс, 2002 –1120 с.
11. Перовский его имя носила столица Казахстана [Электронный ресурс] <https://pkzsk.info/perovskij-ego-imya-nosila-stolica-kazaxstana/>
12. Василий Алексеевич Перовский – учредитель Русского географического общества и военный губернатор Оренбургского края _ Русское географическое общество // [Электронный ресурс] <https://www.rgo.ru/ru/article/vasiliy-alekseevich-perovskiy-uchreditel-russkogo-geograficheskogo-obshchestva-i-voennyu>
13. **Камаев Ф.К.** Напевы курая [Ноты] / Ф.К.Камаев. Өфө: Башкортостан китап нәшриәте, 1991. – 56 б.
14. **Акьюлов А.С.** Перовский Василий Алексеевич [Текст] / А. Акьюлов // Башкирская энциклопедия [в 7 т.] /гл. ред. М.А.Ильгамов. Т. 5. – Уфа: ГАУН «Башкирская энциклопедия, 2015-2020.
15. **Шалахметов, Г.** Пятый сон (Правда и фантазия) [Текст] / Г.Шалахметов. – М.: Художественная литература, 2017. – 272 с.
16. **Аравин П. В.** Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века [Текст] / П.В.Аравин / Сост. Засл. деятель искусств РК Ю.П.Аравин. – Алматы: Онер, 2008. – 240 с.
17. **Гвоздикова И.М.** Военное губернаторство В.А. Перовского и башкиры [Текст] / И.М.Гвоздикова // Урал – Алтай: через века в будущее: Материалы IV Всероссийской научной конференции, посвященной III Всемирному курултаю башкир. Уфа, 2010. – С. 47-50.
18. Құрманғазы. Сарыарқа. Күйлер [Ноты] / Құраст. Қ.Ахмедьяров. – Алматы: Өнер, 1995. – 192 б.
19. **Мерғалиев Т.** Домбыра сазы: музыкалық-этнографиялық жинақ [Ноты] / Құраст. Т.Мерғалиев. – Алматы: Өнер, 1972.
20. Құрманғазы. Күйлер [Ноты] / Құраст. А.Тоқтаған, М.Әбуғазы. – Алматы: Білім, 2005. – 216 б.

References (transliterated)

1. **Zhubanov A.K.** Struny stoletij: ocherki o zhizni i tvorcheskoy deyatel'nosti kazahskih narodnyh kompozitorov [Text] / A.K.Zhubanov – Alma-Ata: Kazgosizdat hudozhestvennoj literatury, 1958. – 395 p.
2. **Macievskij, I.V.** Narodnaya instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury [Text] / I.V.Macievskij. – Almaty: Dajk-press, 2007. – 520 p.
3. **Banin A.A.** Metod morfologicheskogo opisaniya proizvedenij fol'klora // Metody izucheniya fol'klora: sb. nauch. tr. [Text] / A.A.Banin. – L.: LGITMiK, 1983. – P.80-95.
4. **Utegalieva P.I.** Zvukovoj mir muzyki tyurkskih narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumental'nyh tradicij Central'noj Azii) [Text] / P.I.Utegalieva. – M.: Kompozitor, 2013. – 528 p. ISBN 978-5-4254-0058-1
5. **Erzakovich B.G.** U istokov kazahskogo muzykoznanija (po materialam russkih uchenyh XIX v.) [Text] / B.G.Erzakovich. – Alma-Ata: Nauka, 1987. – 176 p.
6. **Zataevich A.V.** 500 kazahskih pesen i kyuev [Noty i tekst] / A.V.Zataevich. Almaty: Dajk-Press, 2002. – 358 p.
7. **Perovskij V.A.** Bol'shoj enciklopedicheskij slovar'. – M.: Sovetskaya enciklopediya, 1979. P.1002.
8. **Perovskij V.A.** / [Digital source] - <https://ru.wikipedia.org/wiki>
9. **Perovskij V.A.** / [Digital source] - <https://ru.wikisource.org/wiki/> / Material iz Vikiteki — svobodnoj biblioteki
10. Istoriya Bukeevskogo hanstva. 1801-1852 gg.: sbornik dokumentov i materialov. / Sost. B. T. Zhanaev, V. I. Inochkin, P. H. Sagnaeva — Almaty: Dajk-press, 2002—1120 p.
11. Perovskij ego imya nosila stolica Kazahstana [Digital source] <https://pkzsk.info/perovskij-ego-imya-nosila-stolica-kazaxstana/>
12. Vasilij Alekseevich Perovskij – uchreditel' Russkogo geograficheskogo obshchestva i voennyj gubernator Orenburgskogo kraja _ Russkoe geograficheskoe obshchestvo // [Digital source]

<https://www.rgo.ru/ru/article/vasiliy-alekseevich-perovskiy-uchreditel-russkogo-geograficheskogo-obshchestva-i-voenny>

13. **Kamaev, F.K.** Napevy kuraya [Noty] / F.K.Kamaev. Ofo: Bashkortostan kitap nashriate, 1991. – 56 b.
14. **Ak'yulov, A.P.** Perovskij Vasilij Alekseevich [Text] / A. Ak'yulov // Bashkirskaya enciklopediya [v 7 t.] / gl. red. M.A.П'гамов. Т. 5. – Ufa: GAUN «Bashkirskaya enciklopediya, 2015-2020.
15. **Shalahmetov, G.** Pyatyj son (Pravda i fantaziya) [Text] / G.Shalahmetov. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 2017. – 272 p.
16. **Aravin P. V.** Dauletkerej i kazhskaya dombrovaya muzyka XIX veka [Text] / P.V.Aravin / Sost. Zasl. deyatel' iskusstv RK Yu.P.Aravin. – Almaty: Oner, 2008. – 240 p.
17. **Gvozdikova I.M.** Voennoe gubernatorstvo V.A. Perovskogo i Bashkiry [Text] / I.M.Gvozdikova // Ural – Altaj: cherez veka v budushchee: Materialy IV Vserossijskoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj III Vsemirnomu kurultayu Bashkir. Ufa, 2010. – P. 47-50.
18. Құрманғазы. Саярақа. Қыјлер [Noty] / Құраст. Қ.Аhmed'yarov. – Almaty: Өнер, 1995. – 192 b.
19. **Merzaliyev T.** Domyra sazy: muzykalық-etnografiyalyқ zhinақ [Noty] / Құраст. Т.Merzaliyev. – Almaty: Өнер, 1972.
20. Құрманғазы. Қыјлер [Noty] / Құраст. А.Токтаған, М.Әбуғазы. – Almaty: Bilim, 2005. – 216 b.

Сведения об авторах:

Сания Жасқайратовна Қусаинова – студентка 3 курса кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории, научный руководитель – Утеғалиева Сауле Исхаковна, доктор иск., профессор.

Сауле Исхаковна Утеғалиева – доктор иск., профессор кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории им. Курманғазы, заслужанный деятель РК.

Авторлар туралы мәліметтер:

Сания Жасқайратқызы Қусаинова – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану» мамандығының 3 курс студенті, ғылыми жетекшісі – Өтеғалиева Сәуле Ысқаққызы, өнертану докторы, профессор.

Өтеғалиева Сауле Ысқаққызы – өнертану докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, ҚР еңбек сіңірген қайраткері.

Information about the authors:

Sania Zhaskairatovna Kusainova – 3rd year student in the specialty «Musicology» of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific supervisor – Utegalieva Saule Iskhakovna, Doctor of Art History, Professor.

Saule Iskhakovna Utegalieva – Doctor of Art History, Professor of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Honored Worker of Kazakhstan Republic.

FTAMP (МРНТИ) 18.41.85

Бағжан Есіркеп¹, Айзада Бултбаева¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
Алматы, Қазақстан**ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ВИОЛОНЧЕЛЬ
АСПАБЫНА АРНАЛҒАН МУЗЫКАСЫ****Аннотация**

Мақалада Қазақстан композиторларының шығармашылығы және виолончель аспабына арналған туындылары жайында баяндалады. Талдауға алынған шығармалардың стилистикалық, құрылымдық және орындаушылық ерекшеліктері анықталады. Виолончель музыкасының қазіргі таңда дамуы және жалпы қазақ композиторларының стилистикалық ерекшеліктері қарастырылады. Қазақ музыка мәдениетінде виолончель музыкасы тарапынан ерекше орынға ие болатын композиторлар жайлы ақпарат беріліп, олардың шығармаларындағы жалпы ұлттық идеяның көрініс тапқандығы, негізгі ойы, автордың қолтаңбасы, қайталанбас музыкалық бейнесі мен өзара байланысы жайлы баяндалады.

Түйінді сөздер: виолончельге арналған шығармалар, қазақ музыкасы, орындаушылық өнер, интерпретация.

Бағжан Есіркеп¹, Айзада Бултбаева¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
Алматы, Қазақстан**ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ****Аннотация**

В статье повествуется о творчестве композиторов Казахстана и о произведениях, написанных для виолончели. В ходе анализа избранных полотен выявляются стилистические, структурные и исполнительские особенности. Рассматривается современное развитие виолончельной музыки и стилистические особенности их авторов в целом. Также представлена информация о творчестве композиторов, занимающих особое место в виолончельной музыке Казахстана, об отражении в их произведениях общенациональной идеи, основной мысли, стиле автора, неповторимом музыкальном образе и их взаимосвязи.

Ключевые слова: произведения для виолончели, казахская музыка, исполнительское искусство, интерпретация.

Bagjan Esirkep¹, Aizada Bultbayeva¹¹Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy
Almaty, Kazakhstan**COMPOSITIONS OF KAZAKH COMPOSERS FOR CELLO****Abstract**

This article tells about the creative work of Kazakhstani composers and the cello pieces. In the process of analyzing were revealed the structural and performance features of selected workp. In generally the modern development of cello music and stylistic features of their authors are considered. It also provides information about the works of Kazakh composers who hold a special place in cello music, the reflection of national idea in their pieces, author's style, the unique musical image and their relationship.

Key words: musical composition for cello, Kazakh music, performing arts, interpretation.

XX ғасырдың басында қазақ кәсіби музыкасының дамуы композиторлардың шығармашылық бағыттарының жандануымен байланысты болды. Осы уақыттан бастап Қазақстанда композиторлық мектеп іргетасы қаланды. Ал Кеңес Одағы кезеңінен бастау алған қазақ музыкасын ағартушылар қатары Тәуелсіз Қазақстанның музыка өнерін

насихаттаушы әрі дамытушы композиторлар есімдерімен толыға түсті. Қазақ дәстүрлі мәдениетінің музыкалық байлығы кәсіби композиторларды шабыттандырып, шығармаларының сарқылмас қайнар көзіне айналып, тақырыптарына арқау болды.

Қазақ музыкасының дамуына, жалпы кәсіби ұлттық музыканың өркендеуіне отандық музыкалық бағытта еңбек етіп келе жатқан заманауи композиторлардың саны қазіргі уақытта көп емес екенін айта кеткен жөн. Осы тұрғыдан қарағанда, өз классикалық шығармаларымен виолончель музыкасының дамуына үлес қосып жүрген композиторлардың еңбегі орасан зор. Қазақстанның виолончель өнері республикамыздың жас мәдениет саласы болып табылады. Оның дамуына әлі де орындаушылар мен мұғалімдер үлкен үлес қосып келеді. Қазір кезде тек Қазақстанда ғана емес, одан тыс жерлерде де концерттерімен танылып келе жатқан орындаушылар, халықаралық конкурстардың лауреаттары, талантты жастардың болуы – қазақ виолончель мектебінің негізін қалаған ұстаздардың еңбегі екені хақ. Виолончель аспабын партитурадағы рөліне қарап тек оркестрдің құрамындағы аспап екен деп саралаған дұрыс емес, яғни, оның камералық әрі виртуозды концерттік аспап екенін ұмытпау керек. Виолончель музыкасы қазақ композиторларының шығармашылығында аз екені шынайы дүние. Себебі, қазақ музыкасында еуропалық бағыттағы академиялық кәсіби өнер түрлері біртіндеп меңгерілді: халық туындыларын өңдеуден бастап концерттік және педагогикалық репертуар жасауға дейінгі уақытты қамтиды [1].

Музыкатанушы Ғ. Ақпарова атап өткендей, виолончель белсенді қолданылатын камералық-аспаптық музыка жанрларында екі үрдісте байқалады: қазақтардың дәстүрлі ән және аспаптық өнерімен терең байланыста болуы – репертуарға домбыра күйлерінің енгізілуі, әуен мен қалыптасу қағидаттарына қатысты өзгермеуі – халық әндерін авторлық өңдеу. Сондай-ақ, халық әуендерінің жеке фрагменттерін өңдеу және оларды түпнұсқа шығармаларда эпизодтық қолдану» – деп орынды тұжырымдайды [2, 138].

1970-1980 жылдар қазақ музыкалық мәдениетінде композиторлардың ізденісте жүріп, жаңа жеке стиль әзірлеген кезеңі болды. Отандық композиторлар өзіндік ұлттық ойлау негізінде жаңа образдарға, стильдер мен жанрларға бет бұрды. Осы кезеңде отандық аспаптық мектептің орындаушылық базасы да қалыптасты. Концерт залдарының сахналарына Жамбыл Күзембайұлы Баспаев және Кенжебек Самифоллаұлы Аңдарбаев сияқты виолончелистер келді. Осылайша, композиторлардың көпшілігі өздерінің шығармаларын әр орындаушының ерекшеліктерін ескере отырып шығарды, жеке шығармаларды нақты бір белгілі орындаушыға арнады.

Ү. Жұмақованың пікірінше «орындаушылық өнер мен композиторлық шығармашылық әр кезеңде өзара байланысты дамыды. Композиторлар өз шығармаларын тыңдауға, оларды тыңдаушыға жеткізуге мүмкіндік алды, ал репертуары табиғи түрде әлдеқайда кең және алуан түрлі болған орындаушылар қазақ музыкасының арқасында өздерінің ұлттық орындау стилін қалыптастырды» [3, 166]. Бұл кезде композиторлардың виолончель аспабына арналған әртүрлі жанрдағы туындылары дүниеге келеді: Ж. Дастеновтың, Т. Мыңбаевтың, Г. Узенбаеваның виолончель мен оркестрге арналған концерттері; В. Новиковтың соната-партитасы, К. Шілдебаевтің, А. Жайымовтың виолончель мен фортепианоға арналған сонатасы; К. Күмісбековтің, Қ. Қожамировтың, Ғ. Жұбанованың, А. Мәмбетовтің поэмалары; А. Васильевтің вокализі; М. Сағатовтың импровизациясы; Е. Андосовтың концерттік күйі; пьесалары және т.б. Яғни композиторлар мен орындаушылар арасындағы байланыс виолончель аспабы арқылы күшейе түсті.

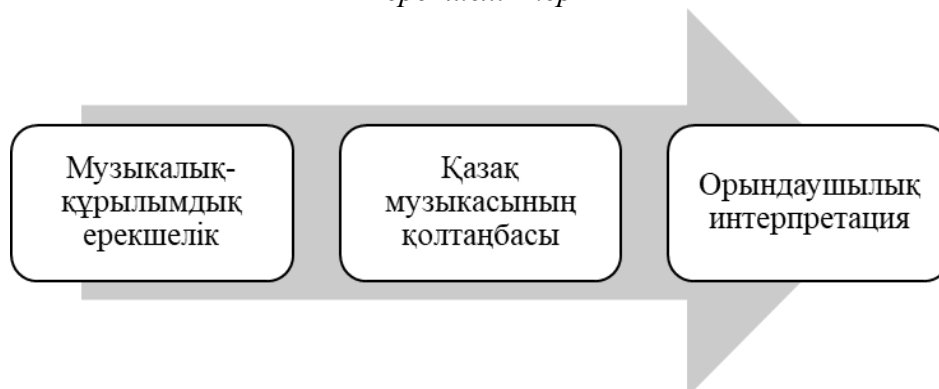
Тәуелсіздік алғаннан кейін Қазақстан композиторлары ұлттық болмысына үңіле бастайды, фольклорға деген қызығушылық арта түседі, композиторлық техниканың жаңа құралдары мен түрлері пайда болады. А. Әбдінұровтың фортепиано мен виолончельге арналған «Жорға», «Шабыт» деген шығармалары, А. Бестыбаевтың «Қорқыт туралы аңыз», С. Еркімбековтің «Воспоминание» және т. б. шығармалар пайда болады. Осы жылдары сахна төрлерінде отандық мектептің өкілдері – Г. Ходжикова, К. Аңдарбаев, А. Горновский, А. Бөрібаев, М. Аниатов сияқты талантты өкілдер жарқырай түседі. Белгілі бір орындаушыға арналған шығармалар нақты осы кезеңде танымал бола бастайды. Жеке

орындаушылар композиторлар қойған көптеген күрделі тапсырмаларды орындауға тырысады. Солардың бірі – В. Новиковтың әйгілі виолончелистердің біріне бағыттаған виолончель мен фортепианоға арналған «Соната – партита» туындысы болды.

Қазақстан композиторларының еуропалық-кәсіби деңгейдегі виолончельдік музыкасы – ол әлемдік және ұлттық көркемдік тәжірибенің стильдік сипаттамаларына, өзіне тән ерекшеліктері мен мазмұндылығына, халық шығармашылығына, жанрлар мен формалардың әртүрлілігіне сай келеді. Қазақстанда виолончельдің көркемдік мүмкіндіктерін дамыту мен кеңейтудің жаңа жолдары композиторлық, сондай-ақ, орындаушылық бағыт арқылы жаңа музыкалық құндылықтарды құрумен айқындалады. Осы орайда, қазақстандық композиторлардың виолончель аспабына арналған түрлі жанрдағы, әртүрлі құрамдардағы жанрларды қамтитын шығармалары бар. Соның ішінде, Т. Базарбаев, А. Сағат, А. Райымқұлова, А. Меттус, В. Новиков, М. Рахимбаев, Е. Қанапиянов, Д. Бахаров, Б. Қыдырбек сынды атақты заманауи композиторлардың туындылары. Жаңа кәсіби композиторлық мектепті құру процесінде қазақ музыкалық мәдениетінде музыкалық шығармалар мен жанрлардың жаңа формалары пайда болады. XX ғасырдың бірінші жартысында біздің композиторлар симфония, аспаптық концерт, кантата, оратория, опера, балет, ансамбльдік, оркестрлік және хор сияқты классикалық еуропалық музыканың барлық бағыттарын игерді. Осы тұста пианист әрі композитор Абдысагин Рахат-Би шығармашылығындағы аспаптық музыкасы, виолончельге арналған шығармаларының өзгешелігі, күрделі орындаушылық техника және тағы да басқа ерекшеліктері көзге түседі. Циклді бөлімдерінің негізгі интерпретациясы мен музыкалық құрылымдылығы қазіргі композиторлық сұраныс пен заман талабына сай, қазақ музыкасындағы виолончель мен симфониялық оркестрге арнап жазылған тұңғыш шығарма болып табылады. Бұл «*Phantom reflections*» шығармасы сан алуан штрихтарға өте бай. Бұл шығарманың орындаушылық интерпретациясы өте кең, техникалық орындаушылық жағынан күрделі. Екі бөлімінде де толық дыбыстылық пен виртуозды ойынды қамтиды. Жалпы бұл туындыдан автордың классикалық композиторлық мектептен байланысы байқалады.

Виолончельге арналған дүниені шығарудың бастапқы кезеңінде Р.Абдысагиннің музыкасынан миниатюраға деген құштарлығы байқалады. Ол ұлттық бейнелердің, фольклордың, ерекше шығыс дүниетанымының бай әлемін бейнелеуге мүмкіндік берді. Әрине ондай бастама қазақ нақышының өзін-өзі айқындауы мен автордың өзіндік стилін қалыптастыру үшін маңызды. Миниатюра – формасы мен мазмұны жағынан «мобильді» жанр екендігі, орындауға және тыңдарманның қабылдауына ыңғайлы, жаңа көркемдік бейнелер мен экспрессивтілік бағыттарын іздеуге қолайлы екені анықталды. Камералық және бағдарламалық жанрдағы шығармаларды жазу барысында қазақ кәсіби музыкасының жаңа стилін қалыптастырудың негізгі шарттары анықталып, көркемдік мазмұнның негізгі белгілері мен оны іске асырудың шығармашылық бағыттары біртіндеп қалыптасқаны көрінеді.

Кесте.1 Виолончельге арналған қазақ композиторларының шығармашылығындағы негізгі ерекшеліктер



Кестеде көрсетілгендей, виолончельге арналған қазақ композиторларының шығармашылығындағы негізгі ерекшеліктерге музыкалық-құрылымдық ерекшелік, қазақ музыкасының қолтаңбасы және орындаушылық интерпретация жатады.

XX ғасырдың көрнекті композиторларының шығармашылығына арналған әр түрлі зерттеулерде композиторлардың туындыларындағы орындаушылық интерпретация қаншалықты тиянақты, орынды, сонымен бірге принципті болғандығы туралы айтылады. Мысалы: Ғ. Жұбанованың виолончельге арналған «Мерекелік күй» пьесасының орындаушылық ерекшеліктерін айтып өтер болсақ, бұл туынды алғаш рет М. Аниатов пен Г. Кононенконың орындауында шырқалып, тыңдармандарды ұлттық музыка колоритінің әсерлі де жігерлі қозғалыс стихиясымен баурап алды. Бұл пьеса атақты Дина апамыздың «Әсем қоңыр» күйімен байланыс табады. Кіші формада жазылған шығармалар қатарына жататын «Мерекелік күй» симфония жанрының ерекшеліктерін танытады. Сондай-ақ, бұл жерде Дина Нұрпейісованың лирикалық туындысына салынған ішкі энергия да ашылады. Шығарма ауқымдылығымен, дыбыс қуатымен, регистрлік түсімен ерекшеленеді. Пьеса формасын еркін үш жиілік деп сипаттауға болады, ортасында жаңа ән тақырыбы пайда болады, ал пульстық синкопа ырғағы сүйемелдеуде сақталады. Жалпы бұл шығарма штрих-ерекшеліктері *staccato*, *spicicato*, *detache* және *legato*-ны қолданумен ерекшеленеді, сонымен қатар *collegno*, *pizz* түрінде арнайы әдістер қолданылады. Яғни ұлттық музыкалық аспабымыз домбыраның қағыстық ойнау ерекшеліктеріне байланыстырыла орындалады.

Қорыта келе, келесі тұжырымдарды ұсынуға болады:

Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы виолончельге арналған туындылар полифониялық және гармоникалық бағыттарды жаңартудың белсенді ізденістері арқылы дамыса да, бұл жеке композиторлық стиль ерекшеліктерін анықтауға ықпал етеді; әр түрлі буын композиторларының виолончельге арналған шығармаларын жазудың ең қолайлы кезеңі де, шығармаларының жанрлық палитрасы да алуан түрлі болып келеді; Тәуелсіздікке қол жеткізгеннен кейін Қазақстан композиторлық мектеп өкілдері көптеген кәсіби жанрларды дамыту барысында тақырыпты және мазмұнды бейнелер мен формаларды жаңарта отырып, ұлттық тарихтың бастауына бет бұрды; қазіргі кезде музыкалық лексика кеңейіп, фольклордың ежелгі үлгілері қайта жанданып, композиторлық техниканың құралдары мен түрлері байытылуда; Қазақстан композиторлары шығармашылығының заманауи қоржынында әр түрлі жанрдағы шығармалар бар – бұл шағын формадағы миниатюралар және құрылымы жағынан күрделі, кең, көп бөлімді, еуропалық композиция мектебімен синтезделген қазақ ұлттық музыкасының элементтері бар шығармалар.

Қорыта айтқанда, дәстүрлі емес орындаушылық тәсілдердің ерекше міндеттеріне шығарманың бейнесін, оның орындаушылық тұжырымдамасын және шығарманың ұлттық болмысын көрсету үшін интонациялық форманы құру және түсіну қажет. Сол себепті қазақ виолончель музыкасын орындау мәселелеріне жүгіну оның стилистикалық ерекшелігін, әлемдік виолончель өнері контексіндегі дәстүрлер мен жаңашылдық проблемаларына қатысты маңызды мәселелерді шешуге көмектеседі.

Әдебиеттер тізімі

1. Композитор // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. — Т. 2
2. **Ақпарова Г.** Жанр сонаты в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана (1930-1990 гг.) (Рукопись канд. Диссертации). Алматы, 2009
3. **Джумакова У.** Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003, 232 с.

References (transliterated)

1. Kompozitor // Muzykal'naya enciklopediya / pod red. Yu. V. Keldysha. — M.: Sovetskaya enciklopediya, Sovetskij kompozitor, 1978. — T. 2

2. *Akparova G.* Zhanr sonaty v kamerno-instrumental'nom tvorchestve kompozitorov Kazahstana (1930-1990 gg.) (Rukopis' kand. Dissertacii). Almaty, 2009
3. *Dzhumakova U.* Tvorchestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti. Astana: Foliant, 2003, 232 p.

Авторлар туралы мәлімет:

Есіркеп Бағжан – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Алматы, Қазақстан.

Бултбаева Айзада Зейкеновна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Сведения об авторах:

Есіркеп Бағжан – магистрант 2-го года обучения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Алматы, Казахстан.

Бултбаева Айзада Зейкеновна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Information about the authors:

Bagjan Ecirkep – 2nd year Master's student of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. Almaty, Kazakhstan.

Aizada Zeikenovna Bultbayeva – candidate of art Sciences, associate Professor of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ
СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

МРНТИ 18.41.51

Ербол Қожасағұл¹*¹Қазақская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ Р. ШУМАНА 1830-1835 ГОДОВ
В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ ЕГО ПИАНИЗМА****Аннотация**

Вариационные циклы и циклы миниатюр «Вариации на тему Абегг», «Бабочки», «Экспромты на тему Клары Вик», «Карнавал» и «Симфонические этюды» Роберта Шумана представляют интерес с точки зрения эволюции фортепианного стиля композитора, становления новых композиционных принципов романтического цикла сюитного типа, а также принципов программности. Через анализ исторического контекста названных произведений, их композиционных и стилевых особенностей, выявляется новаторство творческого метода Р. Шумана, раскрываются взаимосвязи ранних циклических произведений с более поздним фортепианным творчеством. К особенностям циклических произведений Р. Шумана относятся развитие виртуозного пианизма, сближение вариационной и циклической форм (а также циклической формы и рондо), не сюжетная программность. Специфическими композиционными приёмами в русле программности становятся использование тем-анаграмм и музыкальных портретов (Флорестан и Эвсебий, «скрытые» адресаты, посвящения). Эти особенности определили не только эволюцию фортепианного стиля композитора, но и в целом развитие музыкального Романтизма.

Ключевые слова: фортепианные циклы Шумана, романтический пианизм, программность, циклы сюитного типа.

Ербол Қожасағұл¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***Р. ШУМАННЫҢ ПИАНИЗІМІНІҢ ҚАЛЫПТАСУ АЯСЫНДАҒЫ
1830-1835 ЖЫЛДАРДАҒЫ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ЦИКЛДЕРІ****Аннотация**

Роберт Шуманның «Абегг тақырыбындағы вариациялар», «Көбелектер», «Клара Вик тақырыбындағы экспромттар», «Карнавал» және «Симфониялық этюдтар» вариациялық циклдері мен миниатюра циклдері композитордың фортепианолық стилінің эволюциясы, сюиталық типтегі романтикалық циклдің жаңа композициялық принциптерінің қалыптасуы, сондай-ақ бағдарламалық қағидаттары тұрғысынан қызығушылық тудырады. Аталған туындылардың тарихи мәтінін, олардың композициялық және стильдік ерекшеліктерін талдау арқылы Р. Шуманның шығармашылық әдісінің жаңашылдығы және ерте циклдік шығармалардың кейінгі фортепиано жұмыстарымен өзара байланысы ашылады. Р. Шуманның циклдік шығармаларының ерекшеліктеріне сюжетсіз бағдарламалау, виртуозды пианизмнің дамуы, вариациялық және циклдік формалардың жақындасуы (сонымен қатар циклдік форма мен рондо) жатады. Бағдарламалау арнасындағы ерекше композициялық әдістер - бұл анаграммалар мен музыкалық портреттерді қолдану (Флорестан мен Эвсебий, "жасырын" адресаттар, арнаулар). Бұл ерекшеліктер композитордың фортепиано стилінің эволюциясын ғана емес, сонымен бірге музыкалық романтизмнің дамуын да анықтайды.

Түйінді сөздер: Шуманның фортепиано циклдері, романтикалық пианизм, бағдарламалау, сюита типіндегі циклдар.

Yerbol Kozhagul¹

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

R. SCHUMANN'S PIANO CYCLES OF 1830-1835 IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF HIS PIANISM

Abstract

Variation cycles and miniature cycles *Variations on the name "Abegg"*, *Papillons*, *Impromptus [on a Theme by Clara Wieck]*, *Carnival* and *Études symphoniques* by Robert Schumann are of interest from the viewpoint of the composer's piano style evolution, the formation of new compositional principles of the romantic cycle suite type, as well as the principles of program music. The analysis reveals the historical context of the named works, their compositional and stylistic features, the innovation of R. Schumann's creative method, as well as the interrelationships of early cyclic works with later piano music. The features of R. Schumann's cyclical works include the development of virtuoso pianism, the convergence of the variational and cyclical forms (as well as the cyclic form and rondo), and non-plot programmatic imagery. The use of themes-anagrams and musical portraits (Florestan and Eusebius, "hidden" addressees, dedication) are becoming specific compositional techniques in line with the programmatic approach. These features determined not only the evolution of the composer's piano style but also the overall development of musical Romanticism.

Key words: Schumann's piano cycles, romantic pianism, programmatic, suite-type cyclep.

Р. Шуман занимает важное место в истории фортепианного искусства, как композитор и исполнитель. На момент создания многие произведения Р. Шумана претворяли новаторский подход к фортепианной фактуре, гармонии и тембру инструмента. В его творчестве нашли отражение и развитие конструкции инструментов, и поиски в области пианистического искусства, повлияв на усложнение приёмов игры, исполнительской техники.

Опираясь на различные музыковедческие и музыкально-критические источники, мы реконструируем историю создания наиболее значительных фортепианных циклов Р. Шумана. В высказываниях известных композиторов и пианистов обнаруживается ряд ценных характеристик шумановского пианизма.

Стилевые особенности фортепианных сочинений Р. Шумана. По масштабам, популярности у исполнителей и слушателей фортепианное наследие Р. Шумана превосходит все произведения других жанров (камерные инструментальные и вокальные, симфонические) вместе взятые. На протяжении всего творческого пути фортепианная музыка оставалась его главным интересом. По словам биографов Шуман с детских лет сочинял небольшие танцы для фортепиано, где он метко изображал звуками своих друзей и товарищей. Первые серьезные произведения были написаны для фортепиано, и первое десятилетие его зрелой творческой деятельности было целиком посвящено этому инструменту. В его наследии разнообразно представлены романтические фортепианные жанры – это и вариации, фантазии, сонаты, программные пьесы-картины, и миниатюры, объединённые в циклы по признаку единства образа, характера или формы. Именно в фортепианных сочинениях сложился стиль композитора, ярко раскрывшийся и в сочинениях для голоса, оркестра, различных инструментов и ансамблей. Вероятно, многогранная образность его фортепианной музыки, гибкость и певучесть фактуры, виртуозное владение техническими возможностями инструмента послужили причиной того, что обширное симфоническое и музыкально-театральное наследие Р. Шумана до сих пор остаётся в тени его блестящего пианизма. По этому поводу Д. Житомирский пишет: «*И все же, – в этом примечательная особенность эволюции Шумана, – автор четырех симфоний, "Рая и Пери", "Геновевы", "Фауста" в целом не превзошел творца "Крейслерианы", "Симфонических этюдов", первой части a-moll'ного фортепианного концерта. Разумеется, и новые десятилетия дали несколько настоящих вершин*

творчества: достаточно назвать квинтет, цикл “Любовь поэта”, медленную часть “Рейнской симфонии”. Но “лучший” Шуман – самый оригинальный, смелый, самый проникновенный и поэтичный – прежде всего ассоциируется с его фортепианными произведениями» [1, 265].

В чем же состоит причина популярности фортепианных произведений композитора? Что привлекает слушателей и исполнителей в творчестве Р. Шумана? Ответ следует искать в самом стиле композитора. П.И. Чайковский в рецензии 1875 года дал ему такую характеристику: *«Всегдашние качества шумановского творчества: ... необыкновенное богатство мелодического изобретения, оригинальные, сочные гармонические комбинации, необычайное искусство в разработке тем, свежесть, глубокая прочувзованность, отсутствие “балласта” и пустяшного переливания из пустого в порожнее»* [2, 5].

А известный русский и советский музыковед Б.В. Асафьев писал о стиле композитора следующее: *«В своих произведениях Шуман умеет с исключительной чуткостью ответить на тончайшие и разнообразнейшие человеческие настроения»* [2, 5]. Несомненно, эти слова определяют особенности творчества композитора, свойственные любому из его произведений, но прежде всего фортепианных. По мнению Д. Житомирского, наиболее привлекательной чертой шумановского пианизма является импровизационный характер его сочинений. Природе композиторского дарования характерна быстрая реакция творческого воображения на момент и переживание. В обсуждении эволюции композиторского стиля Д. Житомирский отмечает, что до конца тридцатых годов творения Шумана в основном подчинялись власти сиюминутного переживания и настроения. В своих письмах и высказываниях Р. Шуман неоднократно это подчёркивал: *«Первая концепция всегда самая естественная и лучшая. Разум ошибается – чувство никогда», «Часто могут быть два варианта одинакового достоинства... Первоначальный большею частью лучший»*, (цит. по Д. Житомирскому [1, 268]).

Выразительность фортепиано, его широкие технические возможности как сольного инструмента всецело отвечали потребностям к эмоциональному самовыражению молодого композитора. Исследователи рукописных архивов Р. Шумана отмечают, что уже в самых первоначальных эскизах композитора все темы фортепианных творений сразу приобретали окончательный вид. По этому поводу пианист и учёный К. Гурлит говорит, что шумановский метод сочинения сильно отличается от бетховенского. Если Л. В. Бетховен при сочинении многократно правил материал в поисках идеального решения, то Р. Шуман «уделял основное внимание роду и качеству внезапно явившейся мысли, но не усовершенствованию ее» [3]. Другой исследователь К. Х. Вёрнер пишет так: *«Отшлифовка выражается в сравнительно незначительных изменениях. Шумановские музыкальные “находки” очень индивидуально связаны с жизненными переживаниями и коренятся в определенной душевной ситуации»* [4, 96].

Нужно добавить, что Шуман действительно сильно увлекался импровизацией. Многие биографы утверждают, что композитор мог часами сидеть за инструментом и импровизировать. Это можно заметить и в письмах композитора, где он уже на склоне лет, находясь в больнице, пишет К. Вик: *«Мне часто хочется, чтобы ты послушала мои импровизации на фортепиано; это мои счастливейшие часы»* [5, 401]. Фортепиано, действительно, оказалось инструментом, наиболее подходящим гению Шумана. В нём передалась все тончайшие краски внутреннего мира композитора.

На фортепианное творчество Р. Шумана оказала большое влияние его литературно-критическая деятельность. Он обладал ярким талантом писателя. Критическое и литературное наследие Шумана и в настоящее время не утратило своего значения, поскольку через его тексты раскрываются эстетические взгляды композитора и исторический контекст его творчества: музыкальная жизнь Германии того времени. Как литературное, так и музыкальное творчество Р. Шумана складывалось под влиянием романтической литературы. Он вдохновлялся произведениями таких писателей-романтиков как Гофман и Жан-Поль. Форма миниатюры, которая характерна для многих сочинений

композитора, программность инструментальной музыки, а также свобода самовыражения и фантастичность образов связаны именно с влиянием писателей-романтиков.

В «Новом музыкальном журнале», созданной в 1834 году Шуман часто выступал от лица воображаемого союза «Давидсбюндлеров». Родившиеся в фантазии композитора деятели этого союза – пылкий Флорестан и мечтательный Эвсебий – были не только литературными, но и музыкальными образами, которые часто появлялись в фортепианных сочинениях композитора.

Становление пианизма Р. Шумана в фортепианных циклах сюитного типа. Фортепианное наследие композитора включает сочинения самых разных жанров: сюитные циклы (цикл миниатюр), сочинения крупной формы, пьесы и транскрипции, фортепианный концерт. Важно отметить, что название первой группы «сюитные циклы» весьма относительно из-за оригинальности и специфичности формы сочинений в этой группе. Исследователи при классификации сочинений Р. Шумана разнятся в наименованиях. «Цикл миниатюр» – так, например, называет Н. Попова в своей брошюре циклические произведения Шумана, а Д. Житомирский, приближаясь к определению А. Лахути, именует эти сочинения «сюитами сквозного строения». Сопоставим данные определения с описываемыми Т.С. Кюрегян особенностями формы романтических сюитных циклов [6, 134].

Сюитные циклы в эпоху романтизма представляют обновленную версию этого жанра. По сравнению с эпохой барокко, он подвергается таким изменениям:

- Танцы существовавшие в эпоху барокко теряют свою актуальность. Их сменяют пьесы (нередко одножанровые).
- Усложняется форма.
- Увеличивается количество пьес.
- Появляется тональное разнообразие.
- Добавляются программные заголовки к пьесам.
- Повышается связь между пьесами.

Итак, сюитные циклы у Шумана представляют собой произведения индивидуальной конструкции, где тема или образ, или общий характер пьес, входящих в цикл, или форма скрепляют архитектуру целого. В становлении и развитии жанра (и формы) цикла программных фортепианных миниатюр эпохи Романтизма Р. Шуман сыграл ключевую роль. Партиты и сюиты И.С.Баха, Багатели и вариации Бетховена, циклы вальсов Шуберта послужили предшественниками в этом направлении. Но было бы ошибкой считать, что Шуман является продолжателем традиции вышеперечисленных композиторов. У Шумана настолько отличается мир образов, и он так свободно обращается с формами вариаций, сюиты и рондо, что трудно уловить прямую связь с предшественниками. О свободном обращении с формами в циклических сочинениях Д. Житомирский пишет так: *«Склонность композитора к образной характерности, к обилию и частой смене музыкальных тем влекла его к сюите. При этом его столь же органическая потребность скреплять разное общим побуждала постоянно обращаться к другим композиционным принципам, легко объединяющимся с сюитой. Таковы прежде всего принципы рондо и вариаций. Первый, сохраняя сюитную разнохарактерность, дополняет ее единством регулярно повторяющейся темы-рефрена. Вторым, вариационный принцип действует глубже, так как при известных условиях может одновременно создавать впечатление различия и единства»*, [1, 273].

В творчестве Р. Шумана цикл программных миниатюр сближается с другими формами, прежде всего, с вариационной и с сонатно-симфоническим циклом («Вариации на тему Абега», «Симфонические этюды», «Карнавал»). Важным фактором единства циклов становится программность¹: музыкальные портреты и зарисовки получают программные названия, а в чередовании картинно-программных пьес складывается своего

¹ Г.В. Крауклис в своей работе определяет следующие признаки программной музыки: программный замысел, наличие объявленной программы и ее музыкальное воплощение.

рода сюжет всего цикла. Практически все фортепианные циклы композитора (за исключением «Симфонических этюдов») программны.

Первая законченная и опубликованная работа Шумана – «**Вариации на тему Абега**» (op. 1, 1830 г.). Уже в этом сочинении проявляется интерес композитора к музыкальным анаграммам, к скрытой программности. Как известно, в теме звуками отражена фамилия гейдельбергской знакомой композитора М. Абега. Вместе с тем, здесь достаточно зрело представлен фортепианный стиль композитора. Особенностью фортепианной фактуры Р. Шумана становится подголосочно-имитационное развитие голосов. (Этот элемент композитор в дальнейшем применяет в своих сонатах и в Крейсериане).

Цикл «**Бабочки**» (op. 2, 1831 г.) стал первым произведением Р. Шумана с литературной программой. Композитор, вдохновившись романом Жан-Поля «Озорные годы», применяет в качестве сюжетной основы его последнюю главу. Об этом он пишет редактору «Iris» Л. Рельштабу: «*Обращаясь к Вам не столько как к редактору “Iris”, но более всего как к поэту и духовному родичу Жан-Поля, позволю себе сопроводить “Бабочки” несколькими словами, касающимися их происхождения... Вы помните последнюю сцену в “Озорных годах” – танец масок – Вальт – Вульт – ряженые – Вина – пляска Вульты – обмен масками – признания – гнев – разоблачение – поспешное удаление – заключительный сон и затем уходящий брат. Часто переворачивал я последнюю страницу, ибо конец казался мне новым началом. Почти бессознательно садился за фортепиано, и так появлялись “Бабочки” одна за другой*», [7, 167].

Цикл состоит из двенадцати маленьких танцевальных пьес, где в карнавальном хороводе часто меняются образы. Композитор впервые обращается к карнавальской тематике. Это произведение можно считать предшественником других циклических сочинений – «Карнавала» и «Венского карнавала». Определяя «Бабочек» как сюиту сквозного строения, Д. Житомирский имеет в виду, прежде всего, музыкальную драматургию цикла, объединяющим элементом которой служит общий характер и близость мелодического материала номеров. Если говорить об образах, то интересен характер персонажей Вальта и Вульты. Так пишет об этом Д. Житомирский: «*Герои романа – братья-близнецы Вальт и Вульт – это, конечно, двойники самого Шумана, недаром он почти скопировал их портреты в образах Евсебиа и Флорестана. Вальт, при внутренней страстности, стыдлив и застенчив... Вульт, подобно Флорестану, нетерпелив, резок, ироничен*», [1, 275].

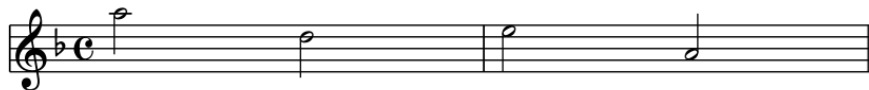
Большой вариационный цикл «**Экспромты на тему Клары Вик**» (op. 5, 1833 г.) послужил важным этапом на пути к зрелому фортепианному стилю. В этом цикле Шуман использовал две темы: собственную и взятую из «Варьированного романса» op. 3 (пример 1) Клары Вик.

Пример 1. Р. Шуман. Варьированный романс, op.3. Главная тема



Собственная тема Шумана, указанная в примере 1, имеет героический, суровый колорит, с решительно шагающими ходами. Многие исследователи сравнивают эту тему с героическими темами композиторов классиков. Например, Г. Аберт видит прообраз этой темы в Вариациях Бетховена (op. 35), а Д. Житомирский указывает, что эта тема родственна теме из первой части ре минорного квартета Гайдна op. 76, №2 (пример 2):

Пример 2. Й. Гайдн. Квартет d-moll



Композитор и далее неоднократно будет обращаться к героическим, решительным образам. Влияние венских классиков обнаруживается и в симфонических этюдах, и первой фортепианной сонате композитора.

Следующими важными работами 1834-1835 годов явились *«Карнавал»* (op. 9, 1835 г.) и *«Симфонические этюды»* (op. 13, 1834 г.), которые создавались почти одновременно. Именно в этих сочинениях Шуман предстает перед музыкальной общественностью как зрелый мастер. *«Карнавал»* представляет собой типично шумановскую сюиту. Здесь в полной мере раскрываются его яркие образные звуковые характеристики. Д. Житомирский, анализируя Карнавал в своей монографии, отмечает отсутствие в нём интермедийной музыки. Здесь, по его словам, *«все до предела насыщено конкретным образным содержанием»* [1, 283].

Содержание *«Карнавала»* многогранно. Сюита состоит из двадцати пьес, где каждая пьеса своего рода сцена-портрет, или сцена, изображающая событие, настроение действующих лиц карнавала. Композитор гибко использует принципы разных форм: сюиты и вариации. Вариационные истоки цикла подчёркиваются подзаголовком *«Маленькие сцены на четыре ноты»*. Происхождение этих буквенных шифров, а вернее звуковых интонаций своеобразно. По данным некоторых биографов (Д. Житомирский, Р. Геника), буквенное обозначение этих звуков составляет название чешского городка Аш (AsCH), где жила знакомая композитора Эрнестина фон Фриккен². Кроме этого, обозначение трех звуков этой же темы составляют первые три буквы фамилии самого композитора (EsCH) (пример 3).

Пример 3. Буквенное обозначение звуков



«Симфонические этюды» представляют собой энергичный героико-драматический цикл, который написан в форме свободных вариаций. Первоначально этот цикл получил название *«Этюды оркестрового характера, сочиненные Флорестаном и Эвсебием»*, но позже композитор озаглавил его более лаконично. Этюды состоят из двенадцати вариаций-этюдов, и написаны на тему флейтиста-любителя фон Фриккена, отца Эрнестины (та самая знакомая Р. Шумана, которую мы упомянули в *«Карнавалах»*). Несмотря на заимствование, композитор по-своему трактует мелодию фон Фриккена. У Шумана тема приобретает более драматический, траурный характер. Д. Житомирский так характеризует этот цикл: *«Мужественный драматизм и героика этого цикла относятся к той же сфере настроений и образов Шумана, что и вступление к его первой сонате, финал Фантазии, марш “бюндлеров” в “Карнавале” и многое другое. Здесь мы чувствуем наиболее тесную преемственную связь с линией гражданской лирики Баха и Бетховена и, вместе с тем, — соприкосновение с духом новой вольнолюбивой лирики эпохи “Молодой Германии” и Гейне»* [1, 296].

Говоря о драматизме в этих этюдах, хочется добавить сюда высказывание самого композитора из письма фон Фриккену: *«В моих вариациях я дошел уже до финала. Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес»* [5, 60].

² В. В. Горностаева (известная пианистка, профессор МГК им. Чайковского) в своем мастер-классе говорит, что Р. Шуман в *«Карнавале»* помимо своих именитых современников (Паганини, Шопен) запечатлел еще двух реальных людей. Это Эрнестина фон Фриккен (Эстрелла) и юная Клара (Киарина). В сопоставлении двух номеров мы можем услышать отношение композитора с Эстреллой и Klarой.

Шуман при сочинении этюдов старался с помощью фортепиано передать некоторые элементы оркестрового звучания. Например, в третьем этюде слышатся аккомпанирующие фигурации скрипок, в девятом этюде угадывается staccato деревянных духовых, а в финале прослеживаются резкие сигнальные звоны медных духовых инструментов.

Помимо двенадцати этюдов-вариаций известны еще пять, которые композитор при жизни исключил, и они были изданы посмертно. Исследователь Д. Житомирский объясняет это так: *«О том, что Шуман придавал большое значение драматургической цельности и выигранности “Этюдов”, свидетельствуют, между прочим, сделанные им в процессе работы над циклом купюры. Не обнародованные композитором и изданные посмертно пять вариаций нисколько не уступают напечатанным; среди них есть настоящие шедевры шумановской фортепианной выразительности (например, вариации третья, четвертая, пятая). Но характерно, что все исключенные пьесы относятся к категории лирически-мягких, лишены ритмической активности и остроты. По-видимому, они создавали слишком частые разрядки, задерживали общий темп драматического развития, и Шуман пожертвовал ими, чтобы усилить целеустремленность и монолитность цикла»* [1, 298].

Вершины жанра фортепианного цикла – «Карнавал» и «Симфонические этюды» - завершают этап творческого становления, и заявляют о Р. Шумане как о зрелом музыканте-мастере. Значительными фортепианными сочинениями композитора последующих лет будут сонаты, фантазия, циклы «Крейслериана», «Венский карнавал» и другие, а также фортепианный концерт.

Анализ истории создания фортепианных циклов первой половины 1830-х годов показывает, что в ранний творческий период Р. Шумана привлекали, прежде всего, циклические произведения. Их особенности определили не только эволюцию фортепианного стиля композитора, но и в целом развитие музыкального Романтизма.

Особенно выделяются такие общие черты для всех циклов, как программность (кроме «симфонических этюдов» все циклы программны); контрастность (контраст происходит не только между темами, но и между пьесами); многообразность (практически во всех циклах присутствуют от двух и более образов); структурное обновление (во многих циклах сближены черты циклических и вариационных форм). Почти в каждом фортепианном цикле можно встретить черты двух музыкальных героев – Флорестан и Эвсебий, которые являются творческим автопортретом самого композитора, во многих из них незримо присутствует адресат (Эрнестина, Клара). Уже в ранних циклах прослеживается интерес композитора к темам-анagramмам. Все эти особенности проявляются и в более поздних сочинениях композитора.

Список литературы

1. **Житомирский Д.В.** Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д.В. Житомирский. - Новое, перераб. изд. - Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского : Композитор, 2000. - 373 с.
2. **Попова Н.** Фортепьянные сонаты Шумана. – Москва, 1959. 70 с.
3. **Gurlitt W.R.** Schumann und die Romantik in der Musik. «106. Niederrheinisches Musikfest in Diisseldorf», «Jahrbuch», 1951.
4. **Worner K.H.** Robert Schumann. Ziirich — Freiburg, 1949.
5. **Gustav Jansen F.** Robert Schumanns Briefe: Neue folge. – Leipzig, 1886. – 406р.
6. **Кюрегян Т.С.** Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344с.
7. **Schumann C.** Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. Leipzig, 1885; 4. Aufl.— 1910.
8. **Горностаева В.В.** Открытый рояль - Р. Шуман «Карнавал» op. 9 // Youtube [сайт]. 23 апреля 2016г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fwFKCi-FI48&t=524s>
9. **Крауцлис Г.В.** Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века // докторская диссертация. Москва, 1981г.

References (transliterated)

1. **Zhitomirskij D.V.** Robert Shuman. Ocherk zhizni i tvorchestva / D.V. Zhitomirskij. - Novoe, pererab. izd. - Mosk. gop. konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo : Kompozitor, 2000. - 373 p.
2. **Popova N.** Fortep'yannye sonaty Shumana. – Moskva, 1959. 70 p.
3. Gurlitt W.R. Schumann und die Romantik in der Musik. «106. Niederrheinisches Musikfest in Diisseldorf», «Jahrbuch», 1951.
4. **Worner K.H.** Robert Schumann. Ziirich — Freiburg, 1949.
5. **Gustav Jansen F.** Robert Schumanns Briefe: Neue folge. – Leipzig, 1886. – 406p.
6. **Kyuregyan T.P.** Forma v muzyke XVII-XX vekov. – M.: TC «Sfera», 1998. – 344p.
7. **Schumann C.** Jugendbriefe von Robert Schumann. Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. Leipzig, 1885; 4. Aufl.— 1910.
8. **Gornostaeva V.V.** Otkrytyj royal' - R. Shuman «Karnaval» or. 9 // Youtube [sajt]. 23 aprelya 2016g. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fwFKCi-FI48&t=524s>
9. **Krauklis G.V.** Problemy zapadnoevropejskogo programmogo simfonizma XIX veka // doktorskaya dissertaciya. Moskva, 1981g.

Сведения об авторе:

Қожағұл Ербол Нұртұғанович – магистрант 2 курса кафедры «Фортепиано», факультет Инструментального исполнительства, научный руководитель – кандидат искусствоведения Валерия Ефимовна Недлина.

Автор туралы мәлімет:

Қожағұл Ербол Нұртұғанұлы – фортепиано кафедрасының 2 курс магистранты, Аспаптық орындаушылық факультеті, ғылыми жетекшісі-өнертану кандидаты Недлина Валерия Ефимовна.

Information about the author:

Yerbol Nurtuganovich Kozhagul - 2nd year Master's student of the piano Department of the Faculty of Instrumental Performance, scientific supervisor-Candidate of Art History Valeriya Nedlina.

МРНТИ 18.41.51

Айман Давлетьярова¹¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан**ОБРАБОТКИ ДОМБРОВЫХ КЮЕВ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.С. АБДРАШЕВОЙ****Аннотация**

Данная статья посвящена рассмотрению обработок домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано в творчестве Г. С. Абдрашевой. Работа базируется на анализе обработок кюев Курмангазы. Среди них – «Қызыл қайың серпер», «Саранжап», «Ақбай», а также – обработки домбрового кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» и кюй Есіра «Күнтай», сделанные Г. С. Абдрашевой. В работе использованы сравнительный метод, и также, методы комплексного и системного музыкального анализа.

В результате исследования выявлено, что в обработках домбровых кюев, созданных Г. С. Абдрашевой, все характерные для традиционного кюя разделы сохранены, а партия фортепианного сопровождения имеет развитую фактуру и рельефно подчеркивает все кульминационные зоны сочинений. Благодаря значительным инструментальным возможностям, партия фортепиано способствует более глубокому и выразительному выявлению особенностей авторского замысла, что мастерски удалось претворить Г.С. Абдрашевой в данных обработках. Композитор умело использует возможности инструмента и наделяет фортепианное звучание элементами, типичными для традиционного звучания домбры.

В перспективе, материалы и выводы данной работы могут быть использованы на занятиях в классе концертмейстерского мастерства, в работе концертмейстеров, а также – в качестве методологической основы при исследовании данной области музыковедения.

Ключевые слова: обработка домбровых кюев для кобыза, Г.С. Абдрашева.

Айман Давлетьярова¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**Г.С. АБДРАШЕВА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІНІҢ ӨНДЕЛУІ****Аннотация**

Бұл мақала Г.С.Абдрашеваның шығармашылығындағы фортепианоның сүйемелдеуімен кобызға домбыра күйлерін өндеуді қарастыруға арналған.

Жұмыс Курмангазы күйлерін өндеу әдістерін талдауға негізделген. Олардың арасында «Қызыл қайың серпері», «Саранжап», «Ақбай», сонымен қатар Г.С.Абдрашева өндеген Қ.Ахмедияровтың «Қуаныш» және Есірдің «Күнтай» күйлері. Жұмыста салыстырмалы әдіс, сонымен қатар кешенді және жүйелі музыкалық талдау әдістері қолданылған.

Зерттеу нәтижесінде Г.С.Абдрашева жасаған домбыра күйлерінің өндеуінде дәстүрлі күйге тән барлық бөлімдердің сақталғаны, ал фортепианоның сүйемелдеу партиясының құрылымы дамығаны және шығарманың барлық шарықтау шектері нақты аталып көрсетілетіні анықталған.

Маңызды аспаптық мүмкіндіктердің арқасында фортепиано партиясы автордың ойының ерекшеліктерін тереңірек және мәнерлі ашуға ықпал ететінін Г.С.Абдрашева осы өндеулерде шебер көрсеткен. Композитор аспаптың мүмкіндіктерін шебер пайдаланып, фортепианоның дыбысына дәстүрлі домбыра дыбысына тән элементтер береді.

Болашақта бұл жұмыстың материалдары мен тұжырымдамаларын сүйемелдеушілердің шеберлік сабақтарында, сүйемелдеушілер жұмысында, сонымен қатар музыкатанудың осы саласын зерттеуде әдістемелік негіз ретінде қолдануға болады.

Түйінді сөздер: домбыра күйлерінің кобызға өңделуі, Г.С. Абдрашева.

Aiman Davletyarova¹

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

THE ARRANGEMENTS OF DOMBRA KUIS IN THE WORKS OF G.P. ABDRASHEVA

Abstract

The article is devoted to the consideration of dombra kuis arrangements for a kobyz, accompanied by a piano in the works of G.P. Abdrasheva. The work is based on the review of Kurmangazy's kuis arrangements, such as "Kyzyl kaiyn serper", "Saranzhap", "Akбай" and the arrangements of the dombra kui "Kuanysh" of K. Akhmedyarov, the kui "Kuntay" of Yessir, made by G.P. Abdrasheva. The research methods used in the work are the comparative method and the methods of complex and system musical analysis.

In the result of the research, it has been revealed, that all sections, typical for a traditional kui, in the dombra kuis arrangements, made by G.P. Abdrasheva, had been retained, and the piano accompaniment part had a developed manner of execution and vividly emphasized all climax zones of the composition. By means of the significant instrumental capabilities, the piano part contributes to the deeper and more expressive demonstration of special features of the author's concept, and G.P. Abdrasheva has managed to skillfully translate it in her arrangement. The composer knowingly uses the instrument capabilities and provides the piano sound with the elements, typical for traditional sound of a dombra.

In prospect, the materials and findings of this work can be used for the classroom lessons of Accompanist Mastery, in the work of accompanists as well as a methodological basis for the research in this field of musicology.

Key words: the consideration of dombra kuis in the works of G.P. Abdrasheva.

История Казахстана уходит вглубь веков. Значительный интерес представляет уже сам факт самобытности кочевого народа, а также его культура, традиции, сложившиеся социокультурные и политические отношения, религиозные верования, бытовавшие в Казахском степном обществе. Жизнь любого государства – это не только отражение общественных, экономических, межродовых и политических взаимодействий социума, но и быт, обычаи, обряды, традиции национальной культуры. Они наиболее глубоко и образно передают особенности того или иного народа. Несомненно, кочевой образ жизни наложил глубокий отпечаток на самобытность традиционной культуры казахского общества, и для наиболее детального понимания его характера и особенностей необходимо изучать уникальность культуры и истории казахского социума.

В современном казахстанском музыкознании традиционной национальной культуре посвящено немалое количество научных работ, изучающих фольклор, семантику традиционной народной музыки, устно-профессиональную традицию степи. Одним из ярчайших явлений инструментальной традиционной музыки Казахстана является домбровый кюй. По словам А.И. Мухамбетовой, «инструментальный кюй казахов <...> наиболее ярко репрезентирует особенности кочевой культуры и тенгрианского мироощущения»¹. В кюе концентрируется олицетворение, передача, понимание огромного, бескрайнего Мира, бушующего вокруг кюйши-автора и исполнителя в одном лице. Из этого следует и строение кюя, не ориентированного на линейное развертывание, в высокой степени свойственное Западно-Европейской профессиональной музыке.

А.И. Мухамбетова также подчеркивает: «в кюях для домбры музыкальное мышление казахов, по единодушному мнению, исследователей, достигло высот подлинного симфонизма. Им свойственна глубина содержания и отточенное веками совершенство

¹ А.И. Мухамбетова. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. – Ташкент, 2005. – С.3.

формы»². Для наиболее достоверного познания домбрового кюя необходимо проникнуться миропониманием степного жителя, живущего в гармонии с природой, понимающего свое местоположение во Вселенной. Одним из современных воплощений традиционного домбрового кюя являются его обработки и переложения для различных инструментов. Современные композиторы по-новому передают колорит кюя, значительно преобразуя семантику его традиционного звучания.

В творчестве одной из представительниц современной казахстанской школы композиторов – Г.С. Абдрашевой, – обработки домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано занимают существенное место. Следует отметить необычность данного явления, так как сам факт переложения домбровых кюев для такого инструмента, как кобыза, уже сам по себе весьма необычен. Кроме того, проблема сохранения аутентичности музыкального текста, бережное отношение к оригиналу занимает, бесспорно, доминирующее положение в ряде подобных работ.

Работая концертмейстером в классе народного инструмента – кобыза, – Гульнара Сахитовна, по просьбе профессора Меруерт Кабекеновны Калембаевой, делала обработки домбровых кюев для кобыза в сопровождении фортепиано. В результате, в 2003 году вышла хрестоматия «Қобызға арналған күйлер», в которую вошло значительное количество кюев.

Цель данной работы – на примере анализа ряда домбровых кюев, переложенных Г. С. Абдрашевой для кобыза и фортепиано, проследить, какими музыкальными средствами композитор объединяет, синтезирует особенности звучания традиционной инструментальной музыки со звучанием европейского инструмента – фортепиано.

По словам Т. Сарыбаева; «в домбровой музыке Западного Казахстана на протяжении веков складывались традиции сочинения и исполнения кюев, которые в итоге привели к появлению своеобразной школы устной композиции. Ее ярким представителями принято считать Курмангазы, Даулеткерей, их учеников и последователей»³.

В хрестоматию «Қобызға арналған күйлер» вошло три обработки домбровых кюя Құрманғазы. Среди них – «Қызыл қайын серпер», «Саранжап», «Ақбай». В настоящей статье, кроме них, мы также рассмотрим обработки домбрового кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» и кюя Есіра «Күнтай», сделанные Г. С. Абдрашевой.

Инструментальное вступление, предваряющее вступление солирующего инструмента, всегда играет весьма выразительную – в художественном плане – функцию. Именно фортепианное вступление «вводит», подготавливает звучание солирующего инструмента или голоса, – оно дает темп, характер исполнения, настраивает на верное эмоциональное состояние. В рассматриваемых нами обработках кюев, композитор – где-то в меньшей степени, а где-то – в большей, – *придает определенное значение фортепианному вступлению.*

Так, довольно объемное фортепианное вступление начинается кюей Есіра «Күнтай». Оно состоит из четырнадцати тактов. В начале кюя стоит обозначение «Жай», – что означает «медленно». Первая фраза строится на звучании октав с заполнением в партии правой руки, на динамическом оттенке *p* в верхнем регистре, на фоне октавного тремоло *D-D₁* в партии левой руки. Исполнять данный момент необходимо на *legato*: плавно, без толчков соединять октавы в партии правой руки, а тремоло в партии левой руки необходимо играть ровно по звуку, добиваясь подобия звучанию барабанной дроби в оркестре (см. Нотный пример № 1).

Далее исполняется фрагмент, построенный на фигурациях шестнадцатых длительностей, звучащих с постепенно нарастающей и убывающей динамикой, а в

² А. И. Мухамбетова Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1976. – С. 3.

³ Т. Сарыбаев. Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С. 51.

четырнадцатом такте стоит обозначение *ritenuto* и фермата перед вступлением солирующего кобыза, что подчеркивает этот важный момент.

В исполнительском плане для концертмейстера ставятся задачи исполнить данный фрагмент, слушая и «ведя» верхний звук в фигурациях, – при этом облегчить нажатие первого пальца в партии правой руки на повторяющейся ноте d^1 , мысленно представляя скрытое двухголосие. В партии левой руки, наоборот, мелодическая линия прослеживается у первого пальца, – соответственно, нужно «прослушать» и достаточно рельефно провести ее, при этом облегчив нажатие на повторяющуюся ноту A (см. нотный пример № 1):

Нотный пример № 1

Жай

8

13 журдек

p

rit.

f

8^{vb}

В обработках кюев Құрманғазы «Қызыл қайын серпер» и кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» фортепианное вступление, напротив, небольшое по объему (всего два такта). И в том, и в другом кюях, фортепианное вступление задает соответствующий характер и темп солирующему кобызу. Однако, фортепианное вступление совершенно отсутствует в обработке кюя «Саранжап» Құрманғазы. В данном кюе солирующий кобыз вступает одновременно с фортепианным сопровождением. При этом, партия сопровождения дублирует мелодическую линию и ритмический рисунок кобыза.

Анализируя обработки, сделанные Г. С. Абдрашевой, можно заметить, что композитор часто использует дублирование мелодической линии солирующего кобыза в партии сопровождения. Зачастую, мелодия дублируется в интервал терции, – например, в пятьдесят девятом такте кюя Есіра «Күнтай» проводится секвенция в партии кобыза, которая дублируется партией правой руки сопровождения на малую терцию ниже (см. нотный пример № 2):

Нотный пример № 2

59 Жүрек

Очень часто композитор использует прием дублирования мелодической линии солирующего кобыза в басу, в партии левой руки, – такое звучание можно обнаружить в обработке кюя Құрманғазы «Ақбай» (см. Нотный пример № 3):

Нотный пример № 3

11 Жэй, асықпай

Композитор нередко подчеркивает кульминационность момента дублированием мелодической линии и уплотнением фактурного изложения тем или иным образом. Например, подобный пример можно найти в пятьдесят третьем такте кюя Құрманғазы «Ақбай», где проводится раздел саға I. На фоне арпеджированно изложенных шестнадцатых длительностей в партии левой руки сопровождения, звучит мелодия праздничного характера, на динамическом нюансе *f*, в унисон в высоком регистре, – и у солирующего кобыза, и в партии правой руки. При исполнении данного построения концертмейстеру и солисту нужно мыслить длинными фразами, не делить мелодическую линию по тактам. Концертмейстеру же важно, как бы «выстроить» звуковой баланс между солирующей партией кобыза, партией правой руки и сопровождением в левой руке (см. нотный пример № 4):

Нотный пример № 4

53 Жүрек

56

Еще один яркий пример, когда в партии фортепианного сопровождения кульминационность момента подчеркивается уплотнением фактурного изложения, можно проследить в сто двенадцатом такте обработки кюя Курмангазы «Акбай». Композитор использует октавные последовательности с заполнением в партиях обеих рук: звучит неоднократный повтор октав d^2-d^3 , – таким образом, акцентируется звуковысотное расположение раздела сага II. Исполнять рассматриваемое построение концертмейстеру необходимо «свободными от плеча» руками, как бы «извлекая» аккорды из инструмента, обязательно «высветляя» верхний звук в октавах. При этом, важно «не заглушить» звучание солирующего кобыза (см. нотный пример №5):

Нотный пример № 5

112 Жүрек

115

Сходный фрагмент можно увидеть в пятьдесят восьмом такте кюя К. Ахмедиярова «Куаныш». Здесь начинается раздел сага II. В сопровождении уплотняется фактура

изложения партии правой руки. Звучат сначала октавы с заполнением $d^1 - d^2$, затем $d^2 - d^3$ (см. нотный пример № 6):

Нотный пример № 6

58 **11** Жылдам, екпіндете

Весьма часто в данных обработках кюев можно отметить использование композитором *элементов скрытого двухголосия*, где в одном из голосов проводится дублирование мелодической линии кобыза. Так, например, в обработке кюя Құрманғазы «Қызыл қайын серпер», в одиннадцатом такте начинается раздел «негізгі буын», внутри которого с четырнадцатого такта тема кобыза частично дублируется в партии фортепиано в низком регистре мелодическим звучанием чистых квинт, кварт и больших секст, – так имитируется кварто-квинтовое звучание домбры. В партии правой руки фортепианного сопровождения присутствует элемент скрытого двухголосия. Исполнять данное построение следует, ориентируясь на верхний голос, в котором достаточно отчетливо прослеживается мелодическая линия (см. нотный пример № 7):

Нотный пример № 7

2 Тез, жігерлі

5

Одним из ярких характерных признаков, передающих колорит традиционного звучания домбры, являются *кварто-квинтовые созвучия*. В рассматриваемых нами обработках домбровых кюев наблюдаются довольно много таких примеров использования подобного фактурного изложения музыкальной ткани фортепианного сопровождения. Например, в обработке кюя Құрманғазы «Саранжап», в начале кюя, четырехтактный

фрагмент построен на повторе чистых квинт в пунктирном ритме, – звучит раздел бас буын (см. нотный пример № 8):

Нотный пример № 8

1 Жігерлі

Далее проводится раздел орта буын, – восьмыми длительностями, в верхнем регистре, на *staccato*, – в партии солирующего кобыза. Данная тема дублируется фортепианным сопровождением в партиях обеих рук. Звучит она дважды с контрастной динамикой: на *mf* в первый раз, и на *p* во второй раз. Фактурное изложение фортепианного сопровождения имитирует домбровое звучание, – композитор тонко поддерживает солирующий кобыз фортепианным сопровождением, не перегружая «легкое», «полетное» звучание темы. При исполнении данного фрагмента концертмейстеру следует активизировать кончики пальцев и вести мелодическую линию в верхнем голосе. Также, весьма важно внимательно слушать кобыз, чтобы верно выстраивать и распределять «звуковой баланс» (см. нотный пример № 9):

Нотный пример № 9

5 Жігерлі

Использование кварто-квинтовой интервалики в фактурном изложении фортепианного сопровождения очевидно и в кюе Құрманғазы «Ақбай» (см. нотный пример № 10), в обработке кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» (см. нотный пример № 10а), в обработке кюя Құрманғазы «Қызыл қайын серпер» (см. нотный пример № 10 б):

Нотный пример № 10

74 Жүрдек

Нотный пример № 10а

68 Жылдам, екпіндете

Нотный пример № 10б

4 Тез, жігерлі

26

Следует отметить, что композитор довольно часто использует *полиритмию* в изложении музыкального материала. Так, полиритмия встречается в обработке домбрового кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш».

В пятом такте кюя в партии кобыза появляется подобное ритмическое сочетание, – это триоли восьмыми длительностями на первую и вторую доли такта, в то время, как в партии сопровождения звучат построения из шестнадцатых длительностей, – это и образует полиритмию. Исполняя данное построение, необходимо четко выстраивать «вертикаль», слышать ритмически совпадающую с партией кобыза первую ноту каждой доли такта, делая на нее небольшой акцент (см. нотный пример № 11).

Нотный пример № 11

1

4 Жылдам, екпіндете

Сходный пример использования сложного ритмического рисунка можно увидеть и в тридцать шестом такте. После проведения пятитактового раздела орта буын, звучит саға в измененном виде. Партия сопровождения дублирует партию кобыза. В партии правой руки фортепианного сопровождения исполняется октава a^1-a^2 с заполнением, пунктирным ритмом на динамике *f*. В это время в партии левой руки проводятся триольные построения,

– образуется полиритмия. При исполнении данного фрагмента перед концертмейстером ставится ряд ансамблевых задач: абсолютно синхронно исполнять партию правой руки с темой кобыза, – то есть, слушать «вертикаль», и, в то же время, мастерски играть триоли сопровождения в левой руке, умело воспроизводить полиритмию, в то же время, не мешая звучанию основной мелодической линии. Для этого важно чувствовать сильные доли такта в партиях обеих рук (см. нотный пример № 12):

Нотный пример № 12

36 **8** Жылдам, екпіндете

Если прежде все основные разделы кюя проходили в партии солирующего кобыза, то с шестьдесят восьмого такта у фортепианного сопровождения в партии правой руки проводится раздел бас буын, – звучит он без особых мелодических изменений. Происходит наложение триольных созвучий партии правой руки на построения из четырех шестнадцатых длительностей на каждую долю такта в партии левой руки, – снова исполняется полиритмия. Как уже было сказано ранее, сыграть данное построение важно ритмически точно; хорошо чувствовать сильные, опорные доли такта, где партии обеих рук одновременно исполняют первое созвучие в полиритмическом построении. Особо следует отметить переход от второй доли такта к третьей, где происходит смена полиритмии пунктирным ритмом. При исполнении важно не сбиться в этот момент с ритма и точно перейти на другой ритмический рисунок. Следует отметить, что ритм у солирующего кобыза и в партии правой руки сопровождения – одинаковый. Исполнять данное построение в ансамблевом плане необходимо абсолютно синхронно, строго выстраивая «вертикаль» партии фортепиано с солирующим кобызом (см. нотный пример № 13):

Нотный пример № 13

68 Жылдам, екпіндете

Ко всему прочему, один из ярких примеров взаимопроникновения западноевропейской и национальной традиции особенно рельефно ощущается в обработке домбрового кюя Құрманғазы «Ақбай», где присутствует сольная кобызовая каденция. Само переложение домбрового кюя на кобыз достаточно специфично. Наличие же *инструментальной каденции* в традиционном кюе, в целом, не типично для традиционного музицирования, но вполне естественно для европейской музыки.

По словам Гульнaры Сахитовны, каденцию она сочиняла по просьбе Меруерт Кабекеновны Калембаевой, которая примерно объяснила, что именно она хотела бы услышать в ней (см. нотный пример № 14):

Нотный пример № 14

Жүрдек

89

93

96

tr

mp

cresc.

Каденция написана в стиле скрипичных каденций; исполняя ее, кобызист может продемонстрировать виртуозное владение инструментом, свое мастерство. Каденция изобилует двойными нотами, охватывает значительный диапазон звучания – две октавы. Заканчивается каденция звучанием трели на a^2 .

В целом, отметим, что рассмотренные выше переложения домбровых кюев Құрманғазы, Есіра, Қ. Ахмедиярова для кобыза в сопровождении фортепиано как бы вобрали в себя заложенный композитором энергетический «запал», а партия фортепианного сопровождения играет значительную роль в построении динамического развития и раскрытии художественных образов кюев, в целом. Композитор Г.С. Абдрашева в фортепианном сопровождении использует октавные фигурации в мелодическом изложении, где зачастую проводится мелодическая линия в скрытом двухголосии, квартно-квинтовые созвучия, выразительно имитирующие домбровое звучание, контрастную динамику, сложный ритмический рисунок, – посредством этих музыкальных средств Г.С. Абдрашева отражает и подчеркивает колорит традиционной музыки в данных переложениях.

Таким образом, констатируем, что в обработках домбровых кюев все характерные для традиционного кюя разделы сохранены, а партия фортепианного сопровождения имеет развернутую фактуру и рельефно подчеркивает все кульминационные зоны сочинений. От концертмейстера для исполнения фортепианной партии требуется хорошая техническая подготовленность, метроритмическая чуткость, ансамблевая согласованность, «сыгранность» с солистом.

Кроме того, следует отметить, что фортепианное сопровождение в переложении кюя Қ. Ахмедиярова «Қуаныш» (для кобыза в сопровождении фортепиано) играет значительную роль, – не только, как «поддержка» для солирующего инструмента, но также является ярким выразительным средством в построении динамического развития всего кюя. Фортепианная партия усиливает кульминационные моменты кюя, насыщая их драматизмом и усиливая глубину художественной образности восприятия.

К тому же, кюй «Қуаныш» изобилует полиритмией и пунктирными ритмами. Зачастую полиритмия звучит между партией кобызы и фортепианным сопровождением, что влечет за собой немалые сложности в исполнении подобных построений в быстром темпе. Размер кюя характеризуется переменностью, – он может меняться через каждый такт с 2/4 на 4/4, или же с 6/4 на 7/8 и 3/4. Поэтому, исполнителю очень важно правильно организовать метроритмическую линию кюя.

Итак, партия фортепианного сопровождения характеризуется значительными сложностями исполнительского плана. Множество построений, состоящих из мелких длительностей, аккордовых созвучий, требует от концертмейстера высокого мастерства и обладания хорошей технической подготовкой, необходимых для успешного решения исполнительских задач в быстром темпе.

Как уже отмечалось выше, партия фортепиано играет роль не только сопровождения, но и является важным звеном в раскрытии и обогащении музыкальной концепции всего произведения – в целом. Благодаря значительным инструментальным возможностям, партия фортепиано способствует более глубокому и выразительному выявлению особенностей авторского замысла, что мастерски удалось претворить Г.С. Абдрашевой в данных обработках. Композитор умело использует возможности инструмента и, как бы наделяет фортепианное звучание элементами традиционного звучания домбры.

Список литературы

1. **Мухамбетова, А.И.** Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. – Ташкент, 2005. – С. 3.
2. **Мухамбетова, А. И.** Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования // Автореферат диссертации на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1976. – С. 3.
3. **Сарыбаев, Т.** Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С. 51.
4. **Аманов, Б.** Композиционная терминология домбровых кюев. // Инструментальная музыка казахского народа статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 39-48.
5. **Омарова, Г.** Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях // Инструментальная музыка казахского народа статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 3-14.
6. **Мухамбетов А.** Тематизм кобызовых кюев (о синкретизме ранних форм музыкального мышления) // Проблемы музыкального тематизма. Тезисы. – Алма-Ата, 1977. – С. 26-27.
7. **Райымбергенов, А.** Проблемы текстологической вариантности кюев казахского народа // Инструментальная музыка казахского народа статьи, очерки. – Алма-Ата, 1985. – С. 63-93.

References (transliterated)

1. **Muhambetova, A.I.** Tengrianskij kalendar' i tradicionnaya muzykal'naya kul'tura kazahov // Avtoreferat dissertacii na soiskanie uch. st. doktora iskusstvovedeniya. – Tashkent, 2005. – P. 3.
2. **Muhambetova, A. I.** Narodnaya instrumental'naya kul'tura kazahov. Genezis i programmnost' v svete evolyucii form muzicirovaniya // Avtoreferat dissertacii na soiskanie uch. st. kandidata iskusstvovedeniya. – Leningrad, 1976. – P. 3.
3. **Sarybaev, T.** Kyuj kak kommunikativnoe yavlenie // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda. – Alma-Ata, 1985. – P. 51.
4. **Amanov, B.** Kompozicionnaya terminologiya dombrovых kyuev. // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda stat'i, ocherki. – Alma-Ata, 1985. – P. 39-48.
5. **Omarova, G.** Povtoryayushchiesya motivy v kobyzovyh kyuyah // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda stat'i, ocherki. – Alma-Ata, 1985. – P. 3-14.
6. **Muhambetov A.** Tematizm kobyzovyh kyuev (o sinkretizme rannih form muzykal'nogo myshleniya) // Problemy muzykal'nogo tematizma. Tezisy. – Alma-Ata, 1977. – P. 26-27.
7. **Rajymbergenov, A.** Problemy tekstologicheskoy variantnosti kyuev kazahskogo naroda // Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda stat'i, ocherki. – Alma-Ata, 1985. – P. 63-93.

Сведения об авторе:

Давлетьярова Айман Алтынбековна – магистрант 2-го года обучения кафедры «Ансамблевое искусство» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, научный руководитель – Елена Геннадьевна Кондаурова, кандидат искусствоведения, старший преподаватель.

Авторлар туралы мәлімет:

Давлетьярова Айман Алтынбековна – 2 курс магистранты. Аспаптық орындаушылық факультеті, ансамбль өнері кафедрасы, мамандығы-концертмейстер сыныбы. Ғылыми жетекшісі – Кондаурова Елена Геннадьевна, өнертану кандидаты, аға оқытушы.

Information about the author:

Aiman Altynbekovna Davletyarova– 2nd year master's student, Department of Ensemble Art, Kazakh National Conservatory. Kurmangazy, scientific supervisor - Elena Genadievna Kondaurova, candidate of art history, senior lecturer.

GTAMP (МРНТИ) 18.41.51

Данияр Ботабаев¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**А.БЕСТІБАЕВТЫҢ «АЗИЯ ДАУЫСЫ» МАРШЫНДАҒЫ ҰРМАЛЫ ҚОНДЫРҒЫ ПАРТИЯСЫНА БАРАБАНШЫ-ОРЫНДАУШЫНЫҢ КӨЗҚАРАСЫ****Аннотация**

Бұл мақалада атақты композитор Әділ Бестібаевтың «Азия дауысы» салтанатты марш шығармасындағы ұрмалы партияға жасаған орындаушылық талдау беріледі. Зерттеудің мақсаты – дыбыс шығаратын құралдар жиынтығы ретінде қолданылатын ұрмалы қондырғының ерекшеліктерін анықтау (тембрлердің көркемдік мүмкіндіктері), сондай-ақ ұрмалы аспаптардың қызметтік жүктемесін анықтау. Сол үшін ұрмалы аспаптар жеке де, басқа оркестрлік партиялармен ансамбльдегі де партиясы бөлшектеп беріледі. Келесі міндеттер қойылды:

1) фактурамен және динамикамен синтезде *ырғақты* (ырғақты сурет) сипаттау. Ырғақты суреттің кейбір қызметтерін түсіну үшін аранжировка жасаушылар мен компьютерде жұмыс істеушілердің терминологиясы (слэнг) арқылы сипаттау әдістемесі қолданылды – «драм-партия», «сустейн», «сэмплдер», «панч-ырғақ» және т.б.;

2) «Барабаншының» «шеберлігін» аудио-жазбаларды тыңдау әдісімен анықтау және ұрмалы қондырғы партиясын орындауға қысқаша сипаттама беру;

3) жалпы түркілік музыка мәнмәтінінде дәстүрлі қазақ музыкасының құрылымы айқын орын алатын теориялық-әдіснамалық базаны қарастыра және зерттей отырып, Әділ Бестібаевтың «Азия дауысы» *стилінің шығу көздерін* анықтау. Сонымен бірге композитордың стилін жарқын ұлттық және заманауи деп анықтау.

Түйінді сөздер: Әділ Бестібаев, «Азия дауысы», ұрмалы қондырғы партиясы.

Данияр Ботабаев¹¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан**ВЗГЛЯД ИСПОЛНИТЕЛЯ-БАРАБАНЩИКА НА ПАРТИЮ УДАРНОЙ УСТАНОВКИ В МАРШЕ «ГОЛОС АЗИИ» А.БЕСТЫБАЕВА****Аннотация**

В данной статье дается исполнительский анализ ударной партии в произведении триумфального марша «Голос Азии» знаменитого композитора Адиль Бестыбаева. Цель исследования – выявить особенности, применяемой ударной установки как комплекта инструментов – звукоизвлечения (выразительные возможности тембров), а также определить функциональную нагрузку ударных. Для чего вычленяется партия ударных инструментов как отдельно, так и в ансамбле с другими оркестровыми партиями. Были поставлены задачи:

1) Описать *ритм* (ритмический рисунок), в синтезе с фактурой и динамикой. Для понятия некоторых функций ритмического рисунка использовалась методика описания через терминологию (слэнг) оранжировщиков и компьютерщиков – «драм-партия», «сустейн» «сэмплы» «панч-ритм» и т.д.;

2) Выявить *«мастерство»* «барабанщика» методом прослушивания аудио-записей, и дать краткую характеристику исполнению партии ударной установки;

3) Определить *истоки стиля* «Голоса Азии» Адиль Бестыбаева, рассматривая и исследуя теоретико-методологическую базу, где явно происходит структурирование традиционной казахской музыки в контексте тюркской музыки в общем. При этом определив стиль композитора как ярко национальный и современный.

Ключевые слова: Адиль Бестыбаев, «Голос Азии», партия ударной установки.

Daniyar Botabaev¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

THE VIEW OF THE PERFORMER-DRUMMER TO THE PART OF THE DRUM KIT IN THE MARCH "VOICE OF ASIA" A. BESTYBAEV

Abstract

This article provides a performing analysis of the percussion part in the work of the triumphal march "Voice of Asia" by the famous composer Adil Bestybaev. The purpose of the study is to identify the features of the drum kit used as a set of instruments - sound production (expressive capabilities of timbres), as well as to determine the functional load of the drum. For which the part of percussion instruments is singled out both separately and in an ensemble with other orchestral part. The tasks were set:

1) Describe the rhythm (rhythmic pattern), in synthesis with texture and dynamic. To understand some of the functions of the rhythmic pattern, the technique of description through the terminology (slang) of arrangers and computer scientists was used - "drum part", "sustain", "samples", "punch rhythm", etc. ;

2) Reveal the "skill" of the "drummer" by listening to audio recordings, and giving a brief description of the performance of the drum kit part;

3) Determine the origins of the style of "The Voice of Asia" by Adil Bestybaev, considering and researching the theoretical and methodological base, where the structuring of traditional Kazakh music in the context of Turkic music in general is clearly taking place, at the same time, defining the composer's style as brightly national and modern.

Key words: Adil Bestybaev, "Voice of Asia", drum kit part.

Бүгінгі таңда кез-келген шығарманың рейтингін әр түрлі болмашы нюанстар анықтайды: сәтті бит, есте қаларлық жарқын мотив, тембрлік шешімнің ерекшелігі және т.б. Қазақ композиторы Әділ Бестібаевтың шығармаларын әлемдік репертуардың жетістігі деп атауға болады. Әділ Бестібаевтың кез келген жанрдағы – яғни симфониялық та, үрмелі де, камералық-аспаптық та және кино мен театрға арналған музыкасы да танымал әлемдік рейтингке енді. Алғашқы орындалғаннан кейін-ақ композитордың ең ерте әрі бірден визит карточкасына айналған шығармасы – бұл әйгілі «Азия дауысы» маршы. Біз бұл туындыдағы ұрмалы қондырғы партиясын зерттейміз.

Әлемдік музыкалық тәжірибеде ұрмалы аспаптар партиясын орындаушылық талдау бойынша ғылыми зерттеулер онша көп емес. Оларды тура мағынасында айтқанда саусақпен санап аларлықтай. Морис Равельдің "Болеро"-дағы аңызға айналған ұрмалы аспаптар партиясы белсенді түрде сипатталған (Ұрмалы аспаптар: литавра, екі кіші барабан, түрік барабаны, тарелкалар, гонг, челеста; кіші барабан әйгілі ырғақты 169 рет қайталайды). Сондай-ақ, кеңес композиторларының шығармаларын зерттеу, осымен тізім аяқталады.

Ырғақ

«Азия дауысы» ұрмалы қондырғысы: кіші барабан, үлкен барабан, литавра, тарелкалар, гlockеншпиль, тимбала, тамтам.

Бірінші такіден «Азия дауысы» триумфалды маршын тамтам дыбысы және кіші барабанның ырғақтық партиясы (Там-tam & snare drum) ашады.

Там-там қызметі келесі құрамдас типтік дыбыстық компоненттерден тұрады:

1. Бастапқы «соғу», оның соққысы қысқа, бірақ барлық жиілік диапазонын қамтиды;
2. «төменгі құлауды дайындау» – ол одан әрі нақты «дүрсілдеуші» бас үшін жауап беретін негізгі жиіліктің «сустейн» әсерін беретін (Sustain – бұл нотаның ұзақтығы, басқаша айтқанда, біз орындаған нотаның өшу жылдамдығы) биіктіктің тез төмендеуі. Дәл осы компоненттер жинақтала келе салтанатты марш үшін қажетті бастама жасауға мүмкіндік береді. Бұл сәлемдесудің бір түрі – «Назар аударуға шақыру», бұл қазақ дәстүрлі музыкасына тән (ақындарда «ақынның бастауы» – «Ау», «Ей» және т.б. буындарға арналған ұзын жоғары нота болды).

Кіші барабан мен жез үрмелі аспаптың ырғақты суреті – бұл кез-келген композицияның негізі мен болашақ жетістігі болып табылатын «Драм» партиясы. Алғашқы «биттерден» танылатын жақсы таңдалған өзіндік ерекшілік тән ырғақты сурет болашақта сэмплдердің негізіне айналады. «Азия дауыстары» сэмплдері немесе лейтмотивтері танымал және негізінен көптеген сэмплдер топтамаларының негізін құра алады, соның арқасында жаңа музыкалық композициялар, қойылымдарды, TV-роликтерін және кез-келген басқа жобаларды дыбыстауға арналған әр түрлі заставкалар жасалады.

Ноталық мысал №1

№1 музыкалық мысалдан көріп отырғанымыздай, 4-ші такт үлкен барабан мен тарелкалардың соққыларымен белгіленген (Bass drum & Cymbals). 5-ші тактіде, негізгі шеру мен «Азия дауысы» жарияланғанға дейін литавра (timpani) ойналады. Литавра одан әрі оркестрдегі түгендеу кезінде (13-тен 25-ке дейін) өшудің органдық пунктін құрайды. Лейтмотив – «Азия дауысы» 15-тактіде гlockеншпильде де (*Glockenspiel*) өтеді.

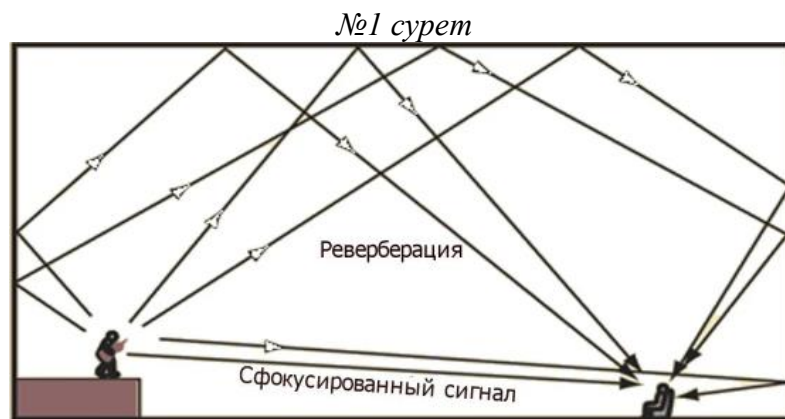
Ноталық мысал №2

7 цифрынан бастап (30 соққыдан) кіші барабан нақты алғанда 30 такт бойына (30-60) марш-шерудің дыбысталу қызметін өзіне алады. Бұл жерде барлық ұрмалы қондырғы

біртіндеп қосылады, оның ішінде тимбаланың (*Timbales*) 33 соққысы және бүкіл үрмелі оркестр. Негізгі бөлімнен бастап (Кіріспе бөлімнен кейін) ұрмалы қондырғы партиясы ырғақты, динамикалық, қарқыны жағынан (Болеродағыдай) өзгеріссіз. Шынында да, бұл ырғақтың нағыз «салтанаты». Бірақ тембрлік «тәртіпсіздік» қабаттардың «жинақталуы», бірінің үстіне бірі келуі мен полифониясы есебінен болады.

Драмалық тұрғыдан «Дауыстың» дамуы (тіпті белгілі бір дәрежеде «дауыстар» деп те айтуға болады) – бұл оркестр дыбыстылығының сандық факторы есебінен, динамизация есебінен, соққылардың екпінділігі есебінен, композитор сыйға тартқан ұрмалы қондырғының жарқындығы, бірегейлігі, тосындығы, тиімділігі үшін жауап беретін сол бір «панч»-ырғағы есебінен кернеуліктің артуы. Дәл осы «панч»-ырғақ және маршты қабылдаудың негізгі инстинкті, шерудің мызғымастығы мен беріктігі бойынша «ұрады». «Дауысқа» краш-тест талап етілмеді, ол орындаудың алғашқы минуттарынан бастап кәсіпқойлардың да, музыка сүйер қауымның да жүректеріне орнығып, композиторлық түпкі ойдың «беріктігін» дәлелдеді.

Әділ Бестібаевтың ойы – кеңістікті толтыру, мәдениеттің, өркениеттің, сауаттылықтың және т.б. барлық бастаулары Азиядан бастау алатынын еске салу. Бірақ жай ғана кеңістік емес, Стерео-кеңістік, бәлкім, «Панораманың» ұрмалы-стерео қондырғы мен үрмелі аспаптарды түгендеу партиясынан әсерін осылай сипаттауға болады. Кез-келген акустикалық жағдайда туындыны офлайн тыңдау кезінде дыбыстың траекториясын, дыбыс көзінің орнын анықтау қиын, өйткені панорама бойынша дыбыстық кеңістіктің таралуы орын алады. Әрине, мұнда төмендегі суретте нақты көрсетілген реверберация заңы әсер етеді. Алайда, осы жағдайда бұл композитордың данышпандығын анықтайды.



25 цифрынан басына, сэмплге оралу:

Ноталық мысал №3

25 rit. allargando

Шеберлік

«Сабақтарға арналған жаттығуларды ... құрудың технологиялық кезеңдерін қарастыруға көшкенде ..., біз «технология» терминіне тоқталамыз. Технология (ежелгі грек тілінен. τέχνη – өнер, шеберлік, біліктілік; λόγος – «сөз», «ой», «мағына», «ұғым») – қажетті

нәтижеге жетуге арналған әдістер мен құралдардың жиынтығы, кең мағынада – ғылыми білімді практикалық мәселелерді шешу үшін қолдану» [1]. Шеберлік аспапта орындаушыға, дирижерге, оркестрге байланысты. «Дауыста» барабаншы-орындаушылардың белгілі бір арсеналы (негізінен 5) қатысады.

Шығарманың ұрмалы аспаптар партиясының техникалық ерекшелігі техникалық жағынан өте күрделі. Атап айтқанда, мұндай көркемдеуші құралдар қолданылады:

1. форшлагтық ырғақтар;
2. полиритмия;
3. синкопаланған ырғақтарды көп қолдану;
4. акценттік ноталар;
5. динамикалық ауысулар;
6. тремоло;
7. ұсақ дробь;
8. кіші барабан қайталанатын ырғақтың бір қарқынымен жазылған, бұл шығарманы ойнайтын барабаншының үлкен физикалық дайындығын және кәсібилігін қажет етеді.

Композитор орындаушы-барабаншыны қатаң ноталар шеңберіне салмайды, ол 19 цифрынан бастап «*Ad lib*» белгісін жазып, импровизация еркіндігін береді. Яғни, шығарманы ойнаған барабаншы оны ноталарға бағынбай, шеберліктің басқа қырын: ырғақ сезімін, ұстамды стиль сезімін көрсете отырып, өз еркімен орындауы керек.

Барабаншының «шеберлігі» ұғымы нені қамтиды?

Біркелкі емес бәсеңдеулер болмауы үшін бір қарқынмен қарапайым *тегіс ойын*, өйткені негізгі метрді ұрмалы аспаптар тобы береді және бүкіл оркестр оларға қарап бағдар алады. *Ойнаудың музыкалылығы*, өз күшімен басқа партияларды тұншықтырмай. Сапалы ырғақтар *ұстамдылығы* көзі осы жерде, соло мен бәсеңдеу дұрыс пропорцияда болуы керек. *Ойын динамикасы*, осы тәжірибелілік сатысынан, тек қатты дыбыстар емес, пианиссимо ұсыну шеберлігінен барлық музыкант өтеді, бірақ бәрінің қолынан келе бермейді. «Техникасы мықты», «виртуоз» ұғымдарын қамтитын *ойнау жылдамдығы*.

Ойнау динамикасы мен жылдамдығы синтездеме келіп кез-келген дыбыс деңгейінде барабандардан қанық және айқын тон алу мүмкіндігін береді. Бұл дегеніңіз тұтас өнер. Дыбыс шығару, дыбысты ұсыну, бейнелілік көбінесе орындаушының өзінің бақылауында анықталады, ал барабандардың дыбысы, негізінен акустикалық ретінде, әсіресе барабаншының қолында – бұл тон да, дыбыс биіктігі де және тембр де.

Бір композитордың *стилін ұсынуының әртүрлілігі*. Бүгінгі таңда «Азия дауысы» орта буын үрмелі оркестрлері мен дарынды балаларға арналған музыка мектептерінің міндетті бағдарламасына кіреді. Шын мәнінде, көптеген музыканттар бүгінгі күні ұрмалы қондырғы партиясының қандай да бір күрделілігі, шеберлігі туралы айтпауы мүмкін, алайда барабаншы-орындаушының техникалық дайындығы, ұстамдылығы, ырғақты тегістігі және «шеберлігі» міндетті болып табылады.

Стильдің шығу тегі

Сонымен, «Азия дауысы» бүгінде әлемдегі ең ірі оркестрлердің репертуарына кіреді, оларға ең танымал дирижерлер дирижерлік етті. Төртінші ондықтың ішінде «Азия дауысы» Қазақстанның, Қазақстан Республикасының Мемлекеттік үрмелі оркестрінің визит карточкасы, Әділ Бестібаевтың Брэнді болып табылады.

«Ұрмалы аспаптар партиясын құру (*Б.Д. – ұрмалы аспаптар партиясын талдау*) ... қазіргі заманғы музыкалық стильдерді игерудің тиімді әдісі бола алады, өйткені дәл осы ырғақты және тембрлік сипаттама стильдер музыкасының маңызды экспрессивті элементтері болып табылады» [2, 54].

Нақты бір композитордың жұмыс стилін анықтауда не маңызды? Жауап бір жақты емес – бұл жағдайда қолданылатын негізгі әдіс – стилдік тәсіл, оның ішінде – сол автордың әр түрлі жанрлардағы басқа шығармалармен танысу; композитордың бір туындысын терең талдау – «құрылымды, музыкалық тілді талдау; ноталық мәтіннің барлық бөлшектерін, авторлық нұсқауларды мұқият қарастыру, олардың негізіне салынған стилдік түрлену

факторларын анықтау; мәтін редакцияларын, сондай-ақ осы стильдің әртүрлі орындаушылық түсініктемелерін зерттеу; композитордың тұлғасымен, оның психикалық құрылымымен, оның осы немесе басқа шығармасы пайда болған жағдайлармен танысу; «дәуір рухына» ену...» [2, 74-75].

Сонымен, шығарманың мәтінін, мәтіннен тыс ақпаратты талдау кезінде пайдаланылған ұрмалы қондырғы партияларын жеке зерттей отырып Әділ Бестібаев «Азия дауысында» өзіндік **BEST-стилін** құрайтын жарқын бейнелі мазмұнды, интонацияны, ырғақты, тембрді жасаушы болды деген осы мақаланың негізгі тұжырымына әкеледі. Бұл жерде еуропалық музыкалық мәнерлілік құралдары заманауи композиторлық техника негізінде қазақ дәстүрлі музыкасының музыкалануымен синтезделген. Мақаланы композитордың келесі сөздерімен аяқтайық:

– Мен өз түсінігімдегі ең жақсы музыкалық ақпаратты қайта ойластыруға және жеке тәжірибемді қолдана отырып, музыканы өзіме ұнайтындай етіп жазуға тырысамын. Музыкадағы қазіргі әлемді бейнелеуі үшін композитор өзін шектемеуі керек. Егер тарихи нәрсе жазу керек болса, оны этноархикамен біріктіре отырып, мұны заманауи бейнелеуші құралдармен шешуге болады деп ойлаймын (Әділ Бестібаевпен сұхбаттан) [3].

Әдебиеттер тізімі

1. **Некрасов С.И., Некрасова Н.А.** Философия науки и техники: тақырыптық сөздік [Мәтін] / Некрасов С.И., Некрасова Н.А. – Орёл: ОМУ, 2010. – 289 б.
2. Создание партии ударных инструментов как метод освоения современных музыкальных стилей студентами на занятиях по дисциплине «практикум по музыкальной стилистике» //RSVPU_2016_242.pdf «Российский государственный профессионально-педагогический университет» – Екатеринбург, 2016.
3. **Адиль Бестыбаев:** Мы не беженцы! // [Электронный ресурс] // <https://www.caravan.kz/gazeta/adil-bestybaev-my-ne-bezhency-52711/24.10.2008>.
4. **Кузбакова Г.** Композиторы Казахстана: реальность бытия//Континент. – 18.9–1.10.2002. – № 18(80). 2012 жылы 10 маусымда мұрағатталған.
5. **Курьякова Н.** Из слова древнего рождается мотив//Казахстанская правда.– 22.11.2011. – № 371–372 (26762–26763).

References (transliterated)

1. **Nekrasov P.I., Nekrasova N.A.** Filosofiya nauki i tekhniki: taqyryptyk sozdik [Mətin] / Nekrasov P.I., Nekrasova N.A. – Oryol: OМУ, 2010. – 289 b.
2. Sozdanie partii udarnyh instrumentov kak metod osvoeniya sovremennyh muzykal'nyh stilej studentami na zanyatiyah po discipline «praktikum po muzykal'noj stilistike» //RSVPU_2016_242.pdf «Rossijskij gosudarstvennyj professional'no-pedagogicheskij universitet» – Ekaterinburg, 2016.
3. **Adil' Bestybaev:** My ne bezhency! // [Digital source] // <https://www.caravan.kz/gazeta/adil-bestybaev-my-ne-bezhency-52711/24.10.2008>.
4. **Kuzbakova G.** Kompozitory Kazahstana: real'nost' bytiya//Kontinent. – 18.9–1.10.2002. – № 18(80). 2012 zhyly 10 mausymda mұraғattalған.
5. **Kuryakova N.** Iz slova drevnego rozhdetsya motiv//Kazahstanskaya pravda.– 22.11.2011. – № 371–372 (26762–26763).

Автор туралы мәлімет:

Ботабаев Данияр – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Үрмелі және ұрмалы аспаптар» кафедрасының магистранты. Ғылыми жетекшісі: өнертану ғылымдарының кандидаты, аға оқытушы Казыбекова Ж.А.

Сведения об авторе:

Ботабаев Данияр – Магистрант кафедры «Духовые и ударные инструменты» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель: кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казыбекова Ж. А.

Information about the author:

Daniyar Botabaev - Master student of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. Scientific adviser: candidate of art history, senior lecturer Kazybekova Zh.A.

МРНТИ 18.41.51

Дастан Ибрагимов¹¹*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ДИРИЖЕРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРЫ «КАРМЕН» В НАТОБ ИМ. АБАЯ****Аннотация**

В данной статье раскрываются некоторые из особенностей постановки оперы «Кармен», премьеры которой состоялась в марте 2015-го года в НАТОБ имени Абая. Характерной «приметой» этого «прочтения» классического оперного текста стало то, что оно было создано в русле современных традиций «режиссерского» театра, который приобрел особую популярность в Европе. В этой связи внимание уделено именно данному феномену, повлиявшему на сценографию и режиссерские решения в постановке «Кармен». Посредством сравнительно-аналитического подхода предпринимается попытка рассмотреть современную интерпретацию А. Бурибаева в сравнении с версией Б. Жаманбаева. Отмечаются общие и различные моменты в дирижерской трактовке двух маэстро.

Ключевые слова: «Кармен», режиссерский театр, интерпретация, Б. Жаманбаев, А. Бурибаев.

Дастан Ибрагимов¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***АБАЙ АТЫНДАҒЫ ҚМАОБТ-НЫҢ «КАРМЕН» ОПЕРАСЫНЫҢ ДИРИЖЕРЛІК
ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ****Аннотация**

Бұл мақалада премьерасы 2015 жылдың наурыз айында Абай атындағы опера және балет театрында өткен «Кармен» операсын қою мәселелері ашылады. Операның бұл оқылымының ерекшелігі оның Еуропада ерекше танымалдыққа ие болған "режиссерлік" театрдың заманауи дәстүрлеріне сәйкес құрылуы болды. Осыған байланысты "Кармен" қойылымындағы сценография мен режиссерлік шешімдерге әсер еткен жоғарыда аталған құбылысқа көңіл бөлінеді. Салыстырмалы тәсіл арқылы А. Бөрібаевтың заманғы интерпретациясын, Б. Жаманбаевтың нұсқасын қарастыруға әрекет жасалады. Екі маэстроның дирижерлік интерпретациясында жалпы және әртүрлі сәттер байқалады.

Түйінді сөздер: «Кармен», режиссерлік театр, интерпретация, Б. Жаманбаев, А. Бөрібаев.

Dastan Ibragimov¹¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan***CONDUCTOR'S INTERPRETATION OF THE CARMEN OPERA IN ABAY NATIONAL
ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER****Abstract**

This article covers the issues of the production of the opera «Carmen», which premiered in March 2015 at the Abai NAOBT. A characteristic feature of this reading of the opera was that it was created in line with the modern traditions of the «director's» theater, which has gained particular popularity in Europe. In this regard, attention is paid to the above-mentioned phenomenon, which influenced the scenography and directing decisions in the production of «Carmen». By means of a comparative-analytical approach, an attempt is made to consider the modern interpretation of A. Buribaev in comparison with the version of B. Jamanbaev. There are common and different points in the conductor's interpretation of the two maestros.

Key words: «Carmen», director's theater, interpretation, B. Zhamanbayev, A. Buribayev.

XX век явился реформаторской эпохой во всех областях социальной, экономической, политической и культурной деятельности. Он внес колоссальное количество качественных перемен как в материальную, так и в духовную сферу. Столь же кардинальным и значимым оказалось его воздействие на сферу искусства и в том числе музыку. Так, признанный теоретик-музыковед Ю.Н. Холопов называет этот период в истории культуры «переломным», отмечая, что: «При поверхностном взгляде может показаться, что катаклизмы XX века в искусстве – явления того же ряда, что и новации Бетховена или Мусоргского. <...> Но верно то, что мы переживаем очевидный факт: новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании» [1, 132] (подчеркнуто автором. – Д.И.).

Музыкальное искусство столетия реформ прошло через ряд грандиозных видоизменений, которые повлияли на все его последующее развитие. Исходным пунктом новой музыки явилась «идея», которая приобретает воплощение на каждом из уровней в средствах музыкальной выразительности и шире (затрагивая категории стиля, жанра и т.д.).

Основополагающим, конечно же, явился отказ от тональной системы в угоду двенадцатитоновой, ставшей впоследствии новым фундаментом для рождения последующих новшеств. Эксперименты предпринимались на всех уровнях: звук, темп, ритм, фактура, тембр, инструментальные составы и многое другое. Даже некогда незыблемые постулаты подверглись трансформации. Стилистическая палитра приобретает небывалый диапазон. Практически каждый композитор стремится создать свою авторскую систему (А. Шёнберг, А. Веберн, О. Мессиа́н, К. Штокхаузен, Д. Лигети и другие). Вместе с тем новшества проникают и в жанровую область. Новая система ценностей, новое ощущение категорий времени и пространства накладывает на это отпечаток. Так, например, жанр оперы теперь приобретает минимизированный состав и сжимается во временном аспекте.

Одной из характерных особенностей XX-го века явилось то, что шедевры мировой классической сцены стали переосмысливаться в ином формате. Широкую популярность приобретает так называемый «режиссерский театр». Современное понимание профессии режиссера и ее принципы сформировались, как известно, в драматическом театре. Исследователь М. Куклинская отмечает: «Схема работы режиссера над драматическим спектаклем в целом сводится к следующему: режиссер имеет текст пьесы, в котором он определяет идею, основной и периферийные конфликты, событийный ряд и выстраивает внешнее, а главное – внутреннее действие» [2, 272]. А в музыкальном театре она (схема) предполагает «изучение контекста произведения; установление связей между используемыми музыкальными средствами и их значением в тексте; выявление смысловых ассоциативных рядов» [2, 273].

Известно большое количество режиссерских постановок опер В.А. Моцарта, Дж. Россини, Дж. Верди и других авторов произведений, приобретших во времени статус классических. Многие из них получают широкий резонанс как у публики, так и у профессионального сообщества, которое считает, что мировая классика не подвластна чрезмерно новому прочтению. Относительно данного вопроса театровед И. Баженова пишет: «Но неизбежное стремление современной театральной эстетики к синкретизму всё чаще и решительнее вводит в пространство классики экспериментальный поиск, следуя “духу времени” многие режиссёры акцентируют своё видение через изменение места действия, отношения к главным героям или обществу» [3, 100].

Казахстанская сцена не явилась исключением. В мае 2015-го года состоялась премьера оперы Жоржа Бизе «Кармен» в новом прочтении дирижера-постановщика Алана Бурибаева и режиссера Ляйлим Имангазиной. Характеризуя современную трактовку оперы, маэстро отмечает: «Я хотел сделать стиль спектакля наиболее приближенным к тому, в каком опера впервые звучала в 1875 году. Вспомните фильм с Леонардо ди Каприо “Ромео + Джульетта”. Несмотря на то, что действие картины перенесено в наши дни, в ней – текст Шекспира: один в один. У нас – то же самое. Изменилось лишь время действия. Дело в том,

что главные герои оперы – это архетипы человеческих личностей, которые могут быть во все времена» [4].

Опера «Кармен», представляющая собой вершину творчества Жоржа Бизе, является одной из самых популярных опер в мире. Сюжет был взят из третьей главы новеллы «Кармен» писателя Проспера Мериме. А драматурги Анри Мельяк и Людовик Галеви на этой основе на высочайшем уровне разработали либретто и создали рельефные образы главных героев – Кармен, Хозе и Эскамильо. Очень показательно, что на сцене Национального академического театра оперы и балета имени Абая эта опера впервые прозвучала в период становления театра в 1937-м году. Особым успехом была отмечена постановка великолепного дирижера и тогда директора легендарного оперного театра, работавшего над рядом зарубежных и казахских опер (в том числе «Кармен»), ныне профессора консерватории Жаманбаева Базаргали Ажиевича, который внес неоценимый вклад для развитие национального оперного искусства. В дальнейшем и театр, и консерватория использовали интерпретацию маэстро Б. Жаманбаева.

Новая же постановка Бурибаева-Имангазиной поражает радикальностью. Сложившаяся в мировой практике тенденция перенесения сюжета из прошлого в настоящее реализуется и в современной трактовке оперы «Кармен». Эта постановка явилась одним из самых необычайных экспериментов на сцене НАТОБ имени Абая. Сценография оперы невероятно интригует и впечатляет неожиданностью решений – современные сценические костюмы и реквизит, самолет, дорогостоящий спорткар, мотоцикл...

Иллюстрация №1. Главные герои в постановке оперы «Кармен» (2015)



Знаменитый Эскамильо предстает в роли ловеласа-байкера, Хозе – служит в охране модельного агентства, а собственно сама главная героиня Кармен – показана как топ-модель. Прежними здесь остаются лишь общая драматургическая канва и фабула произведения – «на тему испанских любовных страстей», и, несомненно, бессмертная музыка Жоржа Бизе, исполненная под управлением дирижера Алана Бурибаева. Прежде чем характеризовать особенности дирижерской интерпретации А. Бурибаева, важно остановиться на постановке «Кармен», которая была создана под управлением Б. Жаманбаева и на протяжении многих лет не сходила со сцены.

Поверх средств музыкальной выразительности, указанных в партитуре композитором, могут быть введены и купюры, обозначенные темповыми и динамическими изменениями. Они возникают в процессе репетиций и самих концертных представлений. Это объясняется тем, что композитор не всегда учитывает осложнения, происходящие вне развития музыкальной канвы. Например, какие-либо физические действия, которые могут занимать достаточно длительное количество времени, не совпадающее с прописанным в нотном тексте. В подобных случаях используются приемы, расширяющие время длительность музыкального процесса, или же даже остановки. Также подобные приемы расширения и т.д. могут использоваться при драматизации действия, происходящего на сцене. Так, например, и происходит в «Кармен»: в симфоническом антракте к 4 акту такты №105-106 с

акцентом на каждую долю, при том, что первоначальный темп *Allegro vivo* 80 ударов в минуту, последний такт дробится на 3 и темп замедляется до 50 ударов в минуту; «Хор и сцена» такт №178-181 и №202-203, перед вступлением Мерседес такт №287, появление Хозе такты №303-304, №308-309, 313-314; «Дуэт и заключительный хор» такт №146 первоначальный темп с такта №130 *Allegro fuocoso* четвертная длительность равна 138 ударам в минуту, данный фрагмент дирижируется по двухдольной схеме, а в анализируемом такте на 4 с расширением и замедлением в два раза относительно первоначального темпа; расширение в такте №200 перед вступлением Хозе. В целом, интерпретация оперы «Кармен» Б. Жаманбаева отличается яркой эмоциональностью и рельефной выразительностью художественных образов. При этом само звучание произведения наделено твердой темповой устойчивостью. В интерпретации прослеживается совершенство владения оркестровой и хоровой фактурой. А все сложные в ансамблевом отношении эпизоды исполняются точно, агогические расширения, представляющие собой более значительные сложности для организации ансамблевого исполнения, звучат исключительно слаженно.

Иллюстрация №2. Дирижеры-интерпретаторы оперы «Кармен»



Новая постановка 2015-го года отличается не только необычными решениями в области режиссуры и сценографии. Дирижер отталкивался от того, что хотел воплотить оперу именно в стиле «opéra comique» на французском языке, чтобы она действительно отличалась от русских и итальянских опер. Изменения проникают в музыкальную ткань. Так, дирижер-постановщик А. Бурибаев значительно сокращает тайминг оперы. В отличие от интерпретации Б. Жаманбаева, в новом решении отсутствуют купюры в 4-м акте. Не было и вставных танцев из «Арлезианки» и «Пертской красавицы» Ж. Бизе. За счет этого «Кармен» стала лаконичнее, а сюжет при этом приобрел более ясную структуру в развитии событий. При этом в двух указанных интерпретациях присутствуют и схожие моменты. Так, например, в трио Кармен, Фраскит и Мерседен есть небольшой отрывок во втором проведении «замедление», которое не прописано в партитуре. Своеобразная оперная традиция, дабы придать моменту больше напряжения. Или же последний хор написан в динамике *forte*, но на деле же поется *piano*, так как тоже является традицией, ведь звучит за сценой.

Представив две интерпретации оперы «Кармен» в НАТОБ им. Абая, можно сделать следующие выводы. В интерпретации Б.А. Жаманбаева подчеркивается большая эмоциональность, глубокая выразительность художественных образов. Вместе с тем, само звучание характеризуется постоянно ощущаемой темповой устойчивостью. В интерпретации А.А. Бурибаева проявляется сохранение основных принципов оперной партитуры, но, не нарушая сложившихся традиций дирижер, за счет сокращения тайминга и новой режиссёрского решения сделал сюжет «Кармен» более понятным для зрителей, продемонстрировав при этом совершенное дирижерское владение оркестровой и хоровой

тканью. Несомненно, что показанные в статье особенности только приоткрывают «завесу» над тайнами дирижёрской интерпретации музыкального произведений.

Список литературы

1. **Холопов Ю.Н.** Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций / Отв. ред. Н.Б. Маньковская. – М., 2002. – 237 с.
2. **Куклинская М.** Опера и «режиссерский» театр XXI века // Культурная реальность. – 2018. – Т. 15, №3. – С. 272-281.
3. **Баженова И.В.** Особенности развития современного музыкального театра // Вестник МГУКИ. – 2017. – №2 (75) март-апрель. – С. 98-105.
4. **Бурдин В.** ГАТОБ покажет, почему Хозе влюбляется в Кармен // Forbes Kazakhstan [Электронный ресурс]. – 15.05.2015. – Режим доступа. – https://forber.kz/life/gatob_pokajet_pochemu_hoze_vlyublyaetsya_v_karmen (дата обращения 23.01.21).

References (transliterated)

1. **Holopov Yu.N.** Novye paradigmy muzykal'noj estetiki XX veka // Estetika na perelome kul'turnyh tradicij / Otv. red. N.B. Man'kovskaya. – M., 2002. – 237 p.
2. **Kuklinskaya M.** Opera i «rezhisserskij» teatr XXI veka // Kul'turnaya real'nost'. – 2018. – T. 15, №3. – P. 272-281.
3. **Bazhenova I.V.** Osobennosti razvitiya sovremennogo muzykal'nogo teatra // Vestnik MGUKI. – 2017. – №2 (75) mart-aprel'. – P. 98-105.
4. **Burdin V.** GATOB pokazhet, pochemu Hoze vlyublyaetsya v Karmen // Forbes Kazakhstan [Digital source]. – 15.05.2015. – Rezhim dostupa. – https://forber.kz/life/gatob_pokajet_pochemu_hoze_vlyublyaetsya_v_karmen (data obrashcheniya 23.01.21).

Сведения об авторе:

Ибрагимов Дастан – магистрант 2-го года обучения кафедры «Оперно-симфонического дирижирования» КНК им. Курмангазы, научный руководитель – Омарова Аклима Каирденовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Ибрагимов Дастан – Құрманғазы атындағы ҚҰК «Опералық-симфониялық дирижерлау» кафедрасының 2-ші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Омарова Аклима Каирденовна, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті.

Information about the author:

Dastan Ibragimov – the 2nd year master's degree student of the Opera and Symphony Conducting department of Kazakh national conservatory named after Kurmangazy. Scientific supervisor – Omarova Aklima Kairdenovna, candidate of art history, associate professor of the Musicology and Composition department of Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

МУЗЫКАЛЫҚ ПЕДАГОГИКА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

MUSIC PEDAGOGY

МРНТИ: 14.35.01

Гульсм Аркабаева¹, Тамара Бердалиева¹, Гульзира Ермекбаева¹¹Казахская Национальная Консерватория им. Курмангазы,²Казахский Национальный Аграрный университет,³Казахский педагогический университет им. Абая

Алматы, Казахстан

**ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ И РОЛЕВЫЕ ИГРЫ КАК АКТИВНЫЕ МЕТОДЫ
ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ****Аннотация**

В статье рассматривается вопрос об использовании активных и инновационных методов обучения русскому языку в иностранной аудитории. Данные методы – ролевые и интеллектуальные игры, способствует усвоению и закреплению знаний, умений и навыков студентов-иностранцев. В процессе игры обучающийся познает себя, свои возможности. В игре раскрываются способности каждого участника, повышается физическая, интеллектуальная, эмоциональная активность. Методика активного обучения необходима для наиболее эффективного усвоения учебного материала через запоминание и понимание. Игра, как неотъемлемая часть человеческой жизни, содержит богатые ресурсы для повышения эффективности методов обучения и технологии, в том числе преподавание иностранных языков.

Игра представляет собой предварительную тренировку перед выполнением реальных заданий в различных сферах жизни. Действие игры происходит в условиях повышенной физической, интеллектуальной, эмоциональной активности. Игра является неотъемлемой и необходимой частью культуры. Рассматривается конкретный практический опыт преподавания русского языка в иностранной аудитории. Цель исследования – показать, что использование активного метода, а именно интеллектуальных игр – викторины, ролевых игр на уроках русского языка эффективны для обучения и приобретения новых знаний.

Ключевые слова: игровой момент, игровой метод, обучение русскому языку, обучаемые, русский язык как иностранный, практическое занятие, активное обучение.

Гульсм Аркабаева¹, Тамара Бердалиева¹, Гульзира Ермекбаева¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы²Қазақ Ұлттық аграрлық зерттеу университеті³Абай атындағы Қазақ Ұлттық педагогикалық университеті

Алматы, Қазақстан

**ЗИЯТКЕРЛІК ЖӘНЕ РӨЛДІК ОЙЫНДАР ОРЫС ТІЛІН ШЕТ ТІЛІ РЕТІНДЕ ОҚЫТУДЫҢ
БЕЛСЕНДІ ӘДІСТЕРІ РЕТІНДЕ****Аннотация**

Мақалада орыс тілін оқытудың инновациялық әдістерін шетелдік аудиторияда қолдану мәселесі қарастырылады. Оқытудың белсенді әдістері – рөлдік және зияткерлік ойындарды пайдалану шетелдік студенттердің білімін, іскерлігін және дағдыларын игеруге және бекітуге ықпал етеді. Ойын барысында оқушы өзін, мүмкіндіктерін біледі. Ойын әр қатысушының қабілеттерін ашады, физикалық, интеллектуалдық, эмоционалды белсенділікті арттырады. Белсенді оқыту әдістемесі оқу материалын есте сақтау және түсіну арқылы тиімді игеру үшін қажет. Ойын адам өмірінің ажырамас бөлігі ретінде оқыту әдістері мен технологиясының, соның ішінде шет тілдерін оқытудың тиімділігін арттыру үшін бай ресурстарды қамтиды. Ойын-бұл нақты өмірден тандалған әрекет.

Ойын – бұл өмірдің әртүрлі салаларында нақты тапсырмаларды орындамас бұрын алдын-ала жаттығу. Ойын физикалық, интеллектуалдық, эмоционалды белсенділіктің жоғарылауы жағдайында өтеді. Ойын мәдениеттің ажырамас және қажетті бөлігі болып табылады. Шетел аудиториясында орыс тілін оқытудың нақты практикалық тәжірибесі қарастырылуда. Зерттеудің мақсаты – белсенді әдісті, атап айтқанда зияткерлік ойындарды-викториналарды, орыс тілі сабақтарында рөлдік ойындарды қолдану жаңа білім алуға және үйренуге тиімді екенін көрсету.

Түйінді сөздер: ойын сәті, ойын әдісі, орыс тілін оқыту, білім алушылар, орыс тілі шет тілі ретінде, практикалық сабақ, белсенді оқыту.

Gulsm Arkabaeva¹, Tamara Berdalieva¹, Gulzira Ermekbaeva¹

¹Kazakh National Conservatory named of Kurmangazy

²Kazakh National Agrarian University

³Kazakh Pedagogical University named of Abay

Almaty, Kazakhstan

INTELLECTUAL AND ROLE GAMES AS ACTIVE METHODS OF TEACHING THE RUSSIAN LANGUAGE AS FOREIGN

Abstract

The article deals with intellectual and role-playing games as active methods of teaching Russian language in a foreign audience. The function of role play as a form of teaching dialogical communication at different stages of training is described. Examples of intellectual games used in practical classes in the Russian language are given. The article also discusses innovative forms of learning and (not only) when we teach Russian as foreign and non-native, we use new methods and new technologies in our teaching practice. Our goal is to show that the use of the active method, namely the intellectual game - quizzes, role-playing games in the Russian language classes is effective for learning new knowledge and skills in teaching students Russian as a foreign language. The play method is most effective in teaching foreign students, as well as students who are not native speakerp.

The game, as an integral part of human life, contains rich resources for improving the effectiveness of teaching methods and technologies, including teaching foreign languagep. A game is an activity that was chosen from real life, a game is a preliminary training before performing real tasks in various areas of life. In the game, a person experiences and recognizes himself, his strength and capabilities. Games in our classes are like "brainstorming", which takes place in an increased physical, intellectual and emotional environment. The game is integral and necessary part of the culture.

Key words: game, method, learning, students, Russian, foreign, occupation, active learning.

Введение

Что такое игра? Это вид деятельности, сопровождающий человека с детства до старости. В игре ребенок тренирует навыки и умения, которые понадобятся во взрослой жизни. Игра – прекрасная возможность испытать и познать себя, ощутить себя личностью. Во время игры высвобождается накопившаяся энергия или участник получает заряд бодрости, так как игра проходит в атмосфере, повышенной физической, эмоциональной, интеллектуальной активности. Применение игры на занятии как активного метода обучения, способствует появлению интереса к занятию на любом этапе занятия [1].

Цель исследования заключается в том, чтобы показать, что использование активного метода, а именно интеллектуальной игры и викторины на уроках русского языка довольно эффективно для усвоения новых знаний, умений и навыков в обучении студентов русскому языку как иностранному. На практических занятиях по русскому языку для достижения образовательных, воспитательных и развивающихся целей, предлагается использовать ролевые и интеллектуальные игры-викторины.

Материал и методы исследования. На занятии по теме «Качественный состав, строение предмета в подязыке медицины «Кожа – защитный покров организма», целью было продолжить и закрепить понятие «коммуникативная задача научного текста и смысло-речевые ситуации в подязыке медицины. Задачами занятия были:

1. Привить навыки правильно воспринимать и воспроизводить использовать научную информацию.
2. Научиться правильно использовать дефиниции, определяя количественную и качественную характеристику предмета.

3. Расширить кругозор, развить навыки понимания и говорения на трёх (казахском, русском, английском) языках.

Были использованы следующие **методы**:

1. Репродуктивный метод: словесное объяснение материала, анализ медицинского текста.
2. Наглядный метод: работа с презентациями, видео-вопросы, показ слайдов.
3. Активный метод: *интеллектуальная игра, атака вопросами, викторина.*

Последние методы обучения необходимы для глубокого усвоения учебного материала не только через запоминание, но и понимание и умение ориентироваться в той или иной тематической обстановке нового знания. У студентов появляется возможность активно участвовать в учебном процессе, ставить учебные цели и задачи вместе с преподавателем и совместно решать их, а не просто быть в роли слушателя. При таком подходе, обучающийся не только активно принимает участие в учебном процессе, но и получает большую мотивацию по усвоению новых знаний. Интеллектуальные игры способствуют формированию и развитию навыков работы в команде, коммуникации, инициативы, ответственности.

Практическая и научная значимость активного метода с использованием интеллектуальных игр состоит в том, что, благодаря им развиваются коммуникативные навыки, необходимые для успешной работы в группах: *умение слушать друг друга, доверять, задавать вопросы и работать в команде.* Также развиваются навыки составления диалогов, текстов, выполнения грамматических заданий, вырабатывается умение и навыки правильности и чистоты речи студентов. Благодаря интеллектуальным играм формируется коррекционно-развивающая и обучающая работа в следующих направлениях:

- достойно оценивать успехи обучаемых, чтобы учащиеся могли познавать себя;
- раскрывает способности взаимодействия с окружающими;
- увеличивает мотивацию на обучение;
- вовлекает пассивных обучаемых в общую деятельность;
- повышает самооценку;
- помогает устранить пробелы в знаниях;
- показывает, что наиболее ценной в изучении языка является практика и «живое» общение.

Интеллектуальные и ролевые игры

Речевые темы занятий регулируют время проведения речевой игры. Целесообразным считается проводить ролевые игры во второй половине занятия, так как работоспособность учащихся снижается из-за усталости, а внимание рассеивается. Игра позволяет учащимся собраться с мыслями. Ролевая игра – это речевая, игровая и учебная деятельности одновременно. Ведь на практике мы встречаемся с тем, что иностранные студенты, боясь оказаться в неловкой ситуации из-за незнания русского языка, даже не пытаются вступить в разговор с людьми, говорящими по-русски, а в магазинах и в различных учреждениях пытаются изъясняться жестами. Для устранения данной сложности необходимо активно использовать интеллектуальные ролевые игры [2].

В русском языке развита система падежей и глагольных форм, поэтому практическое усвоение русского языка требует большого объёма тренировки, а использование игровых форм работы вместо заданий делает учебный процесс более увлекательным, разнообразным и эффективным. Рассмотрим задание к теме «Мой день». *«Вам нужно алиби! Вас подозревают в совершении тяжкого преступления. Чтобы выйти из положения, вам надо рассказать, где вы были и чем занимались каждую минуту в прошлую пятницу. Начните свой рассказ с момента, когда вы встали, и закончите его, когда вы легли спать. Другие студенты играют роль следователя, который задаёт вопросы, и свидетелей, которые говорят о том, что они видели»* [3]. Благодаря введению игровых задания в ситуацию речевого общения можно превратить тренировочное задание в

коммуникативное. В связи предлагается разделить их на следующие типы: **некоммуникативные, предкоммуникативные и коммуникативные игровые задания**. Рассмотрим каждый из них на следующих примерах.

Некоммуникативные игровые задания, которые используются для формирования речевых механизмов. Игра может проводиться по командам, или каждый обучающийся ищет ответ самостоятельно и, находя правильный ответ, зарабатывает очки. «Предлагаем вам проверить свою память и то, как много слов вы уже выучили на русском языке. Вставьте нужное слово в пословицу или поговорку. Выигрывает тот, кто отвечает быстро и правильно».

1. Тише едешь, ... (дороже, ближе, дальше) будешь.
2. Лес рубят – щепки ... (летят, лежат, визжат).
3. Старый друг ... новых двух (хуже, лучше, строже).
4. Всё хорошо, что хорошо ... (прощается, случается, кончается).

Также представленный материал может использоваться в игре, которая способствует развитию навыков аудирования:

- отработка падежных форм существительных и предлогов:
О чём пишут газеты? – О политике, о спорте, о погоде, о... и т.д.
Кому вы дарите подарки? – Маме, сестре, брату, подруге... и т.д.
Где вы хотите побывать? – В Англии, в России, в Китае, в Америке...
Куда вы хотите поехать? – В Англию, в Россию, в Петербург, в Москву...
С кем вы говорили по телефону? – С братом, с сестрой, с другом...
- отработка форм прилагательных (местоимений, порядковых числительных) и согласования их с существительным:
Какой город Алматы? – Большой, красивый, шумный, зелёный...
Какая это книга? – Интересная, новая, английская, скучная...
Какое платье она купила? – Красное, зелёное, жёлтое, красивое...
Какие фильмы ты любишь? – Американские, интересные, детективные...
и т.п.

В организации учебного процесса важно перенести образовательные акценты на усвоение знаний каждым студентом на максимально возможном для него уровне. Это стало возможным с помощью новых образовательных технологий, в числе которых получает постепенное признание метод квантования учебных текстов. Уяснение смысла изучаемого текста предполагает понимание его частей, а уяснение смысла частей требует понимания текста в целом. Уровень усвоения учебного материала проверяется использованием заданий в тестовой форме. Этот подход лежит в основе методики создания квантованных текстов с заданиями в тестовой форме.

Игровые предкоммуникативные задания позволяют осуществить переход к общению на языке, который изучают обучающиеся. Предкоммуникативные задания представляют собой необходимый этап на пути к реальной коммуникации на изучаемом языке. Так, например, в игре «Давай пойдём...» происходит отработка речевых моделей реализации «Приглашения – Согласия – Отказа», соответствующих грамматических конструкций и лексики. Для проведения игры выбирается водящий, он выходит из класса, и игроки договариваются, куда они готовы пойти (в парк, в театр, на экскурсию, на выставку и т.п.). Водящий, войдя, по очереди приглашает игроков пойти / поехать куда-либо с ним. Если водящий не угадал, что было загадано, игрок отказывается. Если водящий угадал – игрок соглашается, после чего игра продолжается с новым водящим. В том случае, когда водящий, пройдя круг (т. е. пригласив всех участников куда-либо), так и не отгадал загаданное место, он спрашивает: «Куда ты хочешь пойти?». В ответе должно прозвучать загаданное слово.

Речевые модели:

– Пойдём в парк. Давай пойдём в кино. Я хочу пригласить тебя в театр. Ты не хочешь пойти на выставку? Не пойти ли нам в кино? И т.п.

– Извини, я не могу. Ты знаешь, что-то не хочется. Прости, у меня другие планы. Спасибо за приглашение, но у меня другие планы. И т.п.

– Большое спасибо, с удовольствием. Пойдём! Давай! Отличная идея! И т.п.

Ролевая игра как метод, при обучении ситуативному общению становится одновременно способом вхождения в специально воспроизводимую на занятии условную социальную среду, средством стимулирования ролевого поведения и условием реализации приобретенных навыков в предлагаемых ролевой обстановке.

У иностранных студентов высок уровень мотивации, стремление приобщиться к своей будущей профессии. Например, медикам предлагается принять участие в ролевых играх следующим образом. В аудитории создается имитация профессиональной обстановки (таблички с названиями кабинетов – специалистов, лекарственные препараты, инструменты), которая вызывает живую реакцию обучаемых и помогает лучшему усвоению языкового материала и формированию речевых навыков. Ролевые игры проводятся по разработанному сценарию в отличие от проблемной дискуссии. Для развития профессиональной лексики студентам можно предложить следующие задания:

1. Студенты должны быстро *подобрать к прилагательным анатомические названия*.
Верхний плечевой ... (пояс), грудной... (клетка), костный ...(мозг), черепной ... (коробка), губчатый ... (вещество), позвоночный ... (столб), ушной ... (раковина), висцеральный ...(череп).
2. Выбрать лишнее слово в игре «Четвертый лишний».
 - Гортань, трахея, бронхи, пищевод (дыхательная система).
 - Грудина, ребро, позвоночник, поясница (части грудной клетки).
 - Локоть, голень, предплечье, запястье (кости верхних конечностей).
 - Сердце, вены, трахея, аорта (сердечно – сосудистая система).

Игровые коммуникативные задания способствуют формированию коммуникативной компетенции обучающихся. Данным типом заданий следует завершать работу над темой, использовать их для активизации пассивных знаний учащихся, для речевой и социокультурной адаптации. Это игры-конкурсы, ролевые и деловые игры, в процессе подготовки и проведения которых обучающиеся вовлечены в реальное общение на русском языке. Игровые коммуникативные задания позволяют организовать на уроке интенсивное речевое общение, максимально приближенное к реальной коммуникации, при этом преследуется цель развития и совершенствования коммуникативной компетенции студентов. В интернациональных группах успешно проходят игры на такие темы, как «Давайте говорить друг другу комплименты» (интернациональное и национально-специфическое в искусстве комплимента).

В коммуникативных игровых заданиях речевая деятельность максимально приближена к условиям естественного общения в определённых ситуациях. Для организации игр-дискуссий, игр-обсуждений полезными могут быть информационно-справочные материалы из СМИ и Интернета (реклама различных агентств, афиши культурных мероприятий, информация о возможностях проведения досуга и занятий спортом, об услугах, объявления др.). Коммуникативные игровые задания включают и деловые игры, в процессе которых обучающиеся не имитируют ситуацию общения, а используют свои речевые ресурсы в практической деятельности. Примером таких деловых игр могут быть экскурсии по району, городу, школе; участие в студенческой конференции, подготовка резюме в соответствии с выбранными вакансиями, проведение интервью для стенгазеты или радиопрограммы, подготовка материалов для сайта учебного заведения и пр. И в данном случае игра лишь до тех пор игра, пока на экскурсии присутствуют только соученики и товарищи «гида», а не гости из другого города, пока написанное резюме остаётся в тетради, а не послано работодателю, пока интервью берётся для несуществующей радиостанции. Следующий шаг – в реальную жизнь.

Заключение

Таким образом, практическая значимость ролевых игр должна сводиться к максимально достоверной имитированной ситуации, с которыми могут столкнуться в реальной жизни обучающиеся иностранцы в русскоязычной среде. Для этой работы преподавателю предлагается ряд лексических тем: «В деканате», «В библиотеке», «Мой университет», «В супермаркете», «Моё свободное время», «Знакомство в университете», «Моё общежитие», «В спортзале» и т.п., что позволит студентам сформировать ряд необходимых речевых навыков. Процесс перевоплощения способствует пониманию не только русской речи, но и действий других людей, расширению сферы общения. На занятиях преподаватель должен рассматривать ролевую игру как *форму обучения диалогическому общению*. Использованию активных методов, таких как ролевые и интеллектуальные игры, следует отводить достойное место на всех этапах обучения русскому языку как иностранному.

Список литературы

1. **Железнякова, С.Н.** Ролевые игры на уроках русского языка как иностранного. // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2017. С. 21 – 24.
2. **Семенова, Т. В., Семенова М. В.** Ролевые игры в обучении иностранным языкам. // ИЯШ. 2005. No 1.; naukarup.com/j/inostrannye-yazyki-v... (дата обращения: 25.02.2019.)
3. **Хавронина, С.А.** Говорите по-русски. М.: 2006. С. 84.
4. **Черная, С.И.** Организация ролевой игры на занятиях с иностранными студентами // Актуальные проблемы обучения иностранных студентов. Материалы межвузовской научно-практической конференции. – Днепропетровск. - 2011. – С.220-222.
5. **Бердалиева Т.К., Аркабаева Г.С., Кокенова З.К.** Задания в тестовой форме как один из способов контроля знаний. // Вестник КазНМУ. 2014. С. 324-326.

References (transliterated)

1. **Zheleznyakova, P.N.** Rolevye igry na urokah russkogo yazyka kak inostrannogo. // Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk. 2017. P. 21 – 24.
2. **Semenova, T. V., Semenova M. V.** Rolevye igry v obuchenii inostrannym yazykam. // IYaSh. 2005. No 1.; naukarup.com/j/inostrannye-yazyki-v... (data obrashcheniya: 25.02.2019.)
3. **Havronina, P.A.** Govorite po-russki. M.: 2006. P. 84.
4. **Chernaya P.I.** Organizaciya rolevoj igry na zanyatiyah s inostrannymi studentami // Aktual'nye problemy obucheniya inostrannyh studentov. Materialy mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. – Dnepropetrovsk. - 2011. – P.220-222.
5. **Berdalievna T.K., Arkabaeva G.P., Kokenova Z.K.** Zadaniya v testovoj forme kak odin iz sposobov kontrolya znaniy. // Vestnik KazNMU. 2014. P. 324-326.

Сведения об авторах:

Аркабаева Гульсім Сейткаримовна – магистр филологии, преподаватель кафедры СГД Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы.

Бердалиева Тамара Кундызбаевна – преподаватель Казахского Национального Аграрного университета.

Ермекбаева Гульзира Садубековна – магистр филологии, преподаватель Казахского педагогического университета им. Абая.

Автор туралы мәлімет:

Аркабаева Гульсім Сейткаримовна – филология магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы ӘГП кафедрасының оқытушысы.

Бердалиева Тамара Құндызбаевна – Қазақ ұлттық аграрлық университетінің оқытушысы.

Ермекбаева Гүлзира Садубекқызы – филология магистрі, Абай атындағы Қазақ педагогикалық университетінің оқытушысы.

Information about the authors:

Arkabaeva Gulsm Seitkarimovna – master of Philology, lecturer of the Department of the social and humanitarian disciplines of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy.

Tamara Kundyzbaevna Berdalievna – is a lecturer at the Kazakh National Agrarian University.

Gulzira Sadybekovna Ermekbaeva – master of Philology, lecturer of the Kazakh pedagogical University named after Abai.

МРНТИ 18.41.07

Шолпан Душанова¹, Айжан Омарова¹

*¹Республиканская казахская специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей им. А. Жубанова
Алматы, Казахстан*

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ ПО ПОДГОТОВКЕ К КОЛЛОКВИУМУ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ СРЕДНИХ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Аннотация

Пособие адресовано обучающимся и педагогам средних специализированных музыкальных учебных заведений и предназначено для самостоятельной подготовки учащихся к коллоквиуму. Вопросы построены на основе систематизации предметных знаний из учебных дисциплин – методических, музыкально-теоретических, а также некоторых аспектов общих знаний эстетических и стилевых направлений в области музыкального, изобразительного искусства и литературы. Работа призвана сформировать комплекс исполнительских знаний, а также расширить кругозор в сфере искусства и литературы.

Начинающим пианистам необходимо иметь представление о штрихах, динамике, ритме, основе музыкально-теоретических знаний, различать жанры и формы исполняемых ими произведений. Учащиеся средних классов должны знать виды полифонических произведений, строение классических произведений – сонат, концертов, иметь представление о фортепианном творчестве романтиков, отличительных чертах их творчества. Старшим учащимся надо освоить первичные знания основных эстетических и стилевых направлений в области музыкального, изобразительного искусства и литературы. А также уметь сделать исполнительский анализ произведений из своей программы.

Ключевые слова: коллоквиум, вопросы, кругозор, исполнительский анализ, фортепианное творчество

Шолпан Душанова¹, Айжан Омарова¹

*Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп- интернаты
Алматы, Қазақстан*

МАМАНДЫРЫЛҒАН МУЗЫКАЛЫҚ ОРТА МЕКТЕПТЕРІНІҢ АРНАЙЫ ФОРТЕПИАНО БӨЛІМІНІҢ ОҚУШЫЛАРЫНА КОЛЛОКВИУМДЫ ӨТКІЗУ ҮШІН АРНАЛҒАН ОҚУ ӘДІСТЕМЕЛІК ҚҰРАЛЫ

Аннотация

Ұсынылған оқу – әдістемелік құрал орта мамандандырылған музыкалық оқу орындарының оқушылары мен оқытушыларына бағытталып, оқушылардың коллоквиумға өзіндік түрде дайындалу үшін арналған. Сұрақтар – әдістемелік, музыкалық-теориялық оқу пәндерінің, оған қоса музыка, бейнелеу өнері және әдебиет саласындағы эстетикалық және стильдік бағыттары туралы жалпы білімнің кейбір аспектілеріне жүйеленген пәндік біліміне негізделген. Аталған жұмыс орындаушылық білім мен шеберлік кешенін қалыптастыруға, сонымен бірге өнер мен әдебиет саласындағы ой-өрісін кеңейтуге арналған.

Жаңадан келген пианисттер штрихтар, динамика, ырғақ, музыкалық-теориялық білімнің негізі туралы түсінікке ие болуы керек, олар орындайтын шығармалардың жанрлары мен формаларын ажырата білуі керек. Орта сынып оқушылары полифониялық шығармалардың түрлерін, классикалық шығармалардың құрылымын – сонаталарды, концерттерді білуі керек, романтиктердің фортепианолық шығармашылығы, олардың шығармашылығының ерекшеліктері туралы түсінікке ие болуы керек. Жоғарғы сынып оқушылары музыка, бейнелеу өнері және әдебиет саласындағы

негізгі эстетикалық және стильдік бағыттар бойынша алғашқы білімдерін игеруі керек. Сондай-ақ өз бағдарламаңыздан шығармаларға орындаушылық талдау жасай білу қажет.

Түйінді сөздер: коллоквиум, сұрақтар, көкжиектер, талдау жүргізу, фортепианодан шығармашылық

Sholpan Dushanova¹, Aizhan Omarova¹

¹Republic Kazakh specialized music school for gifted children named after A.Zhubanov
Almaty, Kazakhstan

METHODOLOGY MANUAL FOR PREPARATION TO COLOQUIUM FOR STUDENTS-PIANISTS OF SECONDARY SPECIALIZED MUSIC SCHOOLS

Abstract

The manual is addressed to students and teachers of secondary specialized music educational institutions and intended for self-preparation of students for the colloquium. The questions are built on the basis of the systematization of basis knowledge from academic disciplines - methodological, musical-theoretical, as well as some aspects of general knowledge of aesthetic and style trends in the field of music, fine arts and literature. The work is designed to form a complex of performing knowledge, and to enhance outlook in the field of art and literature.

Beginner pianists need to have a presentation on strokes, dynamics, rhythm, the basis of musical-theoretical knowledge, to distinguish genres and forms of works performed by them. Students of middle classes should know the types of polyphonic works, the structure of classical works - sonatas, concerts, to have an idea about piano work of romantics, distinctive features of their work. Senior students should master the basic knowledge of basic aesthetic and stylistic directions in the field of music, fine arts and literature. And also be able to do executive analysis of works from their program.

Key words: colloquium, questions, outlook, executive analysis, piano

Введение

Цель современного образования – формирование человека высокой культуры. Представленная работа призвана помочь выявить профессиональные знания исполнительства, содействовать расширению кругозора учащихся, обогащению словарного запаса детей, развитию устной речи. Умение выражать свои мысли и впечатления – одна из труднейших педагогических задач сегодняшнего дня.

Коллоквиум (лат. *colloquium* – разговор, беседа) – форма проверки и оценивания обучающихся. Коллоквиум включает в себя:

1. Собеседование, выявляющее общепрофессиональный уровень знаний
2. Знание итальянских музыкальных терминов
3. Эрудицию в области музыкальной и других видов искусства, литературы
4. У старших учащихся – наличие навыка исполнительского анализа

Коллоквиум вбирает в себя определенный опыт культуры музыкального восприятия переживания, эмоционально-образного мышления, художественной оценки музыкальных явлений. Кругозор служит разностороннему обогащению человека, развивает способность к творчеству, расширяет знания, активизирует интерес. Развитие кругозора – важный аспект формирования всесторонне развитой личности.

3 класс

1. Какие вы знаете темпы? Назовите медленные, умеренные, быстрые.
2. Назовите 3 вида минора. Чем отличается гармоническая гамма от мелодической?
3. Как вы учите гаммы?
4. Что такое интервал? Какие вы уже знаете интервалы?
5. Как вы понимаете слово «аппликатура»?
6. Что такое акцент и синкопа?
7. Что такое полифония?

4 класс

1. Какие вы знаете штрихи? Объясните, как надо исполнять штрихи *marcato*, *tenuto*, *potamento*.
2. Что такое динамика? Основные обозначения динамики
3. Что такое секвенция и где вы встречались с этим словом?
4. Квинтовый круг тональностей
5. Какие задачи вы ставите перед собой, когда играете гаммы?
6. Назовите композиторов, чьи сонатины, концерты или вариации вы играли.
7. Какие пьесы вы играли, ваша любимая пьеса
8. Какие этюды вы играли? Назовите композиторов.

5 класс

1. Назовите композиторов-полифонистов. Что вы о них знаете?
2. Что такое инвенция? Сколько инвенций у Баха?
3. Как вы работаете над полифоническими произведениями?
4. Назовите композиторов-классиков. Какие произведения этих композиторов вы играли?
5. Назовите композиторов, писавших этюды. Как вы работаете над этюдами?
6. Назовите тональности произведений, которые вы играете
7. Что такое артикуляция? Какие вы знаете основные штрихи?
8. Что такое мелизмы? Какие мелизмы вы знаете?
9. Назовите обращения трезвучий, доминантсептаккорда.

6 класс

1. Назовите имена французских клавесинистов конца XVII – начала XVIII в.
2. Назовите имена композиторов-полифонистов. Расскажите, что вы знаете о полифонии.
3. Что такое инвенция и фугетта?
4. Что такое fuga? Что вы знаете о ХТК Баха?
5. Как вы работаете над полифоническим произведением?
6. Назовите композиторов-классиков. Что такое соната? Какие еще крупные формы вы знаете?
7. Какие этюды вы играете? Какие композиторы писали в основном этюды? Назовите виды техники.
8. Какие пьесы вы играли? Назовите русских, зарубежных, советских композиторов, в творчестве которых пьесы занимали ведущее место
9. Какие программные произведения вы знаете? Какую роль придаете педали?
10. Что такое артикуляция, агогика, динамика, интонация?

7 класс

1. Какие вы знаете виды полифонии? Что такое полифония? Какие формы полифонических произведений вы знаете?
2. Что такое имитация, интермедия и стретта? Где вы встречаетесь с этими понятиями?
3. Какие вы знаете формы циклических произведений?
4. Что такое сюита? Назовите композиторов, написавших сюиты.
5. Каких композиторов-классиков вы знаете? Назовите основные формы классических произведений. Расскажите о сонатном *allegro* рондо, концерте.
6. Назовите композиторов, писавших этюды. Какие этюды вы играли и как над ними работали?
7. В творчестве каких композиторов вы встречаетесь с малой формой – миниатюрой? С какой целью употребляете в них педаль?
8. Что такое артикуляция, агогика, динамика, интонация?
9. Что такое мелизмы? Какие мелизмы вы знаете?
10. Что такое кульминация?

8 класс

1. Как вы работаете над произведением? Назовите этапы работы.
2. Какое значение для фортепианного произведения имеют темп, ритм, размер?
3. Назовите способы звукоизвлечения на фортепиано.
4. Значение аппликатуры в произведениях различных стилей
5. Рассказать о применении педали в творчестве классиков, романтиков и импрессионистов.
6. Как мы воплощаем в своем исполнении замысел композитора?
7. Назовите казахских композиторов, писавших для фортепиано.
8. С какой методической литературой вы знакомы?

9 класс

1. Что такое программное произведение? Приведите примеры
2. Основные черты творчества Шумана (какие фортепианные произведения вы знаете?)
3. Фортепианное творчество Листа. Назовите современников Листа (художников, писателей, композиторов).
4. Фортепианное творчество Брамса
5. Как вы работаете над произведением?
6. Значение аппликатуры в произведениях различных стилей
7. Рассказать о применении педали в творчестве классиков, романтиков и импрессионистов
8. Каких выдающихся композиторов XX века вы знаете?
9. Назовите фамилии выдающихся музыкантов современности – пианистов, скрипачей.

10 класс

1. Что такое импрессионизм? Назовите его представителей в музыке и живописи
2. Что такое сюита? Назовите композиторов, писавших сюиты
3. Что такое полифония? Назовите композиторов, писавших полифонические произведения. Виды и формы полифонии.
4. Каких казахских композиторов вы знаете? Назовите композиторов дореволюционной эпохи и советских. Назовите композиторов, писавших в жанре оперы, балета, а также композиторов-инструменталистов.
5. Назовите выдающихся педагогов-пианистов дореволюционной России и советских педагогов.
6. Охарактеризуйте творчество романтиков. Назовите выдающихся представителей западной и русской романтической школы.
7. Какие виды техники вы знаете? Как вы над ними работаете? Назовите композиторов, писавших этюды. Кто из композиторов вывел жанр этюда из инструктивного положения и расширил рамки этюда?
8. Назовите дирижеров с мировым именем.
9. Фортепиано и его предшественники. Назовите клавесинистов XVII-XVIII веков.

11 класс

Исполнительский анализ музыкального произведения из программы по анкете Корто:

1. Имя, фамилия автора, место его рождения и смерти
2. Национальность автора
3. Название произведения, опус, время сочинения, посвящение
4. Обстоятельства, способствовавшие возникновению произведения. Указания, данные автором.
5. Форма, движение, тональный план
6. Особенности (гармонический анализ, испытанные влияния, аналогии)
7. Характер и содержание произведения (по определению исполнителя)
8. Эстетические и технические комментарии. Советы для работы и интерпретации.

1. По какому принципу построен ХТК? Какие редакции баховских сочинений вы знаете?
2. Какие произведения Гайдна для фортепиано вы знаете? А Моцарта? Сколько у Моцарта сонат, концертов? Что такое каденция?
3. Расскажите о сонатах Бетховена: количество частей, тональности, где есть fuga, вариации? Какие редакции вы знаете?
4. Какие жанры представлены в творчестве Шопена?
5. Какие сочинения для фортепиано Листа вы знаете? Расскажите об этюдах.

12 класс

I. Исполнительский анализ произведения:

1. Анализ названия произведения, определение жанра
2. Автор произведения:
 - имя, страна рождения, образование и творчество композитора
 - основные стилистические направления творчества, новаторство композитора
3. Композиторские средства выразительности: фактура, форма, метроритм, интонационность, ритмика, тонально-гармонический план и т.д.
4. Исполнительские средства выразительности: артикуляция, штрихи, динамика и нюансировка, тембр, агогика, приемы исполнения (приемы звукоизвлечения, специфические приемы).
5. Анализ исполнительских трудностей: фактурных, метроритмических, темповых, аппликатурных, артикуляционных

II. Исторически сложившиеся направления в искусстве XVII-XIX вв.

Стиль	Век	Особенности	Жанры	Композиторы	Художники, писатели
Барокко	XVII в.	Патетика, экспрессия	Опера, концерт, кантата, оратория	Вивальди, Гендель, Бах	Дефо, Свифт, Рубенс, Рембрандт
Классицизм	XVIII в.	Гармоничность, ясность, строгость, благородство	Симфония, соната, концерт	Венские классики: Гайдн, Моцарт, Бетховен	Гете, Шиллер, Вольтер, Руссо, Мольер, Ватто, Давид
Романтизм	XIX в.	Лиризм, мечтательность, иллюзии, появление программности	Баллада, ноктюрн, фантазия, поэма, свободная форма	Шуберт, Паганини, Григ, Шопен, Лист, Чайковский	Байрон, Гюго, Мериме, Гофман, Гойя, Делакруа, Брюллов
Реализм	Вторая пол. XIX в.	Правдивость, жизненная простота	Вокальная музыка: реалистическая драма, сатирическая песня	Мусоргский, Бизе, Верди, Даргомыжский	Толстой, Достоевский, Некрасов, Перов, Репин
Импрессионизм	80е годы XIX в.	Красочность, живописность, созерцательность и изящество	Программные миниатюры, симфонические прелюдии, поэмы	Дебюсс, Равель, Стравинский, Скрябин	Мане, Моне, Писсаро, Ренуар, Роден

III. Назовите самые известные фирмы производители роялей:

- *Steinway & sons*
- *C. Bechstein*
- *Fazioli*
- *Bluthner*
- *Yamaha*
- *Petrol*

IV. Назовите самые известные оперные театры и залы мира:

- Ковент-Гарден, Лондон
- Большой театр, Москва
- Мариинский театр, Санкт-Петербург
- Ла Скала, Милан
- Метрополитен-опера, Нью-Йорк
- Венская опера, Вена
- Альберт-холл, Лондон
- Карнеги-холл, Нью-Йорк
- Сиднейская опера, Сидней

Музыкальная терминология**Второй класс**

1. <i>Legato</i>	Плавно, связно
2. <i>Non legato</i>	Не связно
3. <i>Staccato</i>	Отрывисто
4. <i>Forte</i>	Громко
3. <i>Piano</i>	Тихо
4. <i>Allegro</i>	Быстро
5. <i>Adagio</i>	Медленно
6. <i>Allegretto</i>	Спокойнее, чем Allegro
7. <i>Crescendo</i>	Постепенно усиливая силу звучания
8. <i>Diminuendo</i>	Постепенно уменьшая силу звучания

Третий класс

1. <i>Moderato</i>	Умеренно
2. <i>Ritenuato</i>	Замедляя
3. <i>Vivo</i>	Живо
4. <i>Sostenuto</i>	Сдерживая
5. <i>Molto</i>	Очень
6. <i>Poco</i>	Немного, не очень
7. <i>Poco crescendo</i>	Постепенно усиливая звучание
8. <i>Poco diminuendo</i>	Постепенно затихая
9. <i>Poco a poco</i>	Мало-помалу

Четвертый класс

1. <i>Dolce</i>	Нежно
2. <i>Andante</i>	Не спеша, шагом
3. <i>Poco a poco</i>	Мало-помалу. постепенно
4. <i>Marcato</i>	Подчёркивая
3. <i>Non troppo</i>	Не слишком
4. <i>Largo</i>	Широко
5. <i>Sempre</i>	Всегда, постоянно
6. <i>Cantabile</i>	Певуче
7. <i>Rallentando</i>	Замедляя
8. <i>Lento</i>	Медленно
9. <i>Shcerzando</i>	Шутливо
10. <i>Ritardando</i>	Запаздывая
11. <i>Grazioso</i>	Грациозно, изящно
12. <i>Leggiero</i>	Легко
13. <i>Tenuto</i>	Выдержанно, точно по длительности

Пятый класс

1. <i>Tenuto</i>	Выдержанно, точно по длительности
2. <i>Piu mosso</i>	С большим движением
3. <i>Subito</i>	Внезапно
4. <i>Espressivo</i>	Выразительно
3. <i>Tranquillo</i>	Спокойно
4. <i>Leggiero</i>	Легко

5.	<i>Meno</i>	Менее, меньше
6.	<i>Grave</i>	Тяжело
7.	<i>Sforzando</i>	Внезапный акцент на каком-либо звуке или аккорде
8.	<i>Sforzato</i>	Энергично, сильно
9.	<i>Energico</i>	Решительно
10.	<i>Mosso</i>	Движение
11.	<i>Meno mosso</i>	Менее подвижно
12.	<i>Allargando</i>	Расширяя, замедляя
13.	<i>A tempo</i>	В прежнем темпе
14.	<i>Maestoso</i>	Величественно, величаво, торжественно
Шестой класс		
1.	<i>Simile</i>	Подобно, так же (предыдущему)
2.	<i>Pesante</i>	Тяжело, грузно
3.	<i>Brillante</i>	Блестяще
4.	<i>Con fuoco</i>	С жаром, огнём
3.	<i>Maestoso</i>	Величественно, торжественно
4.	<i>Smorzando</i>	Приглушая, замирая
5.	<i>Accelerando</i>	Ускоряя
6.	<i>Lamento</i>	Жалобно
7.	<i>Giocoso</i>	Игриво
8.	<i>Vivace</i>	Быстро, живо
9.	<i>Stringendo</i>	Ускоряя
10.	<i>Senza</i>	Без
11.	<i>Quasi</i>	Как бы, подобно
12.	<i>Una corda</i>	Левая педаль
13.	<i>Tre corde</i>	Правая педаль
14.	<i>Moto</i>	Движение
15.	<i>Con moto</i>	С движением
Седьмой класс		
1.	<i>Secco</i>	Сухо, отрывисто
2.	<i>Con brio</i>	С жаром
3.	<i>Piacevole</i>	Приятно
4.	<i>Sopra</i>	Над, сверху
5.	<i>Una corde</i>	Левая педаль
6.	<i>Tre corde</i>	Правая педаль
7.	<i>Mano</i>	Рука
8.	<i>Mano destra</i>	Правая рука
9.	<i>Mano sinistra</i>	Левая рука
10.	<i>Alla breve</i>	4-х дольный такт, в котором счёт ведётся половинными нотами (на 2 доли)
11.	<i>Stretto</i>	Ускоренно, сжато
12.	<i>Sotto</i>	Под
13.	<i>Sotto voce</i>	Вполголоса
14.	<i>Piu</i>	Более
15.	<i>Tranquillo</i>	Спокойно, безмятежно
Восьмой класс		
1.	<i>Morendo</i>	Замирая
2.	<i>Semplice</i>	Просто
3.	<i>Calando</i>	Стихая
4.	<i>Animato</i>	Воодушевлённо
3.	<i>Tranquillamento</i>	Спокойно, безмятежно
4.	<i>Risoluto</i>	Решительно
5.	<i>Rubato</i>	Ритмически свободное исполнение
6.	<i>Senza</i>	Без
7.	<i>Presto</i>	Быстро
8.	<i>Con</i>	С
9.	<i>Con anima</i>	С душой
10.	<i>Con passione</i>	Со страстью

11. <i>Parlando</i>	Говорком
12. <i>Pochissimo</i>	Немножко, чуть-чуть
13. <i>Agitato</i>	Возбуждённо, взволнованно
14. <i>Furioso</i>	Яростно, неистово
Девятый класс	
1. <i>Serio</i>	Серьёзно
2. <i>Appassionato</i>	Страстно
3. <i>Commodo</i>	Удобно
4. <i>Ad libitum</i>	По желанию
3. <i>A piacere</i>	По желанию, ритмически свободно
4. <i>Con forza</i>	С силой
5. <i>Listesso tempo</i>	Тот же темп
6. <i>Assai</i>	Весьма, очень
7. <i>Sonoro</i>	Громко, звучно
8. <i>Son</i>	Звук
9. <i>Suono</i>	Звук
10. <i>Sonabile</i>	Звучно
11. <i>Sonanto</i>	Звучно
12. <i>Sonare</i>	Звучать, играть
13. <i>Funebre</i>	Траурный, похоронный
14. <i>Placido</i>	Тихо, спокойно
15. <i>Pastorale</i>	Пастушеский

Десятый класс

1. <i>Attacca</i>	Без перерыва приступать к следующей части произведения
2. <i>Rapidamente</i>	Быстро, стремительно
3. <i>Rapido</i>	Быстро, стремительно
4. <i>Deciso</i>	Решительно, смело
3. <i>Sotto voce</i>	Вполголоса
4. <i>Mezza voce</i>	Вполголоса
5. <i>Cantilena</i>	Певучая, напевная мелодия
6. <i>Attacca subito</i>	Немедленно начать следующую часть
7. <i>Sensibile</i>	Трогательно, с чувством
8. <i>Doloroso</i>	С болью, тоской, печалью
9. <i>Teneramente</i>	Нежно, мягко, ласково
10. <i>Ugualmente</i>	Ровно, однообразно

Вопросы по литературе и живописи**4-5-6 классы**

1. Какие сказки вы читали? Знаете ли сказки Перро, братьев Гримм, Г.Х. Андерсена?
2. Кого из русских композиторов называли композитором-сказочником? Назовите его произведения
3. Какие вы знаете стихи Пушкина, Лермонтова?
4. Кто из композиторов писал произведения на сюжеты этих поэтов?
5. Назовите произведения Гоголя
6. Кто на писал повесть «Меня зовут Кожа»?
7. Что такое пейзаж, портрет?
8. Назовите известных русских художников
9. Каких западно-европейских художников вы знаете?

7-8 классы

1. Кто написал «Евгений Онегин», «Демон»? Кто из композиторов обращался к этим произведениям? Какие арии вы знаете?
2. Кто написал роман «Война и мир»? Какое музыкальное произведение на этот сюжет вы знаете?
3. Какие произведения Шекспира вы знаете? Какое произведение на его сюжет?

4. Назовите произведения В. Гюго, Бальзака, Абая
5. Что такое эпоха Возрождения – «прекрасная весна человечества»?
6. Назовите имена трех великих художников эпохи итальянского Возрождения.
7. Какие картины, написанные ими вы знаете?
8. Назовите картины Репина, Сурикова

9-10-11 классы

1. Назовите произведения Чехова, Толстого
2. Кто такие поэты «серебряного века»?
3. Назовите выдающихся поэтов 60х годов XX столетия
4. Какие произведения Серова вы знаете?
5. Расскажите об импрессионизме в живописи. Назовите художников-импрессионистов и их картины.

Список литературы

1. *Вицинский А.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением Классика XXI, 2003 - 100с.
2. *Корыхалова, Н.П.* Музыкально-исполнительские термины. СПб.: композитор, 2003-272с.
3. *Гинзбург, Л.* О работе над музыкальным произведением. Музыка, 1981- 143с.
4. *Н.Л.Чепелина* "Коллоквиум 1-8кл. Технический репертуар". Томск 2020
5. *Журавлева О.И.* Гарипова Н.М. Методические рекомендации по подготовке и проведению коллоквиума. Ялта-2018

References (transliterated)

1. *Vicinskij A.* Process raboty pianista-ispolnitelya nad muzykal'nym proizvedeniem Klassika XXI, 2003 - 100p.
2. *Koryhalova, N.P.* Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy. SPB.: kompozitor, 2003-272p.
3. *Ginzburg, L.* O rabote nad muzykal'nym proizvedeniem. Muzyka, 1981- 143p.
4. *N.L.Chepelina* "Kollokvium 1-8kl. Tekhnicheskij repertuar". Tomsk 2020
5. *Zhuravleva O.I.* Garipova N.M. Metodicheskie rekomendacii po podgotovke i provedeniyu kollokviuma. Yalta-2018

Сведения об авторах:

Душанова Шолпан Рустемовна – Республиканская казахская специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей им. А. Жубанова, педагог.

Омарова Айжан Аскарровна – Республиканская казахская специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей им. А. Жубанова, педагог.

Автор туралы мәлімет:

Душанова Шолпан Рустемовна – Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп-интернаты, ұстаз.

Омарова Айжан Аскарровна – Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған республикалық қазақ мамандандырылған музыка мектеп-интернаты, ұстаз.

Information about the author

Sholpan Rustemovna Dushanova – Republic Kazakh specialized music school for gifted children named after A.Zhubanov, teacher.

Aizhan Askarovna Omarova – Republic Kazakh specialized music school for gifted children named after A.Zhubanov, teacher.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ACTUAL RESEARCHES OF MUSIC

<i>Melikhov I.</i>	Percussion theatre of Nebojsa Zivkovic	
<i>Мелихов И.</i>	Театр ударных небойши живковича	
<i>Мелихов И.</i>	Небойша Живковичтің соқпалы аспаптар театры	6

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

<i>Кусаинова С., Утегалиева С.</i>	Образ генерал-губернатора В.А. Перовского в народной инструментальной музыке казахов и башкир	
<i>Кусаинова С., Өтегалиева С. Kusainova P., Utegalieva P.</i>	Қазақ пен башқұрттың халық аспаптық музыкасындағы генерал-губернатор В.А. Перовскийдің бейнесі The image of general and governor V.A. Perovsky in the folk instrumental music of the Kazakhs and Bashkirs	16
<i>Есіркеп Б., Бултбаева А. Есіркеп Б., Бултбаева А. Esirkep B., Bultbayeva A.</i>	Қазақстан композиторларының виолончель аспабына арналған музыкасы Произведения казахстанских композиторов для виолончели Compositions of Kazakh composers for cello.	31

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

<i>Кожазул Е.</i>	Фортепианные циклы Р. Шумана 1830-1835 годов в контексте становления его пианизма	
<i>Кожазул Е.</i>	Р. Шуманның пианизмінің қалыптасу аясындағы 1830-1835 жылдардағы фортепианолық циклдері	
<i>Kozhagul Y.</i>	R. Schumann's piano cycles of 1830-1835 in the context of the formation of his pianism	37
<i>Давлетьярова А. Давлетьярова А.</i>	Обработки домбровых кюев в творчестве Г.С. Абдрашевой Г.С. Абдрашева шығармашылығындағы домбыра күйлерінің өңделуі	
<i>Davletyarova A.</i>	The arrangements of dombra kuis in the works of G.P. Abdrasheva. .	45
<i>Ботабаев Д.</i>	А.Бестібаевтың «азия дауысы» маршындағы ұрмалы қондырғы партиясына барабаншы-орындаушының көзқарасы	
<i>Ботабаев Д.</i>	взгляд исполнителя-барабанщика на партию ударной установки в марше «голос азии» А.Бестыбаева	
<i>Botabaev D.</i>	The view of the performer-drummer to the part of the drum kit in the march «voice of asia» A. Bestybaev.	58

Ибрагимов Д. <i>Ibragimov D.</i>	Дирижерская интерпретация оперы «Кармен» в НАТОБ им. Абая Абай атындағы ҚМАОБТ-ның «кармен» операсының дирижерлік интерпретациясы	
Ibragimov D.	Conductor's interpretation of the Carmen opera in Abay National Academic Opera and Ballet Theater named after Abay.	64

МУЗЫКАЛЬҚ ПЕДАГОГИКА
МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА
MUSIC PEDAGOGY

Аркабаева Г., Бердалиева Т., Ермекбаева Г.	Интеллектуальные и ролевые игры как активные методы обучения русскому языку как иностранному	
<i>Arkabaeva G.,</i> <i>Berdaliev T.,</i> <i>Ermekbaeva G.</i>	Зияткерлік және рөлдік ойындар орыс тілін шет тілі ретінде оқытудың белсенді әдістері ретінде	
<i>Arkabaeva</i> <i>Berdaliev</i> <i>Ermekbaeva G.</i>	<i>G., T.,</i> Intellectual and role games as active methods of teaching the russian language as foreign.	70
Душанова Омарова А.	Ш., Методическое пособие по подготовке к коллоквиуму для учащихся-пианистов средних специализированных музыкальных школ	
<i>Dushanova</i> <i>Omarova A.</i>	<i>Sh.,</i> Мамандырылған музыкалық орта мектептерінің арнайы фортепиано бөлімінің оқушыларына коллоквиумды өткізу үшін арналған оқу әдістемелік құралы	
<i>Dushanova</i> <i>Omarova A.</i>	<i>Sh.,</i> Methodology manual for preparatin to colloquium for students-pianists of secondary specialized music schoolp.	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

1 (30) 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:

М.А. Абенова

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

1 (30) 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

Дизайн обложки:

В. Е. Недлина

Редактор казахского языка:

М. А. Абенова

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

1 (30) 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:

M. Abenova

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
