

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылға дейін –

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

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

4

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2022

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Жүдебаев Арман Әділханұлы

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

| | |
|---------------------------|--|
| Г. 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

4 (37) 2022

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

Қазақ тілі редактор:
Л. М. Балмагамбетова

Беттеген:
В. Е. Недлина,
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, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия) |
| И. А. Рау | доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан) |
| М. Сабит | доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан) |
| Б. М. Сатершинов | доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК(Казахстан) |
| М. Сато | доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония) |
| Я. Сипош | PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии |
| Г. С. Сулесева | 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**4 (37) 2022****Выходит 4 раза в год**

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

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

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

Редактор казахского языка:
Л. М. Балмагамбетова

Вёрстка:
В. Е. Недлина,
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) |
| S. Kuzembay | Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor (Kazakhstan) |
| I. Matzievsky | Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia) |
| A. Nauryzbayeva | Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan) |
| S. Nurmuratov | Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan) |
| A. Raimkulova | Honored worker of Kazakhstan, DBA, professor |
| J. Rau | Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany) |
| M. Sabit | Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan) |
| B. Satershinov | Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan |
| M. Sato | Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan) |
| J. Šipoš | PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences |
| G. Suleeva | PhD in Philology, docent |
| S. Utegaliyeva | 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

4 (37) 2022

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, A. Somov

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

**ҚАЗІРГІ КЕЗДЕГІ
ҰЛТТЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ**

**НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
И СОВРЕМЕННОСТЬ**

NATIONAL MUSIC CULTURE IN THE MODERNITY

IRSTI 18.41.91

Mahira Alakbar kyzy Guliyeva¹
*¹Azerbaijan National Conservatory and
The State Conservatory of Konya
Konya, Turkey*

HISTORY OF THE ORIGIN OF FOLK WIND INSTRUMENTS IN AZERBAIJAN AND THE ROLE OF ALAKBAR ASGAROV IN THE DEVELOPMENT OF THE PERFORMING SCHOOL

Abstract

This article outlines a brief history of the development of folk wind instruments in Azerbaijan. The presented article reveals the role and significance of the outstanding, virtuoso performer on wind instruments Azerbaijan and the creator of the “School of playing Azerbaijani folk wind instruments balaban, tutek, ney and zurna” Alakbar Asgarov. He is the creator of instrumental dance melodies and mugham renga, as well as one of the founders of the school of playing Azerbaijani folk instruments such as balaban, zurna, tutek and nay. The purpose of this article is to consider the features of the folk wind instruments of Azerbaijan and the role of Alakbar Asgarov in their development. According to professional musicians and artists, A. Asgarov is the most virtuoso these instruments performer and innovator. He not only worked on improving the design of traditional instruments but also adapted the European clarinet for the performance of Azerbaijani music, in the construction of which he made significant changes. For many generations of musicians, his performing art is a standard and an example.

Keywords: Azerbaijan music, Alakbar Asgarov, folk wind instruments, performer, balaban, ney, zurna, reng.

Махира Алекперқызы Гулиева¹
*¹Әзірбайжан ұлттық консерваториясы және
Кония Мемлекеттік консерваториясы
Кония, Түркия*

ӘЗІРБАЙЖАНДА ХАЛЫҚ ҮРМЕЛІ АСПАПТАРЫНЫҢ ПАЙДА БОЛУ ТАРИХЫ ЖӘНЕ АЛЕКПЕР АСКЕРОВТЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕПТІ ДАМУДАҒЫ РӨЛІ

Аннотация

Мақалада Әзірбайжанның халық үрмелі аспаптарының дамуының қысқаша тарихы баяндалған. Әзірбайжанның үрмелі аспаптарындағы көрнекті виртуоздық Орындаушының және «Әзірбайжан халық үрмелі аспаптарында ойнайтын мектеп балабан, тutek, ней және зурна» жасаушы Алекпер Аскеровтың рөлі мен маңыздылығы ашылады. Ол – аспаптық би әуендері мен мугамдық реңгтердің авторы, сонымен қатар балабан, зурна, тutek және ней сияқты Әзірбайжан халық аспаптарында ойнау мектебінің негізін қалаушылардың бірі. Зерттеудің міндеті – Әзірбайжанның халық үрмелі аспаптарының ерекшеліктерін және олардың дамуындағы Алекпер Аскеровтің рөлін қарастыру. Кәсіби музыканттар мен өнер қайраткерлерінің пікірінше, А. Аскеров – осы интременттерде ең шебер орындаушы және жаңашыл. Ол дәстүрлі аспаптардың дизайнын жетілдіріп қана қоймай, Әзірбайжан музыкасын орындауға бейімдеді еуропалық кларнет, оның дизайнына айтарлықтай өзгерістер енгізілді. Музыканттардың көптеген ұрпақтары үшін оның орындаушылық өнері эталон және үлгі болып табылады.

Түйінді сөздер: Әзірбайжан музыкасы, Алекпер Аскеров, халық үрмелі аспаптары, орындаушы, балабан, ней, зурна, реңг.

Махира Алекпер кызы Гулиева¹
*¹Азербайджанская национальная консерватория и
Государственная консерватория Коньи
Конья, Турция*

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НАРОДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ И РОЛЬ АЛЕКПЕРА АСКЕРОВА В РАЗВИТИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

Аннотация

В статье изложена краткая история развития народных духовых инструментов Азербайджана. Раскрывается роль и значимость выдающегося виртуозного исполнителя на духовых инструментах

Азербайджана и создателя «Школа игры на азербайджанских народных духовых инструментах балабан, тутек, ней и зурна» Алекпера Аскерова. Он является автором инструментальных танцевальных мелодий и мугамных ренгов, а также одним из основоположников школы игры на таких азербайджанских народных инструментах, как балабан, зурна, тутек и ней. Задача исследования – рассмотреть особенности народных духовых инструментов Азербайджана и роль Алекпера Аскерова в их развитии. По мнению профессиональных музыкантов и деятелей искусств А. Аскеров является самым виртуозным исполнителем на этих инструментах и новатором. Он не только работал над усовершенствованием конструкции традиционных инструментов, но и адаптировал для исполнения азербайджанской музыки европейский кларнет, в конструкцию которого внёс значительные изменения. Для многих поколений музыкантов его исполнительское искусство является эталоном и примером.

Ключевые слова: музыка Азербайджана, Алекпер Аскеров, народные духовые инструменты, исполнитель, балабан, ней, зурна, ренг.

The base of musical culture of each nation is rooted in history. Since the ancient times, music of Azerbaijan has been improving and constantly expanding its capabilities. The development of national music was based on ancient mughams, dance songs, mugham renga, ashig and folk chants.

Music instruments play an important role in the development of culture worldwide. The design and technical changes in the performance capabilities of the instruments have been widely used throughout the history.

The art of performing folk music is one of the core parts of the musical culture of Azerbaijan. The existence of performing activities in the ancient times of Azerbaijan is evidenced by historical monuments, miniatures and cave paintings of Gobustan.

The musical culture of Azerbaijan includes various types of folk instruments. They are distinguished in several groups:

1. Wind instruments – balaban, zurna, tutek (kaval), ney, tulum.
2. Bowed string instruments – kamancheh.
3. Fretless string instruments – qopuz, saz, sitar, santur, qanun, tar, oud.
4. Drum instruments – nagara, gosha nagara, def.
5. Keyboard-wind instrument – accordion.

The purpose of this article is to examine the development of folk wind instruments of our country. Wind instruments are considered to be among the oldest existing. The research of the great musicologist of the 14-15th centuries Abdulkhadir Maragali observes the history of creation of folk instruments in Azerbaijan. Ney, tutek, zurna and balaban are marked among the most ancient.

In ancient times primitive people extracted sounds from reeds, sea shells, animal bones and horns, and shells of large walnuts. They used these primitive tools on the hunt, battles, and ritual ceremonies. By blowing the air into primitive devices it was possible to extract sounds of a certain height.

With the development of the performing culture of the ancient population of Azerbaijan, new technical capabilities and tools were created to extract the sound palette.

The very first wind instrument is an ancient flute with labial holes. In Azerbaijan, the prototype of ancient flutes are such instruments as tutek and ney (nay). The shape and material of the wind instruments make great importance on the character and coloring of the sound. The material plays a special role, since the metal sounds completely different than wood.

Wind instruments are divided in two groups:

- Wooden – made of walnut, mulberry, apricot tree.
- Brass instruments.

Azerbaijani folk wind instruments are of the wooden group.

Modern folk wind instruments differ from the ancient ones in their construction and sound extraction.

We shall examine some types of wind instruments that are nowadays widely used in folk ensembles and orchestras.



Figure 1. Tutek is an Azerbaijani folk wind instrument of the flute type. This is an improved type of a shepherd's pipe, a simple wooden form.

Ancient prototypes of tutek flutes were made from reeds, animal bones and clay. In further periods of the development of this tool, new models of metal and wood appeared.

There are seven holes on the front side of the base of the tool, and one on the back. The range of the instrument covers from the B of the small octave to the C of the third octave. A skillful performer can increase the sound range by several sounds.

Figure 2. Ney (nay) is one of the oldest Azerbaijani instruments.

Ney was usually made of cane, but professional musicians use its wooden varieties called white and black.

The white ney (ney-sefid) has eight holes on the front and one on the back.

The black ney (black ney), also known as *mizmar*, is more modern. Its length is half the length of a white ney. A cane flute is inserted into the trunk with seven holes. The tool was equipped with a round plate for lip support.

Varieties of this instrument are widely used in the countries of the Near and Far East. The range of the ney is from C of the first to G of the second octaves.

Figure 3. Zurna is an Azerbaijani folk wind instrument.

During the archaeological excavations in the territory of Mingachevir, 4 examples of zurna were discovered. They were made from deer horns. It is believed that the production of zurna dates back three thousand years ago.

The instrument is a wooden tube with a socket. Zurna has a double reed mouthpiece at the base. This instrument is classified as an oboe. The conical shape of the tube of zurna sharpens the sound, so it is more often used for outdoor performances.

Zurna is one of the favorite folk instruments for celebrations and weddings. This instrument has several varieties and is made from some types of wood, such as apricot, mulberry and walnut. The range of zurna is from the G of the first octave to the C the third octave. Zurna has seven holes on the front side, and one finger hole on the back.

Figure 4. Balaban is a double-reed wooden instrument. The mouthpiece is made from club-rush of certain sizes.

In the finished body of balaban, eight holes are drilled on the front and one on the back side. Balaban, like zurna, is one of the oboe wind folk instruments.

The musical structure of the instrument and the pitch is adjusted using a clamp fixed to the mouthpiece. The instrument has a low timbre and makes a special sound. The range of balaban is from the G of the small octave to the E flat of the second octave.

Balaban is included in orchestras and ensembles of folk instruments. Balaban music is performed both solo and as part



of a duet. Varieties of balaban are case-sensitive and range-sensitive.

In Azerbaijan one can find an alto balaban, tenor balaban, bass balaban, piccolo balaban, ashug balaban, ensemble balaban, orchestra balaban and others.

In regards of improvement of the instruments, new names appear in the history of the performing culture of Azerbaijan. The name of the virtuoso artist and innovator Alakbar Asgarov occupies a special place in it.

A. Asgarov was born on 03.05.1933 in the city of Baku. From the very first steps in music, he declared himself as a distinctive performer. His talent constantly attracted great attention from both musicians and listeners. Having the deepest knowledge and rare intuition, A. Asgarov also was a possessor of a bright artistry and outstanding performing skills.

The close connection to the layers of folk art and the respect for traditions combined with innovation determined the main direction of development of A. Asgarov as a musician. He was brought up on national traditions with deep gratitude for folk art. The last decade of his life was connected with the Sumgayit College of Music and its folk ensemble "Dugah". This ensemble was unique in its kind and had an inimitable sound. The ensemble's repertoire consisted of folk songs, folk dance tunes and renga, as well as pieces of A. Asgarov's authorship.

The ensemble included such folk instruments as: tar, ud, saz, ganun, kamancha, zurna, balaban, ney, tutek, nagara and gosh nagara.

During the leadership of A. Asgarov, the ensemble was striving for the highest level of performing arts. His specific virtuoso put magical effect on the audience. He managed to develop his own unique performing style in a whole range of instruments: clarinet, balaban, ney, tutek and zurna were among them. A distinctive feature of his performance was the colorful sound palette, energy and masculinity of tone. For more than thirty years A. Asgarov had dedicated himself to teaching. In 1966, he was invited to the Sumgayit Music College as a master of balaban.

Possessing a high level of knowledge and all the secrets of teaching methods, A. Asgarov instilled in his students a sense of beauty and awareness of the significance of their chosen profession. As a tutor A. Asgarov accurately felt the individual performing abilities of each student and in every possible way encouraged their development. In the same year he began work on a book entitled "The School of Performance of Folk Wind Instruments" for beginners. Along with teaching, A. Asgarov was invited by the People's Artist of the USSR Rashid Behbutov in 1973 to become the soloist in the Azerbaijan State Theater of Song and Dance. As part of this ensemble, he toured a lot and performed in Yemen, Scotland, Switzerland, England, Ireland, Egypt, Wales and many other countries.

Audience from different parts of the Earth was captured by the high skills of this magnificent performer. No wonder in Yemen he was nicknamed the "miracle clarinet player."

According to professional musicians and artists, A. Asgarov is the most virtuoso performer on such wind instruments as clarinet, balaban, ney, zurna and tutek. For many generations of musicians, his performance marks a standard and example to follow.

References

1. Наджафзаде, А. И. Толковый словарь музыкальных инструментов Азербайджана (Najafzadeh A.I. – Explanatory dictionary of Azerbaijani folk instruments) / А. И. Наджафзаде. - Баку : ЭЛИМ, 2003. - 224 с.
2. Аскеров А. А. Школа игры на азербайджанских народных духовых инструментах балабан, тутек, ней и зурна (Asgarov A. A. School of playing Azerbaijani folk wind instruments balaban, tutek, ney and zurna) : рукопись. 254 с.
3. Quliyeva M. Ə. Balaban aləti və Ələkbər Əsgərovun isləmələri (The musical instrument of balaban and the arrangements of Alakbar Asgarov) // "Konservatoriya" jurnalı. – 2017, №3 (37). – S. 25-30.

References (transliterated)

1. Nadžafzade, A. I. Tolkovyj slovar' muzykal'nyh instrumentov Azerbajdžana / A. I. Nadžafzade. - Baku: ÈLM, 2003. - 224 p.

2. Asgarov A. A. Škola igry na azerbajdžanskih narodnyh duhovyh instrumentah balaban, tutek, nej i zurna (Asgarov A. A. School of playing Azerbaijani folk wind instruments balaban, tutek, nej and zurna) : rukopis'. 254 p.
3. Quliyeva M.A. Balaban alati va Alakbar Asgarovun islamalari (The musical instrument of balaban and the arrangements of Alakbar Asgarov) // “Konservatoriya” jurnalı. – 2017, №3 (37). – pp. 25-30.

Information about the author:

Mahira Alakbar kızı Guliyeva – Candidate of the Azerbaijan National Conservatory and teacher of the State Conservatory of Konya (Turkey). E-mail: mahireguliyeva353@gmail.com, mahireguliyeva@mail.ru.

Автор тўралы мәлімет:

Махира Алекперқызы Гулиева – Өзірбайжан ұлттық консерваториясының PhD кандидаты, Конья қаласының мемлекеттік консерваториясының оқытушысы (Түркия). E-mail: pianist777@list.ru.

Сведения об авторе:

Махира Алекпер кызы Гулиева – кандидат PhD Азербайджанской национальной консерватории, преподаватель Государственной консерватории города Конья (Турция). E-mail: pianist777@list.ru.

МРНТИ 18.41.91

*Эльвира Абдрахманова¹, Тамара Джумалиева¹**¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы***ЯПОНСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПРЕДСТАВИТЕЛИ И ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ****Аннотация**

Статья посвящена современной японской композиторской школе середины XX-начала XXI века, занявшей одно из лидирующих мест в мировой музыкальной культуре. В ней доминирует стремление дать целостное и глубокое представление о среде и исторических культурных реалиях, в которых формировались композиторы этой генерации, представляющие два типа композиторов – «традиционалистов» – Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара и «западников» – Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаша, Рио Нода, получивших образование во Франции, Германии, США, России, что обусловило своеобразие процесса развития академической музыки в Японии. Для авторов было важно, с одной стороны, рассмотреть ведущие тенденции современной профессиональной японской музыки на фоне раскрытия одной из основополагающих проблем музыкального искусства – взаимодействие национальных и общекультурных традиций, в частности, европейских – Эрик Сати, Оливье Мессиа́н, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Кшиштоф Пендерецкий, и американских – Эдгар Варез, Джон Кейдж, Аарон Копленд. С другой, показать сложный, многоступенчатый, но перспективный путь, потребовавший со стороны композиторов, как «авангардистов», так и «традиционалистов», изменить свои позиции, прийти к единому решению, позволившему начать строить новую музыкальную историю.

Ключевые слова: японская композиторская школа, японские композиторы, Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара, Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаша, Рио Нода.

*Эльвира Абдрахманова¹, Тамара Джумалиева¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы***XX ҒАСЫРДЫҢ ЕКІНШІ ЖАРТЫСЫ МЕН XXI ҒАСЫРДЫҢ БАСЫНДАҒЫ
ЖАПОН КОМПОЗИТОРЛЫҚ МЕКТЕБІ:
ӨКІЛДЕР ЖӘНЕ ЖЕТЕКШІ ТЕНДЕНЦИЯЛАР****Аннотация**

Бұл мақала XX ғасырдың ортасы мен XXI-ші ғасырдың басындағы заманауи Жапондық композиторлар мектебіне арналған. Бұл мектеп әлемдік музыка қауымдастығында жетекші орындардың бірін иеленді. Онда қоршаған орта мен тарихи мәдени шындық туралы тұтас және терең түсінік беруге ұмтылыс басым болған, сол уақытта осы буынның композиторлары қалыптасты. Оларды екіге бөлуге болады: «Дәстүрлі» – Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара, «Еуропалықтар» – Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаша, Рио Нода, олар Францияда, Германияда, АҚШ және Ресейде білім алған. Бұл Жапониядағы академиялық музыканың дамуына өзіндік ерекшеліктерге алып келді. Бір жағынан авторлар үшін музыкалық өнердің іргелі мәселелерін ашу мен қоса, қазіргі Жапон музыкасының жетекші бағыттарын қарастыру маңызды болды. Олардың ішінде ұлттық және жалпы мәдени дәстүрлер, атап айтқанда еуропалықтардың өзара әрекеттесуі: Эрик Сати, Оливье Мессиа́н, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Кшиштоф Пендерецкий, және америкадық Эдгар Варез, Джон Кейдж, Аарон Копленд. Екінші жағынан күрделі, көп салалы, бірақ болашағы зор жолды көрсетеді. Осы жол композиторлардың өз ұстанымдарын өзгертуді, ортақ шешімге келуді талап етеді. Соның арқасында олар жаңа музыка тарихын құруға мүмкіндік ашты.

Түйін сөздер: жапон композиторлар мектебі, жапон композиторлары, Дан Икума, Хасакава Фумио, Акира Ифукубэ, Нобуо Тэрахара, Тору Такэмицу, Макото Морой, Акира Юяма, Юдзи Такахаша, Рио Нода.

Elvira Abdrakhmanova¹, Tamara Jumaliev¹

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

JAPANESE COMPOSITION SCHOOL OF THE LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES: REPRESENTATIVES AND LEADING TENDENCIES

Abstract

This article focuses on the modern Japanese compositional school of the mid-twentieth and early twenty-first centuries, which has taken one of the leading places in the global music community. The article is focused on a complete and deep understanding of the environment and historical cultural realities in which composers of this generation were formed, representing two types of "traditionalist" composers - Dan Ikuma, Hasakawa Fumio, Akira Ifukube and Nobuo Terahara, and "Westerners" - Toru Takemitsu, Makoto Moroi, Akira Yuyama, Yuji Takahashi and Rio Noda, who studied in France, Germany, the USA and Russia, which determined the originality of development of academic music in Japan. On the one hand, it was important for the authors to consider the leading tendencies of contemporary professional Japanese music against the background of one of the fundamental problems of musical art, namely the interaction of national and cultural traditions, in particular European – Erik Satie Satie, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, and American – Edgard Varese, John Cage, Aaron Copeland. On the other hand, to show the complex, multi-stage, but promising path that required from composers, both "avant-garde" and "traditionalists", to change their positions, to come to a unified decision that would allow them to start building a new musical history.

Keywords: Japanese composer school, Japanese composers, Dan Ikuma, Hasakawa Fumio, Akira Ifukube, Nobuo Terahara, Toru Takemitsu, Makoto Moroi, Akira Yuyama, Yuji Takahashi, Rio Noda.

Япония является одной из самых развитых стран в современном мире, как в экономической, так и культурной сферах. Несмотря на то, что становление и развитие профессиональной музыки приходится на конец XIX-начало XX века, композиторская школа этой страны заняла достойное место на мировой музыкальной арене. Последнее было обусловлено многими причинами разного порядка, в числе которых, прежде всего, художественные завоевания композиторов в академической музыке. Японская композиторская школа середины XX-начала XXI века многочисленна и разнообразна по составу, основу которой составляет целая когорта талантливейших творцов, способствовавших ее прогрессу и лидирующему месту, занимаемому на сегодняшний день. Среди них: Мацудаира Ёрицунэ (1907-2001), Акира Ифукубэ (1914-2006), Дан Икума (1924-2001), Акира Юяма (1924-2001), Симаока Юдзуру (1926-2021), Ирино Иосиро Ёсиро (1921-1980), Тосиро Маюдзуми (1929-1997), Тору Такэмицу (1930-1996), Макото Морой (1930-2013), Имада Масару (1932), Акиро Миоси (1933-2013), Маки Исии (1936-2003), Такахаси Юдзи (1938), Рио Нода (1948), Дзё Хисаиси (1950), Миюки Накадзима (1952), Такаси Ёсимацу (1953), Тосио Хосокава (1955), Хироми Яно (1955), Ягисава Сатоши (1975). Выделим, во-первых, особенность, которая была типичной для художественной интеллигенции разных стран, в том числе и для Японии, – это постоянное образование различных художественных групп, кружков, экспериментальных мастерских, содружеств, творческих объединений и ассоциаций, где представлялись и обсуждались образцы

авангардной музыки. Примером подобного объединения в Европе служит дрезденская группа художников-экспрессионистов «Мост» (1905), и мюнхенская «Синий всадник» (1911), «Шестерка французских композиторов» (1914-1923) и «Аркейская школа» (1923-1925). Во-вторых, универсальность таланта японских творцов, которые выступали как композиторы, дирижеры, пианисты, педагоги, музыкальные писатели, теоретики и общественные деятели. Впрочем, универсальность творческой деятельности типична для многих выдающихся современных творцов: А. Шёнберга, Н. Пизцетти, Дж. Ф. Малишьеро, Ф. Пуленка, О. Мессиана, П. Булеза, Л. Бернштейна.

Представители данного поколения, многие из которых были учениками основателей японской композиторской школы, продолжают традиции, заложенные этими ервопроходцами. Прежде всего, назовем имя Ямады Косаку (1886-1965), выдающегося композитора, дирижера, музыкального писателя, теоретика, педагога, просветителя, организатора новых форм музыкальной жизни в Японии. Именно Я. Косаку, которого называли «японским Глинкой», стоявшего у истоков формирования национальной композиторской школы в Японии, является ее основоположником. В наследии этого композитора: шесть опер («Аладдина и Паломид» (1913), «Падшая с неба», «Чёрные корабли» (1939), «Рассвет» (1940), симфонии (1914), симфонические поэмы, сюиты «Бонно-Кору» (1931) и «Рассвет на Востоке» (1941), камерно-инструментальные произведения, хоры и песни. Кроме того, Я. Косаку занимался просветительской деятельностью, он был пропагандистом произведений японских композиторов, организатором концертов, на которых звучала не только классическая, но и молодая японская академическая музыка. Уже в 1918 году композитор впервые выступал в США, а в тридцатых годах завоевал международную известность, гастролируя в разных странах, в том числе в СССР. Большой вклад в становление и развитие национального композиторского творчества внесли современники Я. Косаку – Тэйити Окано (1878-1941), Таки Рэнтаро (1879-1903), Мотоори Нагаё (1885-1945), Нобутоки Киёси (1887-1965), Накаяма Симпэй (1887-1952), Ясудзи Киёсэ (1900-1981), Хирота Рютаро (1892-1952), Нарита Тамэдзо (1893-1945), Комацу Косукэ (1884 -1966), Янада Тэй (1886-1959), Фудзии Киёми (1889-1944), Тамэдзо Нарита (1893-1945), Сабуро Морой (1903-1977), Хасимото Кунихико (1904-1949).

Музыковед М. Дубровская в своей диссертации «Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Я. Косаку», исследуя творческий путь и метод композитора, четко отмечает шесть основных векторов музыкально-стилевых истоков, оказавших огромное воздействие на творчество японского композитора, относящиеся к разным национальным композиторским школам. Среди них: 1) австро-немецкая композиторская культура и музыкальный фольклор; 2) стиль европейского романтизма в лице Ф. Шопена, Ф. Листа и Р. Шумана; 3) стилистика русской композиторской школы, русской народной песенности; 4) музыкальная стилистика французской композиторской школы; 5) традиции итальянской оперной школы; 6) элементы стилистики североамериканского джаза [1, с.45]. Концепция, выдвинутая М. Дубровской, на наш взгляд, является универсальной и приемлемой для профессиональной музыки следующих периодов, на которую мы будем опираться, естественно, внося коррективы, отражающие конкретные изменения, происходящие в процессе развития современной японской музыки.

Сердцевину многочисленной композиторской школы данного периода составляет плеяда творцов, которые, если брать за основу музыкально-стилевые истоки, условно делятся на «композиторов-традиционалистов» – Д. Икума, Х. Фумио, А. Ифукубэ, Н. Тэрахара, и «композиторов-западников» – Т. Такэмицу, М. Морой, А. Юаяма, Р. Нода, И. Ирино, Т. Ичиянеги, М. Исии. Следует сказать, что творчество японских композиторов получило широкое признание в мировом музыкальном сообществе, их произведения звучат в исполнении прославленных исполнителей. Неслучайно в статье «Памяти Тору Такэмицу», А. Акоюн пишет: «О нём, – уже давно говорили как о единственном японце –

и, более того, чуть ли не единственном уроженце Азии, – сумевшем занять место на самых вершинах современного музыкального Олимпа» [2, с. 221].

Речь идет о сочинениях, созданных в разных жанрах, обогативших музыкальное искусство шедеврами, принесших мировую известность и международные награды японским композиторам данного периода. Среди них: оперы – «Юдзуру» Д. Икумы (1952), «Звезды Пифагора» М. Морой (1959), симфонические произведения – Симфония М. Морой (1968), Симфония №6 «Хиросима» для сопрано, нохкан, шинобуэ и оркестра Дан Икумы (1985), «Сад духа» для симфонического оркестра Т. Такэмицу (1994), «The End of the World» («Конец света») Дзё Хисаиси (2016), «Cyber Bird» Т. Ёсимацу (1993); фортепианная музыка – Соната для фортепиано Т. Ёсимацу (1955), Сборник из 48 пьес «Вселенная фортепиано» А. Юямы (1998), фантазии для фортепиано «Созвездие звука» А. Юямы, (2009), «Девять фортепианных Прелюдий» Т. Ёсимацу (1997-2001); камерно-инструментальные произведения – «Секстет» Р. Ноды (1980), «Like a Water Buffalo» (1985), «Le double de Paganini» (1986), For Sofia Gubaidulina» Ю. Такахаша (2001), Фантазия и fuga для органа М. Морой (1978), «Dream Colored Mobile» для саксофона, гобоя, виолончели, арфы и струнного квартета Т. Ёсимацу (1993), «Пути» для трубы памяти В. Лютославского Т. Такэмицу (1994); хоровые произведения – кантата «Дайте воды» Х. Хикару (1958), «Камерные кантаты» №1 и №2 М. Морой (1959), «Пять эпиграмм» М. Морой (1962), «Река Тикуго» для смешанного хора, фортепиано и оркестра, Дан Икумы (1968); вокальные произведения – «Песни трех цветов Дан Икумы (1955), музыка для детей: – «Шесть песен для детей» на текст Хакушу Китахара Дан Икумы (1945), «Симфоническая сюита для детей» (1961), фортепианный цикл «Мир сладостей» (1974) и фортепианная сюита «Мир детей» А. Юямы (1977); музыка для народных инструментов: «Каприччио» для трёх кото А. Юямы, «Симфония Киосо» для народных инструментов и оркестра М. Морой (1973), «Sui-Gen-Fu» для сякухати и 13 ген (1989), «Nabari» для 17 ген (1992), «Bird Dream Dance» для ансамбля гагаку Т. Ёсимацу (1997) и «Sei-Gen-Fu» для шо и 20 ген Т. Ёсимацу (2006); музыка к кинофильмам: «Посвящение Великому Будде» Д. Икумы (1952), «Последняя война» Д. Икумы (1961) – «Под стук трамвайных колес» Т. Такэмицу (1970), «Навсикая из Долины ветров» (1984) и «Куклы» (2002) Дзё Хисаиси.

Необходимо отметить, во-первых, важный факт, связанный с обучением большинства представителей данного периода в музыкальных консерваториях, университетах, а также частным образом, во Франции – Т. Такэмицу, Ю. Такахаша, в Германии – М. Морой, Ю. Такахаша, в России – Х. Фумио, А. Ифукубэ, Н. Тэрахара, в США – Р. Нода, что, естественно, отразилось на творческом методе и стиле композиторов, а шире – обусловило «ускоренный путь развития» (термин Г. Гачева) профессиональной музыки в Японии. Во-вторых, среди имен творцов, которые были кумирами, «великими учителями» современных японских композиторов, а произведения явились «моделями» для подражания, – К. Дебюсси, Э. Сати, А. Онеггер, Д. Мийо, О. Мессиа́н, А. Шёнберг, А. Веберн, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Э. Варез, Дж. Кейдж, А. Копленд, С. Барбер, Л. Бернстайн, Л. Берио. С одной стороны, большинство из них являются основоположниками новых течений и композиторских техник, с другой – представителями другой музыкальной культуры, которые проявляли интерес к культуре Востока, тяготели к органичному синтезу музыкальных традиций Запада и Востока, созданию так называемого «единого культурного пространства». В-третьих, стадия подражания и экспериментаторства, присущая творчеству японских авангардистов, сменяется увлечением неоромантизмом, минимализмом и новым взглядом на родные корни.

Сошлемся на комментарии известного российского музыковеда И. Нестьева, автора исследований, учебников по истории музыки, публикаций, посвященных как русской, советской, так и зарубежной музыкальной культуре. В статье «Токио 1974», опубликованной в журнале «Советская музыка», рассуждая на тему «азиатского музыкального авангарда», ученый не просто констатирует своеобразие сложившейся ситуации, но и дает оценку этому процессу. «К середине 60-х гг. музыка Японии, – пишет критик, – быстро освоив все современные средства, включая додекафонию, сериализм,

сонористику и электронные комбинации звуков, вышла в первую шеренгу западного «поставангарда» [3, с. 124]. Следует также привести мнение А. Алпатовой, полагающей, что возникновению «азиатского музыкального авангарда» способствовал активный интерес японских композиторов к архаической и традиционной музыке [4, с.155]. Подтверждением тому служат следующие произведения: «Непрерывная пауза» (1952) для фортепиано с нерегулярной метрикой без тактовых черт, схожая по манере письма с произведениями А. Шёнберга, А. Веберна и «Камерный концерт» для тринадцати струнных инструментов, основанном на применении оригинальных темброво-звуковых сочетаний и их комбинаций Т. Такэмицу, «Партита для флейты» (1952), в которой используется додекафонная техника, насыщенная сложной ритмикой и тонкими динамическими нюансами и «Четыре авангардные композиции» для традиционных японских инструментов М. Морой, серия экспериментальных пьес Ю. Такахаси, который одним из первых среди японских композиторов, стал сочинять стохастическую музыку (термин Я. Ксенакиса), базирующуюся на законах вероятностей и законах больших чисел.

Заострим также внимание на таком сложном вопросе, который музыковеды нередко оставляют за пределами исследования. Это – специфичность самой музыки авангардных композиторов, в том числе и японских, которые стремились выйти за рамки чисто музыкального творчества, и вопреки сложившимся понятиям в искусстве, дать иные представления о таких понятиях, как цель искусства, музыка, звук, мелодия, произведение, красота. Напомним, что мышление современного композитора освобождено от власти мажоро-минора, поскольку доминирует расширенное толкование тональности, с включением в нее всех звуков двенадцатиступенного звукоряда. Композиторы обращаются и к принципам политональности, широко используя средства линейной полифонии. Опираясь на модальные лады, они разрабатывают новые приемы звуковысотной организации, в которых, то приближаются к принципам атонализма, то оперируют случайным. Поэтому музыка современных композиторов непривычна на слух, жесткая, «рваная», она не имеет привычной нашему слуху мелодичности, сложна для консервативного восприятия, не укладывается в академические рамки, ориентирована на особую современную аудиторию, имеющую «Новые уши»¹.

Говоря о характере такой музыки, следует подчеркнуть, что она лишена пафоса, чувственности, но имеет очарование случайности, некоей непредсказуемости. Для того, чтобы понять произведения современных композиторов, следует принять, что ее надо слушать неоднократно. Примечательно, что Дж. Кейдж, обращаясь к слушателю, дает следующий дельный совет: «Если что-то кажется вам скучным через 2 минуты, попробуйте послушать 4 минуты. Если все еще скучно — попробуйте 8 минут, потом 16, 32 и так далее. И вы постепенно почувствуете, что это вовсе не скучно, а очень интересно» [5]. Тем не менее, налицо динамика посещения аудиторий концертов современной музыки, о которой рассказывает в своем интервью композитор, пианист и дирижер Д. Хисаиси. «Если на концерты приходили только близкие, даже если вместе собралось целых пять композиторов. Я сталкивался с этим всю свою юность, и думал, что теперь мне предстоит вернуться к этому. А сейчас на наши концерты по всему миру приходит огромное количество слушателей». Более того, он высказывает интересную мысль: «Чем больше разной музыки получится услышать, тем «веселее» поможет нам избавиться от «аллергии» на современную музыку [6].

Отметим влияние великого композитора-изобретателя (термин А. Шёнберга) на японских композиторов, которое связано как с новаторскими идеями, так и с тем, что его творческая мысль была направлена к Востоку. В своих сочинениях Кейдж использует наряду с типичными для европейских оркестров инструментами, нетрадиционные – ветряное стекло, различные инструменты, играющие под водой, свистки, сирены, листья и ветви, предметы повседневного быта, а также восточные инструменты – индейские,

¹ В начале XX века Э. Сати выдвигает лозунг «Да здравствуют новые уши!», подхваченный затем Дж. Кейджем и другими американскими композиторами.

индийские мексиканские, африканские, японские, китайские, турецкие, пишет пьесы для японского инструмента сё². Кроме того, Дж. Кейдж привлекала идея пустоты, молчание – как важная составляющая медитации, являющаяся одной из центральных идей философии дзэн-буддизма. Суть идеи последнего – через молчание ума и отсутствие мыслей и эмоций ищущий способен достичь просветления и прикоснуться к истине, разрушить причинно-следственные связи, в сетях которых он находится. В своих статьях и лекциях Кейдж отмечает, что композиторы его поколения стояли перед дилеммой: продолжать линию, идущую от А. Шёнберга, или – от И. Стравинского. На этом важном перепутье Дж. Кейдж, отличавшийся парадоксальностью мышления, выбирает для себя третий путь, в котором обнаруживается тесная связь с Востоком, увлечение, одновременно с тенденциями, характерными для нового музыкального искусства, дзен буддизмом. По единодушному мнению исследователей творчества Кейджа, в его глубоком интересе к восточной философии и культуре, обнаруживается общая для людей XX века попытка найти какую-то незыблемую внутреннюю основу, чтобы выжить в потоках информации и новых технологий» [7, с. 59].

Необходимо также подчеркнуть сильное воздействие представителей французской композиторской школы – Э. Сати, К. Дебюсси, М. Равеля, так как импрессионизм был наиболее близок для японцев, а также О. Мессиана, которого отличает особое пристрастие к японскому искусству. Сошлемся на следующие рассуждения мэтра современной французской музыки: «Японское искусство статично, и я, в свою очередь, сочиняю статическую, неподвижную музыку, потому что я верю в невидимое, в сокрытое. Я верю в бесконечность. И сейчас Восток и его жители намного ближе к этому «сокрытому», и поэтому-то их музыка неподвижна. Музыка, написанная мной, верующим человеком, тоже статична. Это без сомнения объясняет мою тягу к Японии».

Наряду со сторонниками авангардного направления, функционировала другая группа японских композиторов, которые оставались верными своей национальной традиции. В своих произведениях они широко использовали сюжеты из истории, современной жизни своего народа, цитаты народных песен и танцев, аутентичные инструменты. Появление такой тенденции, в определенной степени обусловлено влиянием знаменитых русских композиторов и педагогов Петербургской и Московской консерваторий. Так в классе у А. Черепнина, который в 30-х годах преподавал композицию в Саппоро, занимались Х. Фумио и А. Ифукубэ, а у А. Хачатуряна в Москве – Н. Тэрахара. По словам японских композиторов, А. Черепнин, которого они называли «отцом национального направления», прививал им особое отношение к народной музыке, к использованию национального тематизма. В этом плане интересно отношение большинства японских композиторов к народной музыкальной культуре, которой изначально не придавалось должного значения. На наш взгляд, высказывание, которое принадлежит Т. Такэмицу: «Я хочу плавать в море, в котором нет ни Востока, ни Запада», точно раскрывает смысл такой позиции. Понимание и пересмотр роли национальных традиций для этого современного художника достаточно своеобразно, в частности, через призму взглядов Дж. Кейджа и К. Дебюсси. Освещая вопрос национального начала в творчестве, Т. Такэмицу пишет: «Благодаря французскому обучению получилось, что он встретил Японию через фильтр: Франции, где возник энтузиазм по отношению к восточному экзотизму, в частности, по примеру Дебюсси. Такэмицу увидел Восток через зеркало Запада» [8, с.15].

Япония была не только интересной, рациональной и самобытной страной, но и второй державой мира по экономической и технической мощи, что, естественно, прослеживается и в культуре, в частности, в появлении и такой тенденции, как увлечение композиторами таким специфическим и новым направлением как электронная музыка³. В 1956 году Т. Такэмицу представляет «Relief statique» и «Vocalism A I», затем «Водную музыку» для

² Сё – духовой язычковый музыкальный инструмент, то есть губной орган, который распространен в Японии, Китае и Корее.

³ Электронная музыка – это музыка, созданная с использованием электромузыкальных инструментов и электронных технологий, а в конце XX века применением компьютерных технологий.

магнитной плёнки (1960), «Cross Talk» для двух бандонеонов и магнитной плёнки (1968), «Спектральную песнь» для скрипки, гитары и оркестра (1995), «Дождевое дерево», для двух маримб и вибратона (1981), М. Морой – «Четыре авангардные композиции». Как справедливо считает К. Штокхаузен, электронная музыка включает в себя большие возможности для творца, широкий спектр стилей и жанров – от единичных экспериментов авангардистов до широко тиражируемой прикладной музыки. Напомним, что автор экспериментальных электронных произведений («Микстура» для пяти оркестровых групп, синусоидальных генераторов и четырех кольцевых модуляторов, «Спираль» для солистов и коротковолнового приёмника, «Сириус» для сопрано, баса, трубы, бас-кларнета и электронной музыки), с 1951 по 1996 год участвовал в работе Международных Дармштадтских летних курсов Новой музыки, сотрудничал с Кёльнской Студией электронной музыки, был основателем «Кёльнских курсов Новой музыки» и руководителем Кёльнской студии электронной музыки. Не меньшее влияние на японских композиторов оказал Я. Ксенакис, занимавшийся не только творческой, педагогической деятельностью, но и исследовательской деятельностью. В Париже он создает «Центр исследований музыки, математики и автоматики», затем разрабатывает компьютер (UPIC) с графическим вводом, который позволял буквально рисовать музыку: форму волны, и поведение всей картины в целом [9, с.83].

Подчеркнем оперативность японских музыкантов, так как уже в 1955 году в Токио появилась первая и хорошо оснащенная студия электронной музыки, при активном содействии государственной радиокорпорации Эн-эйч-кэй, во многом способствующей ее техническому прогрессу. Вполне понятно, что по многим параметрам, она была схожа со студией Кёльна, которая с 1951 года начала трансляции электронной музыки. Кстати, М. Морой был несколько лет сотрудником в этой немецкой музыкально-электронной студии. Кроме того, совместно с композитором М. Тосиро и Институтом Музыки XX века, он проводит в Японии с 1957 по 1963 годы Международные летние фестивали современной музыки. Примечательно, что приезд К. Штокхаузена в 1966 году в Японию, посещение им студии, создание «Телемузыки I» и «Соло», способствовали периоду интенсивного развития и возросшего авторитета этой студии. В 70-х годах создается коллектив «Звуковой ковчег», который организовала пианистка Ака Такахаша, объединивший исполнителей произведений композиторов европейского и азиатского музыкального авангарда. На 80-е годы приходится проведение в Йокогаме Международного фестиваля Новой музыки, названный «Новый слух», на котором впервые представлена целая серия новых произведений современных авторов.

Большое значение имело изучение радиотехники, шумовых эффектов, коллекций звукозаписей, проводимые композиторами различные эксперименты в сфере звука, результаты которых были претворены в конкретных произведениях. И. Нестьев, анализируя сонорно-шумовые пьесы японских композиторов, пишет: «Многие новейшие партитуры уже ничем не отличались от авангардных европейских новинок: те же загадочные заглавия («Стенограммы», «Эктоплазма», «Хронопластик», «Криптограммы», «Алпотропии»), те же лихорадочные метания от поствебернианства к алеаторике, к произвольной игре сонорными пятнами и буйными электронными звукошумами». Одновременно он высказывает серьезные замечания, подчеркивая, что «...многие здравомыслящие музыканты с горечью заговорили о полной нивелировке национального стиля новой музыки, о его пагубном поглощении обезличивающим поставангардным потоком» [3, с.127]. Намного жестче мнение современного польского композитора К. Мейера, который в интервью для казахстанской «Новой музыкальной газеты», сказал: «Сейчас нужно сочинять скорее простую музыку, чем сложную. Надоели все эти сложные системы записи, нотации, техники и композиции. В данный момент нет контакта между слушателем и композитором. Сейчас в Европе все меньше интересной музыки. И французский, и немецкий композиторы пишут одинаковую музыку. Я думаю, что выход в народной музыке. Это лицо каждого народа, каждого композитора. И если будет идти все также, я уверен, что Европейская музыка, которой более 6000 лет, скоро дойдет до кризиса» [10, с.17].

Одна из доминирующих и плодотворных тенденций в современной японской музыке состоит в стремлении не ограничиваться пространством западной цивилизации, умении выйти из него, в прогрессивной и плодотворной тенденции соединить культурные традиции, тембровом экспериментировании. Во-первых, отметим стремление композиторов объединить тембры, полученные в сфере современной сонорной техники, которой присущи жесткость звучания, широкое использование кластеров, соединенных со сложной полиритмикой и линейными наложениями, с национальными тембрами. Во-вторых, сочетание тембров аутентичных бамбуковых флейт и лютней с тембрами большого европейского или камерного оркестра. В-третьих, сентенцию к имитации европейскими инструментами народных – сакухати, бивы и сямисена. В-четвертых, тягу к применению нового инструментария, в частности, саксофона, для которого европейские творцы пишут произведения с момента его изобретения А. Саксом, с середины 40-х годов XIX века. Напомним, что внедрение саксофона в академическую и популярную музыку Японии приходится на XX век, которое состоялось, при поддержке профессиональных музыкантов, получивших образование во Франции, Германии, США, Канаде, появлении первоклассных японских саксофонистов, выдерживающих конкуренцию с европейскими, американскими, таких как Араты Сакагучи, Ясунобу Мацуура (тенор-саксофонист), Риа Нода, Сатори Ода, Кенто Сайта...

Подобная тенденция, но на примере литературы, изучалась известным филологом Д. Лихачевым, который считал, что культурные явления «...пересаживаются, трансплантируются на новую почву и здесь продолжают самостоятельную жизнь в новых условиях и иногда в новых формах, подобно тому, как пересаженное растение начинает жить и расти в новой обстановке» [11, с. 21]. Более того, как пишет Гэ Мэн, один из исследователей процесса появления саксофона в Китае, высшие музыкальные заведения дальневосточных стран открыли класс специализации по саксофону, что способствовало воспитанию профессиональных национальных исполнителей, а также активизации деятельности композиторов в этой сфере [12, с.51]. В творчестве японских композиторов, создаются произведения для этого инструмента, приобретшие мировую известность – «Дивертисмент для саксофона-альта и маримбы» (1968) А. Юямы, «Скетч» для квартета саксофонов, «Пульс 72», «Импровизации», «Mai», «Hana», «Фоникс» Р. Ноды, «Соната «Пушистая птица» для саксофона-альта и фортепиано» и Концерт «Кибер-птица» («Птица-робот») Т. Ёсимацу, «Арфа Ариона» для квартета саксофонистов, «Mystic Quest», Концерт для саксофона-альта, саксофона-сопрано и квинтета деревянных духовых инструментов С. Ягасава и другие.

В завершении проведем сравнение и отметим разницу в процессе формирования новых национальных школ Японии, Испании и Латинской Америки (Бразилия и Мексика). Музыкальные лидеры этих стран – М. де Фалья, Э. Вилла-Лобос, К. Чавес, создавая свои музыкальные шедевры – «Любовь-волшебница», «Бразильские бахианы», «Лошадиная сила», опирались на опыт, накопленный как в классической музыке, так и в народной сокровищнице, собирая и исследуя фольклор, претворяя его элементы в своей композиторской практике. Фактически мы видим повторение перспективного пути, по которому прошли в XIX веке русская, чешская, норвежская композиторские школы. Знаменательно, что в японской музыке со временем заметно ослабевает влияние авангардной музыки, как европейской, так и американской традиции. Более того, в творчестве композиторов «западного типа», которые обращаются к претворению принципов, типичных для неоромантизма, минимализма, и даже сторонники крайних форм «авангарда», налицо стилиевой сдвиг. Главное в этом процессе – появление осознания изменения закрепившегося отношения к музыке и острой необходимости возвращения к классическим истокам. Подобная метаморфоза не является исключением: напомним возвращение таких знаменитых европейских композиторов-экспериментаторов, фактически классиков авангардной музыки, как Э. Сати, Д. Лигети, К. Пендерецкий, к истокам классической музыки. Тем самым, современные японские композиторы данной генерации – «традиционная школа» и «школа западного типа», изначально избравшие разный вектор

развития академической музыки, затем поменяв японский подход к музыке, пришли к одному знаменателю. В частности, к следующему твердому убеждению: используя художественные достижения классического музыкального искусства, глубоко опираясь на народную культуру и оставаясь корнями на родной почве, приравняв национальную традицию с передовым искусством Запада, строить новую перспективную музыкальную историю.

Список литературы

1. Дубровская М. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку // Автореферат дис. докт. иск. – Новосибирск, 2005 – 60 с.
2. Акопян Л. О. Памяти Тору Такэмицу // Л. О. Акопян // Муз. академ. 1997 – №3, с. 221-223.
3. Нестьев И. В. Токио // Советская музыка. – 1974. – № 10, с. 123-130.
4. Алпатова А. Азиатский музыкальный авангард: образы архаики в творчестве Х. Маседы и Т. Такэмицу // Музыкальная академия. 2010. № 2, с. 154-158.
5. 100 лет со дня рождения Джона Кейджа URL: <http://www.lokatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100year> [Дата последнего обращения 6. 02.2023].
6. Композитор, дирижёр, творец: интервью с Хисаиси Дзэ. <https://konnichiwa.ru/4017/> [Дата последнего обращения: 06.02.2023].
7. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ.: «Музична Україна», 2012. – 226с.
8. Снежкова Е. А. Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии: на примере инструментальных сочинений. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – Новосибирск, 2007. – 30с.
9. Ксенакис Янис. Музыка, сочиняемая с помощью компьютера // 100 композиторов XX века (перевод с немецкого Е. Розовской). – Челябинск, Издательство «Урал LTD», 1999. с. 83.
10. Абдинуров А. Кшиштоф Мейер «Новой музыкальной газете» // Новая музыкальная газета, 2000, №9-11, с.17.
11. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. – М., 1973. с. 21.
12. Гэ Мэн. К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае в XX – начале XXI века / Гэ Мэн // Искусство и культура. – № 3(15). – 2014. – с.48-54.

References (transliterated)

1. Dubrovskaa M. Formirovanie âponskoj kompozitorskoj školy i tvorčeskaâ deâtel'nost' Âmady Kosaku // Avtoreferat dis. dokt. isk. – Novosibirsk, 2005 – 60 p.
2. Akopân L. O. Pamâti Toru Takêmicu // L. O. Akopân // Muz. akad. 1997 – №3, pp. 221-223.
3. Nest'ev Nest'ev I. V. Tokio // Sovetskaâ muzyka. – 1974. – № 10, pp. 123-130.
4. Alpatova A. Aziatskij muzykal'nyj avangard: obrazy arhaiki v tvorčestve H. Masedy i T. Takêmicu // Muzykal'naâ akademiâ. 2010. № 2, pp. 154-158.
5. 100 let so dnâ roždenniâ Džona Kejdža URL: <http://www.lokatme.ru/mag/experience/experience-interview/178805-john-cage-100year> [Data poslednego obrašeniâ 6. 02.2023].
6. Kompozitor, dirižer, tvorec: interv'û s Hisaisi Dzë. <https://konnichiwa.ru/4017/> [Data poslednego obrašeniâ: 06.02.2023].
7. Grigorenko E. Džon Kejdž. Tvorčestvo. Kiïv.: «Muzična Ukraina», 2012. – 226 p.
8. Snežkova E. A. Tvorčestvo Takêmicu Toru v kontekste nacional'noj muzykal'noj kul'tûry Âponii: na primere instrumental'nyh sočinenij. Avtoreferat na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniâ – Novosibirsk, 2007. – 30 p.
9. Ksenakis Ânis. Muzyka, sočinâemaâ s pomoš'û komp'ûtera // 100 kompozitorov HH veka (perevod s nemeckogo E. Rozovskoj). – Čelâbinsk, Izdatel'stvo «Ural LTD», 1999. p. 83.
10. Abdinurov A. Kšištof Mejer «Novoj muzykal'noj gazete» // Novaâ muzykal'naâ gazeta, 2000, № 9-11. p.17.
11. Lihačev D.S. Razvitie russkoj literatury H-XVII vekov. – M., 1973. p. 21.
12. Gè Mèn. K voprosu o razvitii saksofonnogo iskusstva v Kitae v HH – načale HHI veka / Gè Mèn // Iskusstvo i kul'tura. – № 3(15). – 2014. – pp. 48-54.

Сведения об авторах:

Абдрахманова Эльвира Сергеевна – магистрант второго года обучения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – Т. К. Джумалиева.

Джумалиева Тамара Кажғалиевна – профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, кандидат искусствоведения.

Авторлар туралы мәлімет:

Абдрахманова Эльвира Сергеевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Т. К. Джумалиева.

Джумалиева Тамара Қажғалиқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, өнертану кандидаты.

Information about the authors:

Elvira Abdrakhmanova – a second-year masters student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire. Scientific adviser – T. K. Jumaliyeva.

Tamara Jumaliyeva – Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire, Candidate of Art History.

ҒТАМА 18.41.91

Арита Байсақалова¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы**ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ФОРТЕПИАНО ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ АБАЙ МОТИВТЕРІ****Аннотация**

Ұсынылып отырған жұмыста Е.Рахмадиевтің фортепианолық шығармасына арналған «Абай үні» және «Мерекелік күйлер», М.Қойшыбаевтың «Абайды еске алу» поэма-соната бұл шығармалардың интерпретациясының көркемдік-стильдік ерекшеліктері қарастырылады. даму талдауы берілген. Фортепиано текстурасы орындаушылық техниканың, қазақ халық аспаптары дыбысының табиғаты мен тембрінің берілуіне ғана емес, негізінен этностың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің қайталанбас бояуын көрсететін бірегейліктің бейнелі мазмұнына бағытталған.

Бұл шығармаларда фортепиано музыкасы үшін романтикалық экспрессивтіліктің органикалық өзара әрекеттесуінің жаңа тенденциясы, жарқын концерт, бейнелер шеңберінің кендігі және олардың маңыздылығы анықталды.

Ерекше көңіл Абайдың танымал әнідері «Айттым сәлем, Қаламқас!» және “Көзімнің қарасы”. Мақала авторы шығармалардың драматургиясы, мазмұндылығы мен музыка тілі мәселелерін қозғайды. Талдау авторлық стильдің ерекше сипаттамаларын, өзара әрекеттесу және жаңашылдық аспектісінде қарастырады. Мақала авторы орындаушылық міндеттерге, әр-түрлі мәнерлілік құралдарына, форманың тұтастығына, техникалық қиындықтарға, динамика мен ырғақ мәселелеріне тоқталады.

Түйінді сөздер: күй, фактура, полифония, ұлттық бояу, дәстүр, фортепианолық ансамбль, өңдеу, музыкалық ойлау, романтикалық өрнек, стиль.

Арита Байсақалова¹¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы**МОТИВЫ АБАЯ В СОЧИНЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ****Аннотация**

В предлагаемой работе, посвященной фортепианным сочинениям Е.Рахмадиева «На зов Абая» и «Праздничный кюй», М. Койшибаева Поэма - соната «Памяти Абая» рассматриваются художественно-стилевые особенности трактовки этих сочинений. Фортепианная фактура ориентирована не только на передачу исполнительских приемов, характера и тембра звучания казахских народных инструментов, но главным образом на образное содержание, уникальность, отражая неповторимый колорит традиционной музыкальной культуры этноса.

В этих произведениях выявилась новая для фортепианной музыки тенденция к органическому взаимодействию романтической экспрессивности, яркой концертности, широты круга образов и их значимость.

Особое внимание уделяется использованию известных казахских песен Абая «Айттым сәлем, Қаламақас!» и “Көзімнің қарасы”. Автор статьи затрагивает вопросы драматургии, содержательности и музыкального языка произведений. Данный анализ отражает характерные особенности авторского стиля, рассматриваемые в аспекте взаимодействия традиционного и новаторского. Автор статьи останавливается на исполнительских задачах - разнообразных средствах выразительности, цельности формы, технических трудностях, вопросах динамики и ритмики.

Ключевые слова: кюй, фактура, полифония, национальный колорит, традиция, фортепианный ансамбль, обработка, музыкальное мышление, романтическая экспрессия, стиль.

Arita Baisakalova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*

ABAI'S MOTIVES IN THE WORKS OF KAZAKH COMPOSERS

Abstract

In the proposed work, dedicated to the piano work of E. Rakhmadiev "On the call of Abai" and «Festive kui», M. Koishibaev Poem-sonata "In memory of Abai" the artistic and stylistic features of the interpretation of these compositions are considered. The analysis of development is given. The piano texture is focused not only on the transfer of performing techniques, the nature and timbre of the sound of Kazakh folk instruments, but mainly on the figurative content of uniqueness, reflecting the inimitable color of the traditional musical culture of the ethnic group.

These works revealed a new trend for piano music towards the organic interaction of romantic expressiveness, bright concert performance, breadth of the range of images and their significance.

Particular attention is paid to the use of the famous songs of Abay "Aittym salem, Kalamaqas!" and "The blackness of my eyes". The author of the article touches upon the issues of dramaturgy, content and musical language of the works. This analysis reflects the characteristic features of the author's style, considered in the aspect of the interaction of traditional and innovative. The author of the article dwells on performing tasks - various means of expressiveness, integrity of form, technical difficulties, issues of dynamics and rhythm.

Keywords: kui, texture, polyphony, national color, tradition, piano ensemble, arrangement, musical thinking, romantic expression, style.

Абай Құнанбаев (1845-1904) ХІХ ғасырдағы рухани мәдениет тарихындағы көрнекті тұлға – ақын, ағартушы, ойшыл, сазгер. Абай әндері ұлттық және орыс мелосияларының интонациясын біріктірді, олардың кейбіреулері А.Пушкин мен Ю.Лермонтовтың өлеңдеріне жазылған. Қазақстан композиторлары – А.Жұбанов, Г.Жұбанова, Б.Жұманиязов, Е. Рахматиев және басқалар өз композицияларында Абайдың бірқатар әндерін қолданды. Қазақ халқының ұлы перзенті, ақын-гуманист мұрасы бүкіл прогресшіл адамзаттың рухани мұрасы болып табылады.

Қазақстан композиторларының фортепиано музыкасына әр түрлі жанрдағы шығармалар кіреді - шағын формадағы қарапайым бөліктерден егжей-тегжейлі, көп бөлімді, текстуралық композицияларға дейін, онда мәдени музыкалық фольклордың еуропалық композиторлық техникамен көркемдік-бейнелік элементтері, көпмәдени кеңістіктің ерекше құбылысын бейнелейді олар: қазақ этносының қоғамдық-тарихи формацияларына байланысты бейнелі мазмұн; музыкалық-экспрессивтік құралдар жүйесі (қалыптау принциптері, музыкалық тілдің элементтері және қазақтың халық аспаптары дыбысының тембрі мен сипатын жеткізетін композициялық тәсілдер).

Қазақстандық композиторлар соғыстан кейінгі жылдары соната жанрына бет бұра бастады; фортепиано музыкасы өзінің жетілу кезеңіне 50-60 жж. кірді. Бұл кезең «жанрды мазмұнның бір түрі ретінде, сендіргіш тәуелсіз драма арқылы ашылған барлық компоненттер кешенін тұтас қамту ретінде» меңгерумен сипатталады ». Мұнда фольклорлық лексиканың үлгілері, форма мен жанрдың қалыптасуының дәстүрлі ұлттық негіздері органикалық түрде көрінеді.

Соната жанрындағы алғашқы композиторлардың өзіндік ерекшеліктері болды. Бұл Allegro сонатасы түрінде салынған кішігірім форматтағы туындылар, бұл өте орынды, өйткені бұл жаңа камералық аспаптық жанрдағы алғашқы үлгілер болды. Күйлердің енгізілуі немесе халық әндерінің интонациясы бұл композицияларға айқын ұлттық дәм берді. «Осы жылдары кеңінен қолданылған композиторларға сілтеме жасаудың басым принципі сол жылдардағы қазақ сонатасына тән стильдік ерекшелікті анықтады». Бұл еуропалық дәстүрдің жаңа жанрларын дамытудағы тарихи негізделген шешім болды. Жанрдың қалыптасуының алғашқы кезеңінің сонаттары осы кезеңнің барлық шығармаларына тән айқын бағдарламалық сипатымен ерекшеленеді». Сол кезеңдегі туындылардың ішіндегі ең әйгілі - К.Кужамьяровтың скрипка мен фортепиано арналған

сонатасы, Б.Ерзаковичтің, М.Қойшыбаевтың фортепиано сонатасы, ұлы ақынның ішкі философиялық әлемін бейнелейтін «Абайды еске алу» фортепиано сонатасы. «Автор өз тіліне жат қоғамдағы жалғыз бүлікшінің трагедиясын Абайдың табандылығын, батылдығын, оптимизмін және өз халқының жеңісіне деген сенімге негізделген орасан зор рухани күшін мадақтап жазады».

2020 жылдың қаңтарында Абайдың туғанына 175 жыл толуына орай жарияланған «XXI ғасырдағы Абай және Қазақстан, Қазақстан Республикасының Президенті Қасым Жомарт Тоқаев:« ... сөзсіз, Абай Құнанбайұлы біздің еліміздің тарихында өшпес із қалдырды. Ғалым, ойшыл, ақын, ағартушы, жаңа ұлттық әдебиеттің негізін салушы, аудармашы және композитор. Оның поэзиясы мен прозасында халықтың ұлттық болмысы, өмірі, дүниетанымы, мінезі, жаны, тілі, сенімі, дәстүрлері мен рухы көрініс тапты, олар кейіннен Абай әлемі деп аталатын ерекше құбылыс ретінде бағаланды ».

Қазақ музыка тарихында композиторлар оның шығармашылығына сілтеме жасай отырып, Абай поэзиясын артық көретін мысалдар көп. Осы уақытқа дейін Г.Жұбанованың 4 прелюдиялары, Рахмадиевтің «Абайдың шақыруына» поэмасы, «Абайды еске алуға арналған М.Қойшыбаев (1950) поэмасы-соната» жазылды. Бұл тенденция ерекше назар аударуға тұрарлық, оның ерекшелігі - музыкалық өнердегі ұлтты өзгеше түсіну, ұлттық көрініс, 20 ғасыр композиторларының музыкасына батыл үндеу. Композиторлар заманауи музыкалық тілді меңгере отырып, даралығын жоғалтпауға, ұлттықпен ортақ түйіндерді табуға тырысады.

Рахмадиевтің «Абайдың шақыруымен» (1965) поэмасында романтикалық экспрессивтіліктің, философиялық-эпикалық қатынастың органикалық өзара әрекеттесуіндегі жаңа тенденция ашылды. Рахмадиев алғашқылардың бірі болып аспаптық поэма жанрына жүгінді. «Абайдың шақыруымен» - фортепианодан концерттік шығарма, ол еуропалық романтикалық музыка дәстүрлері мен қазақ фольклорының дәстүрлерін біріктіреді. Пьеса құрылыс еркіндігімен, эмоционалды байлығымен ерекшеленеді. Өлеңнің жалпы реңкі көтеріңкі романтикалы. Үш бөлікке жазылған, оған үш қарама-қарсы тақырып кіреді, олардың әрқайсысы тәуелсіз және толық эпизод болып табылады. Экстремалды бөліктерде тақырыптық материал қазақтың ән дәстүріне оралады, ортасында – композитор күй тарту әдістеріне сүйенеді. Әуеннің көтерілген романтикалық интонациясы, текстураның кең тынысы, тақырыптың кварттық әуені және жалпы кейіпкер поэманың басталуын романтикалық түсіндіруді, рубатоны жақсы меңгеруді талап етеді.

Негізгі бөлімнің орындалуы интонациялық және ырғақты еркіндікті – рубатоның шеберлігін, агогикалық техниканың дәлдігінің мәнерлілігін талап етеді. Мелодиялық желінің сабақтастығы, тегіс тербелетін фонмен оның қозғалу жеңілдігі тақырыптағы драматургияның ерекшеліктерін біртіндеп күшейте түседі. Динамика өзінің зор күшіне шарықтау шегіне жетеді - фортепианоның тутти түрінде. Динамикалық энергия фортиссимо аккордтарындағы көрінеді. Ұлттық нақыштың ерекшеліктері тақырыптық-композициялық даму принциптерінде көрінеді. Төмендеу тізбегі домбыра күйлерінен бастау алады.

Орта бөлігінде ол Абайдың танымал «Айттым Сәлем, Ғаламағас!» әнін қолданады.

Автор көрсеткен қарқын ($\downarrow = 80$), *cantabile espressivo* – қазақтың халық әнінің түпнұсқасына сәйкес келетін қимылмен орташа тыныштық қарқынын білдіреді. Оның вокалы, полифониялық өңделуі дыбыс сапасына, әуен интонациясына ерекше назар аударуды қажет етеді. Әннің әуезді, уәжді, ырғақты және интонациялық нұсқалары музыкалық тілдің күрделілігіне ықпал етеді. Маңызды орындау ерекшелігі – ұзын педаль бастағы барлық және жартылай ноталарға баса назар аударылады.

Композитор әннің бейнелі мазмұны мен интонациялық құрылымына органикалық сәйкес келетін әр түрлі полифониялық тәсілдерді қолдануы квартетті, яғни оның аспаптық көрсетілімін анық көрсетеді. Әннің құрылымы қазақтың дәстүрлі әндеріне тән емес – дәстүрлерді орыс романстары жүзеге асырады. Бұл көлденең 4 тәуелсіз дауыс қана емес, вертикаль маңызды болатын. Дауыстардың әрқайсысының тембрі де өте маңызды. Есептегіштің өзгеруі (3/2, 4/4, 5/4, 3/4, 6/8) қазақтың вокалды музыкасының ерекшеліктерінің бірі ретінде дәстүрлі әндердің құрылымына баса назар аударылады. Бұл

эпизодтың дамуы біртіндеп динамикалық өсумен, драманың жоғарылауымен, эмоционалды көтерілумен байланысты.

Абай әнін орындау кезінде әуеннің экспрессивті интонациясына сезімтал болу керек. Оның лирикасы мен жұмсақтығы әдемі әуенді легатоны қажет етеді. Дыбыстық қабаттардың дифференциациясы текстураның барлық элементтерін мәнерлі сәйкестендіру үшін қажет.

Әуен тек гармоникалық және текстуралық құралдармен ғана емес, сонымен қатар аспаптың тембрлік мүмкіндіктерімен де өзгереді. Орта және төменгі регистрлер ұлттық дәмді сақтайтын тембр компонентінің маңыздылығын анықтайды. Күй эпизодтарынан кейін әннің минордағы екінші бөлімнің орындалуы өршіл, мұнда бастапқы тақырыптың әуенді ритмикалық және интонациялық нұсқалары пайда болады. Динамикалық даму шарықтау шегіне жетелейді, мұнда негізгі партия тақырыбы мейлінше мәнерлі нұсқада шығады. Ең үлкен қанығу сәттері шарықтау шектерімен сәйкес келеді, өйткені динамика текстурамен тығыз байланысты.

Алдыңғы эпизодқа қатысты токкатаның үшінші эпизодының айырмашылығы - ол күй түрінде салынып, қозғалыс динамикасын көрсететін бірыңғай ырғақты қалыпта ұсталады (*Martellato senza pedale*). Абайдың «Айттым Сәлем, Қаламағас!» Әнінен кейінгі авторлық *Vivo* күйінің органикалық көрінісін атап өткен жөн. Ритм мен икемсіздік мартеллатоға төмен әсер етеді (виолончель регистрінде, *b-moll* кілтінде) терең психологизмді, жанның шатасуын білдіреді. Осы эпизодқа тән остинаттық ырғақ, дыбыс диапазонының кеңеюі, екпінді кварто-бесінші аккордтық кешендер мен ритмика Абай әнін *h-moll*-да орындауға әкеледі. Жоғарғы дауыстың текстуралық өзгерістері (он алтыншы ноталардың фигурасы) келесі бөлімді бастайды. Аккордтармен және октавалармен қаныққан текстурасы музыкалық тілдің күрделілігінің шарықтау шыңына әкеледі, мұнда тақырып сипатын лирикалықтан шешушіге, ерік-жігерге айналдырады. Бұл эпизодты орындау үшін белгілі бір техникалық шеберлік, аккорд техникасы, айқын артикуляция, оркестрдің жарқын дыбысы қажет.

«Абай шақыруы» өлеңіндегі тапсырмаларды оның ауқымдылығымен, тақырыптық қарама-қайшылығымен, мәнерлеп орындауымен орындаушыға бірқатар мәселелер қойылды. Тақырыптың импровизациялық сипаты, аспаптың виртуоздық мүмкіндіктерін кеңінен қолдану, шығарманың жекелеген бөліктерінің ауқымы және олардың әрбір эпизодтары орындаушыны тұтастай алғанда форманың бірлігі, шығармадағы жалпы ырғақты пульсация сезімі алдында қояды. Өндірістегі импровизация тонадан және рубатоны иеленуден көрінуі керек. Романтикалық толқу, ұмтылыс пен леп, ал аккомпанемент құрылымында – ыдыраған үштік дыбыстары рубатоның орындалуын ұсынады. «... рубато – бұл суретшінің шеберлігінде де, кең көлемде де көрінетін қасиет – негізгі идеяда, шығарманың серпінінде, оның бір демінде, ал тар сәттерде - модуляциялық ауысулармен, фразалармен байланысты көптеген «ыңырау» формасын артикуляциялау, штрихтар, гармоникалық қарарлар және т.с.с., сондықтан мұндай шығармаларды орындау пианинода интонациясы мен темп-ритмикалық еркіндікті қажет етеді, оның тамыры қазақтың дәстүрлі музыкасында жатыр» Модальдық құрылымдар ұлттық дәм береді: 7 төмен дыбыс, кварто-квинталы параллелизм.

Импровизация, оның аты-жөнінен көрінеді, автор көптеген жолдармен қайта жасайды. Ол кейде домбыра дыбысымен байланысты бөлшектер еркіндігі мен текстураның өзгеруінен, темпостың, күрделі тональды үздіксіз қозғалыстың қарама-қайшылығынан және ерлік пен лирикалық принциптің еркін дамуының жалпы сипатынан сезіледі.

М.Қойшыбаевтың концепциясы, драматургиясы мен музыкалық тілі жағынан ажырамас көркем шығарма болып табылатын «Абайды еске алу» поэмасы-сонатасына ерекше назар аударған жөн. 1950 жылы жазылған, ол әлі күнге дейін көптеген музыканттарға белгісіз болып қалады. Поэма Сонатасында композитор фортепианоның түрлі-түсті және виртуоздық мүмкіндіктерін шебер қолданады. Қойшыбаев Абайдың өлеңдері бойынша орындаушыларға ұнайтын бірқатар романстар жазды. Олардың музыкалық нұсқасы лайықты. Композитор өлеңдердің мазмұнын, олардың шынайылығы

мен қайғысын, шындық құбылыстарын философиялық тұрғыдан түсінуін сезімталдықпен жеткізді

Қазақтың халық әндері мен аспаптық күйлерін зерттеуге негізделген қазақ халық музыкасын терең білу композиторға бағдарламалық, жеделдік пен даму динамизмімен, көркемдік тұжырымдамасының айқындығымен ерекшеленетін шығарма жасауға көмектесті. Соната аллеграсының еркін интерпретациясы оның тек бір бөлімді құрылымымен ғана емес, сонымен қатар тональды жақындасуымен, музыкалық сипаттамаларының, текстурасының өзгеруімен, регистр түстерінің қатарласуымен анықталады. Онда тақырыптықтың ұлттық бастаулары фортепианодағы әр түрлі жазу техникаларымен үйлеседі, бұл осы жұмысты рухы мен дыбысы жағынан заманауи етеді. Өлеңді зерттеу процесінде туындайтын тапсырмаларды орындау оның инструменталды баяндалу ерекшеліктерімен, ырғағымен, динамикасымен және педализациясымен байланысты. Шығармалардың жекелеген бөліктерінің масштабы және эпизодтардың әрқайсысының толықтығы орындаушының алдына форманың тұтастығын, көптеген бөлімдерді композицияның бір негізгі идеясына бағындыру міндетін қояды.

Соната монументалды гимн кейіпкерін енгізумен ашылады. Эпикалық баяндау сипаты төмен регистр, октавалық қосарлану, аккордтардың ықшам оркестрлік дыбысымен ерекшеленеді. Музыка тілінің авторы өзіне жат қоғамдағы жалғыз бүлікшінің трагедиясын салады және сонымен бірге өз халқының жеңісіне деген сенімнің негізінде Абайдың батылдығын, төзімділігін, оптимизмін, орасан зор рухани күшін мадақтайды.

Басты партия - жалынды және тез. Негізгі бөлімнің кейіпкерін анағұрлым жарқын бейнелеу үшін нақты ырғақты пульсация, автордың агогикалық нұсқауларын дәл орындау, өлшемдердің алғашқы соққыларына екпін беру, әсіресе бас дыбыстарына түсу қажет. Қозғалыс әрбір сөз тіркесінің мағыналық шыңына бағытталуы керек. Бұл аккордты «ре» әуенді дыбысына назар аударып, тереңірек қабылдау керек, ал кейінгі интонацияларда автор көрсеткен диминуэндоға назар аудару керек. Кіріспеде де интонациялық ізашарлар естілетін негізгі бөліктің қозғыш, динамикалық ұмтылыс сипаты қозғалыс энергиясымен қаныққан белсенді тақырыпты білдіреді. Негізгі бөлім – интонациямен көрсетілген жігерлі драмалық образ. Ырғақты құрылымда үлкен динамикалық потенциал бар. Негізгі партияны ойнаған кезде қалың педальдан аулақ болу керек, оны қолданудың мағыналық екпінге мән беру керек. Композитор шығарманың ортасында, баяу бөлігінде бірінші қимылдың эпикалық-драмалық желісін жалғастырады.

Автор побочная партиясында Абайдың танымал «Қазимнин қарасы» әнін қолданады. Үш дауыстың экспрессивті интонациясы, олардың полифониялық тоғысуы, өзгермелі өлшемдері оның импровизациясын ерекше көрсетеді. Қол қимылдары поэтикалық бейнеге сәйкес сұйық болуы керек. Даму процесінде бүйір бөлігі айтарлықтай драмаланған, аккорд-октавалық текстурасы қаныққан.

Орындаушыға *ff* аккордына дамуды әкелетін лирикадан драмаға органикалық ауысу керек, содан кейін өсудің жаңа толқыны басталады. Интонациялық жағынан негізгі бөліммен байланысты бүйір бөлігі оған қарама-қайшылық емес, лирикалық жалғасы болып табылады. Бұл сонымен қатар олардың арасындағы модальді қатынаспен көрінеді – екеуі де минорлық кілтпен жазылған. Сонатаның экспозициясы дамуға кіреді, онда драмалық даму күшейеді. Динамиканың өсуі, кең ауқым, тақырыптың берілуі бүкіл шығарманың салтанатты түрде оптимистік шарықтауына әкеледі, күй интонациясы салтанатты түрде естіледі. Сүйемелдеу дыбысын оркестрге жақындату үшін, сондай-ақ үлкен тұтастық үшін үшемдер тақырып пен бастың дыбысын үзбеуі керек.

«Қозімнің қарасы» бүйірлік бөлігінің лирикалық мұңлы кейіпкеріне оралу кезінде автор көрсеткен сол жақ бөлігінің фразасына назар аудару керек – бұл тақырыпқа үлкен құлдырау, ақырет береді. Побочная партия даму процесінде айтарлықтай өзгереді. Лотинадан бастап, қайғы-қасіреттен драматургияға дейін – сонатаның дамуындағы басты шарықтаушы осыған негізделген. Шығармада Абай бейнесінің әр қырын сипаттайтын тақырыптық қабаттар осылай дамиды.

Сонатаның жалпы бейнелі дамуында басты рөл атқаратын күй оның текстурасына шешуші әсер етеді. Бүкіл финал жылдам серпінмен, бір деммен, ырғақты пульста өтеді. Тұтастық пен масштабтау жұмысына тән тақырыптардың өзгеру үдерісіне қол жеткізу үшін әр тақырыптың дыбыстық сипаты бойынша мұқият жұмыс көмектесе алады. Егер негізгі партияда құмарлықты, бүлікшілдікті, импульсты баса көрсету маңызды болса; жағында – лирика, сөз тіркестерінің жұмсақ аяқталуы, содан кейін кіріспе тақырыбында – оның оркестрлік, тембрлік-регистрлік дыбысы, нүктелік ырғақ, медитация тереңдігінің мұңлы жұмбақ атмосферасын құруы.

Орындаушы музыканың ұлттық сипатының ерекшеліктерін жеткізе білуі керек: әуезді (кварто-квинтовый секірулер), әуеннің тегіс ашылуы, кіріспе мен бүйірлік бөлім тақырыбында кең диапазонда. Гармониялық табиғи, доминантты функцияларды, шіріген безендірілген үшбұрыштарды қолдана отырып, минорлық пернені бұрады. Композитордың стилистикалық тұжырымдарына сезімтал қатынас, орындаушының көркемдік дизайн мен драманы білуі; басты кейіпкердің бейнесін жасауда колористикалық және үйлесімді өрнек құралдары орындаушыға көмектеседі.

Негізгі бөлімнің темпі – *allegro* орындаушыны текстураның барлық элементтерін мейлінше мәнерлеп сәйкестендіру үшін реттейді. Драмалық толқумен және энергиямен сипатталатын негізгі бөлік дәл дыбыстық және ырғақты сипаттамаларды қажет етеді. Бас бөлігінің интонациялық маңыздылығын көрсету үшін тенутоны қолданылады. Маңызды орындау міндеттерінің бірі – сонатаның негізгі бөлімдерінде қарқын мен ырғақты сақтау.

Қойшыбаев кәсіби және техникалық жетілуімен, қазақтың халық музыкасының ерекшелігін сезінудің нәзік сезімімен ерекшеленетін шығармаларында форманы дамытудың жаңа принциптерін қызықты іздестіреді. Оның туындылары қол жетімділікпен, тақырыптық материалдың бейнелілігімен, музыкалық тілдің балғындығымен және ұлттық дәмімен тартады. Тұтастай алғанда, поэма-соната – ауқымды, эмоционалды жарқын және виртуозды шығарма. Бүкіл жұмыс барысында әртүрлі орындау қиындықтары бар: үлкен техника, октавалар, полифониялық техникалар. Халық музыкасымен байланыс импровизациялық презентацияда, Абайдың «Казимнин қарасы» әнін бүйірлік бөлік ретінде қолдануда көрінеді. Халықтық әндер мен аспаптық күйлерді зерттеуге негізделген қазақтың халық музыкасын терең білу композиторға бағдарламалық, даму динамизмі және көркемдік безендіру айқындылығымен ерекшеленетін шығармалар жасауға көмектесті.

Егер негізгі бөлімде құмарлықты, бүлікшілдікті баса көрсету маңызды болса, онда побочный бөлімде бұл лирика, өлең жолдары. Кіріспе тақырыбы – оркестр, тембр-регистр басталуы, нүктелі ырғақ, мұңды жұмбақ атмосферасын құру, ой тереңдігі.

Орындаушыға шығарманың үйлесімді тұжырымдамасын құруға мүмкіндік беретін фактор – бұл дұрыс темп. Негізгі және қосымша партиялар арасындағы қарқынның арақатынасы қозғалыс үзілмейтіндей болуы керек. Соната-поэма формасы жағынан ықшам және пропорционалды, ондағы фортепиано текстурасы өнертапқыш және тапқыр. Онда кейде қазақтың ұлттық аспаптарының дауысы естіледі. Ондағы сюжеттің дамуы аяқталатын басты партияның драматизация процесі арқылы анықталады. Композитор экспозицияға кіріспе тақырыбын басқа текстуралы презентацияда және бүйірлік бөлімнің кіріспесіне дейінгі дамуда енгізеді. Сонатаның бейнелі дамуында басты рөл атқаратын күй оның текстурасына шешуші әсер етеді.

Батырлық, эпикалық ұлылық, лирикалық ену мотивтері музыкаға эмоционалды байлық, психологиялық мазмұн мен мәнерлілік береді. Қазақтың халық әні бүгінде үлкен қызығушылық тудыруда. Абай әуендерін әсіресе композиторлар ұлы гуманист-ағартушыға арналған шығармаларда жиі қолданады.

Сонатаны зерттеу процесінде туындайтын тапсырмаларды орындау оның аспаптық берілу ерекшеліктерімен, ырғағымен, динамика мәселелерімен, саусақпен және педальданумен байланысты. Автордың ойлау оркестрлігі аспаптың түрлі-түсті тембрлік дыбыстарын іздеуде бірінші орында тұруы керек. Сонатаның терең философиялық тұжырымдамасын жетілген музыкант түсініп, жеткізе алады. Поэма-сонатаның қиындығы

тақырыптардың өзгеру үдерісін, тұтастық пен ауқымды жоғалтпай іздеу қажеттілігінде. Бұл мәселені шешуде әр тақырыптың дыбыстық сипаты бойынша жұмыс көмектесе алады.

Музыканы түсіну және қайта құру, оның ішкі мазмұны мен стиль ерекшеліктерін ашу проблемасы - орындаудағы маңызды мәселелердің бірі. Мұнда музыкалық өнердің мәні, оның қазақстандық композиторлар шығармаларының ұлттық ерекшелігімен байланысты ерекшеліктері туралы айтылады.

Әдебиеттер тізімі

1. Джумакова У. Қазақстан композиторларының шығармашылығы 1920-1980 жж. Тарих, мағына және құндылық мәселелері. – Астана, 2003. – 232 б.
2. Тоқаев Қ. Абай және Қазақстан 21 ғасырда. – Алматы, 2020.
3. Ақпарова Г. Соната Қазақстан композиторларының камералық-аспаптық шығармашылығында : Монография. – Астана: «NTs STI», 2003. – 219 б.
4. Досаева А. Қазақ фортепиано музыкасы. – Алма-Ата, 1991.
5. Рахмадиев Е. Сарқылмас ақыл-ой қажеттілігі // Совет музыкасы. – Мәскеу, 1984. – №3. – с. 12.
6. Зельцер Л. Қазақстанның фортепиано музыкасы : Мақалалар жинағы. – Алма-Ата, Өнер. – 1987. – 68 б.

References (transliterated)

1. Džumakova U. Қазақстан kompozitorlarynyñ šygarmašylygy 1920-1980 žž. Tarih, mağyna žәне құндылық мәселелері. – Astana, 2003. – 232 p.
2. Тоқаев Қ. Абай және Қазақстан 21 ғасырда. – Almaty, 2020.
3. Aқparova G. Sonata Қазақстан kompozitorlarynyñ kameralyқ-aspaptyқ šygarmašylygynda : Monografiâ. – Astana: «NTs STI», 2003. – 219 p.
4. Dosaeva A. Қазақ fortepiano muzykasy. – Alma-Ata, 1991.
5. Rahmadiev E. Sarқylmas aқyl-oj қажетtiligi // Sovet muzykasy. – Máskeu, 1984. – №3. – p. 12.
6. Zel'cer L. Қазақstannyñ fortepiano muzykasy : Maқalalar žinağy. – Alma-Ata, Óner. – 1987. – 68 p.

Автор туралы мәлімет:

Байсақалова Арита Бегенқызы – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық мемлекеттік консерваториясының профессоры.

Сведения об авторе:

Байсакалова Арита Бегеновна — заслуженный деятель Республики Казахстан, профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Information about the author:

Baysakalova Arita Begenovna — honored Artist of Kazakhstan, Professor of the Piano Department at the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА**

CURRENT PROBLEMS OF PERFORMING ART

МРНТИ 18.41.51

*Гульмира Мусагулова¹, Венера Дуйсенгалиева²*¹*Қазақская национальная консерватория им. Курмангазы*²*Қазақская национальная академия искусств им. Т.К.Жургенова
Алматы, Казахстан***ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Г.А. ЖУБАНОВОЙ
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА
(к 95-летию со дня рождения)***Аннотация*

Творчество Народной артистки СССР, композитора Газизы Ахметовны Жубановой представлено исследованиями ученых и музыковедов Казахстана на современном этапе и в том числе, о жанре струнного квартета в камерно-инструментальной музыке Казахстана. Г. А. Жубанова является одной из первых композиторов в республике, которые стали сочинять произведения в этом жанре и сформированный первый состав квартета им. Г. Жубановой открыл путь для поколения квартетов XX века, исполнительство которых достигло мирового уровня в камерно-инструментальном жанре. Несомненно, события творческого пути Г. А. Жубановой переключаются с личными воспоминаниями о жизненно-творческом пути составленные и отредактированные дочерью Д.Мамбетовой.

Ключевые слова: творчество Газизы Жубановой, национальный колорит, современная гармония, фортепианное исполнительство

*Гульмира Мусагулова¹, Венера Дуйсенгалиева²*¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*²*Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан***Г. А. ЖУБАНОВАНЫҢ ЗАМАНАУИ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕР КОНТЕКСТІНДЕГІ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ***Аннотация*

КСРО Халық әртісі, композитор Ғазиза Ахметқызы Жұбанованың шығармашылығы Қазақстанның ғалымдары мен музыкатанушыларының қазіргі кезеңдегі, соның ішінде Қазақстанның камералық-аспаптық музыкасындағы ішекті аспаптар квартетінің жанры туралы зерттеулерімен ұсынылған. Ғ. А. Жұбанова республикада осы жанрдағы шығармалар мен квартеттің алғашқы құрамын қалыптастыра бастаған композиторлардың бірі. Ғ. Жұбанова камералық-аспаптық жанрдағы орындаушылықты XX ғасырда квартет жанрындағы орындаушылық ұрпағына әлемдік деңгейге жеткен жол ашты. Ғ. А. Жұбанованың шығармашылық жолы қызы Д.Мәмбетова құрастырған және редакциялаған өмірлік-шығармашылық жолы туралы жеке естеліктерімен ұштасады.

Түйінді сөздер: Ғазиза Жұбанованың шығармашылығы, ұлттық өзіндік ерекшелігі, заманауи музыкалық үйлесімділік, фортепиано орындаушылық.

*Gulmira Musagulova¹, Venera Duisengalieva²*¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory*²*T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan***CREATIVE ACTIVITY OF G. A. ZHUBANOVA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY
PERFORMING ARTS***Abstract*

The work of the People's Artist of the USSR, composer Gaziza Akhmetovna Zhubanova is represented by the research of scientists and musicologists of Kazakhstan at the present stage, including the

genre of string quartet in chamber and instrumental music of Kazakhstan. G. A. Zhubanova is one of the first composers in the republic who began to compose works in this genre and the first composition of the quartet named after G. Zhubanova opened the way for a generation of quartets of the 20th century, whose performance reached a world level in the chamber and instrumental genre. Undoubtedly, the events of the creative path of G. A. Zhubanova echo the personal memories of the vital and creative path compiled and edited by her daughter D. Mambetova.

Keywords: creativity of Gaziza Zhubanova, national color, modern harmonies, piano performance

В истории казахской современной музыкальной культуры творчество композитора Казахстана Газизы Жубановой занимает главенствующее место. Многогранная деятельность казахстанского композитора Газизы Жубановой отличается органичным синтезом традиций народной и европейской культуры, проявившихся в разных жанрах классической музыки - балете, опере, симфонических сочинениях, вокальной музыке. Творения данного композитора выделяются бережным подходом к национальной интонации, мелосу, необычным сочетанием высоко профессиональной композиторской техники.

Творчество Г. А. Жубановой представляет огромный интерес у представителей творческих профессий и связано это с многогранностью творчества, индивидуальностью почерка композитора. В произведениях созданных композитором пластично сочетаются национальный колорит и оригинальные современные гармонии.

Звуки кюев звучали с раннего детства в родительском доме Г. А. Жубановой, когда отец – Ахмет Куанович Жубанов «собирал весь аул и играл сначала на более привычном для казахов инструменте – домбре, кюи Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбета, а затем брал скрипку и исполнял незнакомую европейскую музыку, а также казахские народные мелодии. Все слушали затаив дыхание...» [1, 116]. На протяжении всей композиторской деятельности Г.А. Жубанова занималась «творческим переосмыслением фольклора» для поисков индивидуального стиля. Если рассмотреть фортепианные произведения, то можно услышать в пьесе «Легенда», а также в первой, третьей и четвертой прелюдиях кюевые интонации, которые звучат то «задумчиво», то экспрессивно преломляясь современными гармониями. А в Трех прелюдиях «EVA» (произведение посвящено Еве Бенедиктовне Коган – заведующей кафедрой специального фортепиано КНК им. Курмангазы) музыка насыщена современными гармониями, ритмами, диссонирующими интервалами, свойственными додекафонной манере, токкатное звучание, нарастающее из секундовых интервалов до октав. В третьей прелюдии «EVA» звучат токкатные интервалы в очень быстром темпе с нарастанием переходящие в полиритмию и остинатное звучание секундовых, октавных, квинтовых интервалов. В пьесах «Миражи» характер пьес передает фантастичные образы, атональность звучания – это секунды на фоне модулирующих аккордов, «квинтольные» пассажи, полиритмия. «В произведениях современного художника должен присутствовать дух не только Курмангазы и Абая, но и Шекспира и Толстого, Прокофьева и Чайковского, Шостаковича и Свиридова, Шолохова и Ауэзова, Орфа и Бартока» [1, 111] – яркие образы данных сравнений Газизы Ахметовны, являются отражением в произведениях композитора.

«Газиза Жубанова относится к тем композиторам, для которых музыка – не только чувства, эмоции, настроение, но и мысль, причем изменяющаяся в художественном видении пространства и времени. Ее музыке свойственны содержательность, смысловая наполненность и интонационная концентрация» [1, 115] – в этих словах дана очень точная характеристика творчества Газизы Ахметовны, и по созданию масштабных по жанру произведений, и камерно-инструментальных сочинений.

Газиза Ахметовна придавала большое значение развитию композиторского искусства на современном этапе, считая, что в произведениях молодых композиторов Казахстана должны сохраняться традиции классической, народной и европейской культуры. Будучи председателем союза композиторов Казахстана, Газиза Ахметовна стала одной из первых

организаторов творческих фестивалей современной музыки в Казахстане, для выявления молодых талантов. И впервые на концертных площадках начала звучать симфоническая музыка. Для совершенствования профессионального композиторского мастерства в Казахстане, Г. А. Жубанова приглашает известных педагогов из Московской консерватории, «для консультации молодых композиторов, да и немолодых тоже...», одним из которых стал Ю.А.Фортунатов – член союза композиторов СССР, один из крупнейших музыкальных педагогов России XX века [2, 14].

В книге Н.С.Кетегеновой «Творческие портреты композиторов Казахстана» изданной в 2009 году, подробно описан жизненный и творческий путь Г. А. Жубановой, начиная с детских лет композитора. Мир сочинений Г. А. Жубановой, как отмечает Н. Кетегенова: «...это мир высокой духовности, в котором осмысливаются проблемы нашей современности и вечного бытия» [3, 321]. В своей работе автор, приводит цитаты из работ Г. А. Жубановой «О моих первых учителях» изданных в 1997 году:., папа часто брал меня с собой не только на спектакли, но и на репетиции. Так, я много раз побывала на репетициях оперы «Абай», видела корифеев оперного театра... Но самым удивительным было то, что именно эти репетиции укрепили во мне мысль стать композитором и в своих фантазиях я уже представляла сцены из своих будущих опер...» Яркие образы у Газизы Ахметовны остались из детских впечатлений от окружающей ее природы, в местах, где прошло ее детство: «...а еще была крутая отвесная скала и внизу под ней - белый-белый мелкий песок - видимо, здесь протекала когда-то река.... Этот белый песок всегда был для меня символом детской чистоты и гармонии мира на земле - так там было уютно, весело... [2, 8]. Отец, Ахмет Куанович Жубанов, стал ее первым учителем, у него она получила и первые уроки по композиции. Свой дальнейший творческий путь Газиза Ахметовна продолжила учебой в московском музыкальном училище им. Гнесиных по классу композиции у М.Ф. Гнесина, а затем в консерватории им. П.Чайковского Газиза Ахметовна, обучалась искусству композиции у профессора Ю. А. Шапорина. В годы учебы Г.Жубанова стала изучать музыку современных классиков – С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Н. Мясковского, А. Хачатуряна, Б.Бартока, Г.Свиридова, И.Стравинского, П.Хиндемита, К.Орфа, Б.Бриттена и др. композиторов, накапливая знания, идеи для создания своих композиций. «Как она понимала свою задачу в творчестве? Об этом она часто упоминает. Для нее важна расстановка акцентов между национальным и современным: в искусстве они неразделимы» [1, 106].

Три прелюдии для фортепиано были сочинены еще в годы учебы в консерватории и впервые были исполнены Г. Рождественским в студенческие годы в Москве, а в 1951 году включила в свою выпускную государственную программу при окончании Московской консерватории Ева Бенедиктовна Коган, которая впоследствии долгие годы работала заведующей кафедрой специального фортепиано в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы. Уже в ранних сочинениях Газиза Ахметовна Жубанова понимает значение гармонической насыщенности произведений для развития замысла “...благодаря которым произведение начинает «объемно» дышать и музыка получает эмоциональное значение” [2,106].

Все фортепианные прелюдии разные по характеру и тембровой насыщенности, различные по фактурному изложению и технической сложности исполнения, прочно утвердились в репертуаре пианистов, став классическим образцом казахской фортепианной миниатюры.

В первой прелюдии для фортепиано композитором использованы функциональные возможности гармонии, которые передают краски казахских степей. В книге «Газиза Жубанова Мир мой – Музыка» в главе – Эпические традиции казахской музыки, как эпиграф, приводится отрывок из повести М.Горького «В людях»: «Песня длинна, как большая дорога, она такая же ровная, широкая, мудрая; когда слушаешь ее, то забываешь все! Замрут голоса певцов – слышно как вздыхают кони, тоскуя по приволью степей, как тихо и неукротимо двигается с поля осенняя ночь, а сердце растет и хочет разорваться от полноты каких-то необычных чувств и от великой немой любви к людям, к земле! Лучше

Горького не передать то состояние души, которое испытываешь к родному краю и которое хочешь передать в своей музыке». [2, 48].

Содержание второй прелюдии для фортепиано ярко характеризуют следующие слова Газизы Ахметовны - «Слушая музыку кюев, я воображала и битвы батыров, и нежное пение девушек, и разные интересные народные игры, которых в ауле было всегда предостаточно» [2, 32]. Музыка второй прелюдии очень яркая, веселая и написана в темпе *Allegro moderato*, чем привлекает и юных исполнителей и прочно вошла в репертуар ДМШ и колледжей.

В третьей прелюдии для фортепиано контрастной по характеру первой, предстают взору картины состязаний - национальных казахских игр *бәйге, қыз қуу*. С первых тактов музыка передает постоянно нарастающее чувство волнения, страсти, воли к победе и с каждым тактом нарастает гармоническая насыщенность, современные гармонии, широкое октавное изложение мелодии и аккомпанемента в кульминации, ярко передают замысел произведения. В коде слышны отголоски пройденных волнений, и чувство успокоения.

Четвертая прелюдия (*h moll*) написана в токкатной форме, где так же слышны мотивы национальных игр – состязаний. «Соната для скрипки и фортепиано», «Соната-фантазия», «Двенадцать пьес для детей и юношества для фортепиано», Три прелюдии «EVA» и пьеса «Миражи» относятся к произведениям позднего периода композитора Г. Жубановой. «Какое произведение ни возьмем для примера. В каждом, несмотря на тему, образы, сюжет, присутствует философское обобщение...» [1, 198].

Эпиграфом к V разделу книги Г. Абдрахман и У. Джумаковой – «Приношение Газизе Жубановой» являются слова Г. А. Жубановой: «Вырастить музыканта и означает в первую очередь воспитать человека и гражданина. Он должен уметь видеть, слышать, понимать окружающий мир, печалиться и радоваться вместе с ним. Только тот, кто глубоко заинтересован в расцвете культуры своего народа, кто живет одной судьбой со своей страной, способен создать нечто созвучное своему времени».

Огромным вкладом в развитие музыкальной культуры Казахстана является деятельность Газизы Ахметовны Жубановой на должности ректора Казахской государственной консерватории им. Курмангазы. И здесь она определяет основные задачи для совершенствования профессионального уровня единственного в то время музыкального вуза в республике. Одной из задач было налаживание творческих связей с другими консерваториями, результатом которой стала поездка студенческих коллективов в 1976 году в Москву, по приглашению Московской консерватории. Для студентов это были первые выступления на профессиональных площадках за пределами республики.

В годы работы ректором консерватории, Газиза Ахметовна решала не только творческие вопросы, она придавала большое значение организационным вопросам, социально-бытовым условиям преподавательского и студенческого состава. Нашему поколению посчастливилось учиться в консерватории именно в эти годы. И надо отдать должное таким чертам характера Газизы Ахметовны как – доброта, материнское отношение, сочувствие и понимание каждого студента, обращавшегося к ней с какой-либо просьбой, связано ли это с материальной помощью, бытовыми условиями или учебным процессом. Она всегда старалась решать проблемы.

Педагогической работой в консерватории Газиза Ахметовна начала заниматься не сразу, окончив аспирантуру в классе Ю. Шапорина. Она считала, что за преподавание надо браться тогда, когда накоплен практический багаж... И только в 1967 г. Газиза Ахметовна принимает предложение ректора Алматинской консерватории Е. Рахмадиева, вести педагогическую работу. Газиза Ахметовна воспитала поколение молодых композиторов, которые радуют своим творчеством, внося свой вклад в развитие культуры Казахстана – это известные своим творчеством композиторы - Алмас Серкебаев, Куат Шильдебаев, Тлес Кажғалиев, Бейбіт Дальденбаев, Алиби Мамбетов, Актоты Раимкулова, Гульжан Узенбаева, Адиль Бестыбаев, Толеген Мухаметжанов, произведения которых, вошли в репертуар вокальной, инструментальной, классической и эстрадно - джазовой музыки. «Я всегда приветствую у молодых желание расширить диапазон интересов, ведь мир огромен.

И наши бескрайние казахские степи в этом ракурсе – пятачок земли, пусть и великой...» [2, 236].

Научное освоение творчества Г.Жубановой в отечественном музыкознании является важным процессом. Анализ музыковедческой литературы дает основание заключить о сравнительно небольшой степени изученности произведений композитора Г. А. Жубановой, как в целом, так и струнных квартетов, в частности. Отсутствие научных разработок, статей, монографий, анализов произведений композитора Г. Жубановой ставит вопрос перед исследователями о необходимости систематизации и обобщения произведений этого композитора.

Наиболее значительной работой, посвященной композитору, является сборник «Мир мой - музыка (статьи, очерки, воспоминания)» под редакцией Д. Мамбетовой [2], отдельные статьи таких авторов как Мамбетов А. А. «Роль Г. Жубановой в мировом искусстве XX века», под редакцией Кетегеновой Н. [4], «О жизни и творческой деятельности Г.А. Жубановой», «В духе времени и традиций (с почтением и любовью к творчеству Газизы Жубановой)» под редакцией Самаркина А.В. [5].

В данной статье были активно использованы труды, посвященные камерно-инструментальной музыке Казахстана: Дерновой В. «Инструментальная музыка» [6], Мавриды Ф.Д. «Учебно - методическая аннотация произведений композиторов Казахстана для струнного квартета» и «Исполнительский анализ квартета Г. Жубановой» [7-9], работа Котловой Г. К. «Камерно-инструментальное творчество Г. Жубановой» [10], исследование Жумабековой Д.Ж. «Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности)» [11].

Особое место занимают работы исследователя Акпаровой Г.Т.: монография «Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана»; статьи «Камерно-инструментальное творчество Г. Жубановой. Соната-фантазия №2 для фортепиано Г. Жубановой», «Жанр миниатюры в творчестве композиторов Казахстана», «Камерно-инструментальное творчество Бакира Баяхунова», «Претворение кюя в камерно-инструментальной музыке композиторов Казахстана», «Камерно-инструментальное творчество композиторов Казахстана 1920-2000 годов», «Последняя соната Г. Жубановой», «Жанр струнного квартета в Казахстане», основные положения данных работ были опорными в нашей статье [12-14].

Одной из последних работ по исследованию творчества Газизы Ахметовны является научно-документальный портрет – книга изданная в 2017 году Г.Абдрахман и У.Джумаковой «Приношение Газизе Жубановой» и посвященная 90-летию со дня рождения Г. А. Жубановой. Книга состоит из 7 глав и включает архивные и фотодокументы, приведена хронологическая последовательность сочинений и жизненно-творческого пути выдающегося деятеля Казахстана Газизы Ахметовны Жубановой [1].

В огромном потоке интересных по содержанию и в музыкальном воплощении произведений хотелось бы выделить квартетный жанр. Обращение к нему обусловлено прежде всего творческой деятельностью Государственного квартета имени известного композитора и активного общественного деятеля, имеющего в определенном смысле мировую популярность благодаря исполнению произведений не только зарубежных, но и отечественных авторов.

Концертно-исполнительская деятельность в музыкальных странах свидетельствует о неизменном интересе к жанру струнного квартета, отвечающему самым высоким эстетическим потребностям современной слушательской аудитории. Поэтому сейчас в Европе наблюдается огромное количество концертирующих квартетов. Репертуарные предпочтения этих коллективов, исполнительское искусство участников выделяет их на отдельные подвиды квартетного искусства, перечислим названия лишь самых известных и востребованных коллективов: классика - квартеты «Эмерсон», «Хаген», квартет имени А. Бородина, «Амадеус», «Элиас», «Буш», «Артемис», «Шуберт» и т.д., неоклассика – квартеты «Ардити», «Кронос», «Сонар», джаз – «Turtleisland», «Белмонт», электронная музыка «Эскала».

По мнению автора магистерской диссертации Атагелдиевой С.Д. «Жанр струнного квартета в камерно-инструментальной музыке Казахстана (на примере квартетов Г.А. Жубановой), защищенной в 2017 году по специальности 6М040200 – Инструментальное исполнительство среди квартетов, исполняющих классическую музыку хотелось особо выделить квартет имени Бородина, творчество которого оказало наибольшее влияние на развитие этого жанра в Казахстане [15].

Квартет основался в 1944 году в классе камерного ансамбля МГК имени П.И. Чайковского, руководимом М.Н. Тэрианом. Впервые выступил публично 10 октября 1946 года как Квартет Московской филармонии. В 1955 году квартету присвоили имя А. П. Бородина, чьи квартеты заложили основу русской традиции в музыкальном жанре. Этому коллективу посвящали свои премьеры такие композиторы как Д. Шостакович, С. Прокофьев, Р. Шедрин. Интерес к жанру остается высоким из года в год, что говорит популярности вида исполнительства в западном мире. Увеличивается количество конкурсов, стимулирующих образование новых коллективов. Квартетная музыка переживает своеобразный «ренессанс»: создаются произведения, по-новому трактуются старые. Квартетная музыка жизнеспособна, имеет специфику: ее несомненно, следует изучать и, разумеется, играть, особенно молодым музыкантам.

Квартетное искусство Казахстана тесно связано с развитием этого жанра в СССР. Географическое соседство с Россией сыграло огромную роль в становлении музыкального искусства в целом, и квартетного в частности. Сейчас студенты Казахстана имеют возможность обучаться у педагогов, которые в свое время учились в ведущих учебных заведениях России и получали уроки у тех, кто стоял у самых истоков зарождения квартетного жанра. Квартетное искусство Казахстана представляют такие исполнители, талантливые педагоги Алма-Атинской консерватории, как заслуженный деятель РК, профессор Анвар Аскарлович Акбаров (первая скрипка), Ермухан Рыскельдиев (вторая скрипка), Валерий Багаутдинов (альт), Кенжебай Андарбаев (виолончель), которые учились в составе струнного квартета в аспирантуре у профессора Московской Государственной Консерватории Асатура Григорьевича Григоряна. Доцент КНК им. Курмангазы Гульжан Махмудовна Сапаргалиева проходила Ассистентуру-стажировку при МГК им. П. Чайковского, класс профессора Гайдамович Татьяны Алексеевны; Заслуженный деятель РК Ернар Мынтаев, художественный руководитель государственного квартета им. Г. Жубановой, выпускник Алма-атинской консерватории и Базельской Академии Музыки (Швейцария). Анвар Акбаров, Ермухан Рыскельдиев, Валерий Багаутдинов, Кенжебай Андарбаев являются первым составом струнного квартета в Казахстане. Именно для первого состава композитор Газиза Ахметовна Жубанова дописала к одночастному квартету ре-минор, созданному в 1952 году, недостающую вторую часть и финал в 1978 году. Квартет просуществовал свыше 15 лет.

В 1988 году образовался новый состав государственного квартета в составе: Янис Мавриди, Серик Сырлыбаев, Роберт Смагулов, Аскар Бурибаев. Квартет в ходе своей деятельности эмигрировал в Грецию в связи со сложным периодом перестройки на Родине.

Исследователь Атагелдиева С.Д. дает исчерпывающую информацию о становлении и развитии квартетного искусства в Казахстане. «Поколение квартетистов XX века выдвинуло квартетное искусство на мировой уровень. Ключевой фигурой и движущей силой нового квартета и квартетного искусства в Казахстане является Ернар Мынтаев – художественный руководитель государственного квартета РК. Когда в далеком 1988 году педагог Республиканской школы для одаренных детей им. Ахмета Жубанова, Дина Михайловна Чуренова предложила четверем друзьям поиграть в квартете, она и не предполагала, что из этого коллектива вырастет самый выдающийся камерный ансамбль Казахстана. Начались усердные репетиции, пошли первые успехи, произошли судьбоносные встречи» [15, 54]. В период обучения в консерватории состоялись первые выступления на международном уровне. Газиза Ахметовна Жубанова опекала талантливый коллектив еще со школы, приходила на концерты и сказала директору филармонии Мухтару Жамашевичу Утеуову: «Мухтаржан, сохрани этот состав. Вот увидишь - эти

ребята всему миру покажут высокий уровень нашего искусства». Не зря сейчас коллектив носит имя этой великой женщины. 19 октября 2001 года струнному квартету было присвоено имя его основателя Г. А. Жубановой [16, с. 46].

Опираясь на сведения, имеющиеся в научной работе Атагелдиевой С.Д. следует указать на то, что жанр квартета получил государственный статус, и совершенствование его, естественный процесс, который привел их на конкурс струнных квартетов имени Шостаковича, где их замечает титан квартетного искусства Валентин Александрович Берлинский. Посольство Казахстана обратилось к нему с просьбой дать мастер-класс. Послушав игру казахстанцев он сказал: «Ребята, я вижу, что ваши глаза горят. Вы не просто любители квартетной музыки, а фанатики. С этого дня в любой момент можете мне звонить, если я в Москве, то безвозмездно буду проводить с вами уроки.» До конца своей жизни взял он шефство над «своими казахами», как сам выражался. Имея в союзниках такого мастера, квартет начал свое триумфальное шествие по миру. Обучение у участника квартета «Хаген», который сегодня считается одним из топ квартетов мира, Райнера Шмидта досталось квартету не просто так. Райнер предложил им пройти отборочный конкурс: «Приезжайте, участвуйте в конкурсе, если заслужите-я вас возьму, если будут музыканты лучше вас - не обижайтесь» [17]. На что квартет ответил: «Дайте нам шанс и мы получим это место» [17]. Набираясь опыта у лучших квартетных школ мира Государственный струнный квартет обретает свой уникальный звук, который поражает сердца истинных любителей качественной квартетной музыки. Более чем за 10 лет существования этого коллектива были достигнуты впечатляющие результаты, открылись перспективы развития для начинающих молодых музыкантов, которые могут вдохновляться этим ярким примером. Члены квартета обучались в Москве у легенды квартетного искусства Валентина Берлинского, а позже поступили в магистратуру к известному профессору Райнеру Шмидту, участнику австрийского квартета «Хаген». Среди достижений ансамбля множество наград на международных конкурсах: премия им. А. Д. Сахарова (Москва 1990), премия международного конкурса камерных ансамблей и струнных квартетов «Золотая осень» (Украина, Хмельницкий, 1993). На 4 международном конкурсе струнных квартетов им. Д.Шостаковича (Санкт- Петербург, 1996) этому коллективу присужден специальный приз и диплом журнала «Огонек» за лучшее исполнение Пятого квартета Б. Бартока. На этом же конкурсе (1999, 2001) убедительной победой казахстанских музыкантов явились три премии, и впервые в мировом квартетном искусстве выдвинулись представитель азиатской школы. Затем 2 премия на Пятом Международном конкурсе струнных квартетов им. Д. Шостаковича (Санкт- Петербург). Не менее плодотворным для ансамбля стал и 2001 год, когда квартет завоевал Гран- при на международном конкурсе им. Беллини в Италии (Сицилия). В 2005 году ансамблю удалось завоевать 2 премию на Международном конкурсе камерной музыки в городе Осака (Япония). О конкурсе в Японии хотелось сказать особо. Это один из авторитетнейших форумов в музыкальном мире. Строжайший отбор по записям, высокие требования к программе и критерии оценки делают этот конкурс сложнейшим испытанием даже для зрелых артистов. И то, что квартет им. Г. Жубановой завоевал вторую премию свидетельствует о весьма достойном уровне этого коллектива. Приведенный перечень конкурсов, где ансамбль представлял свое мастерство, не является полным, что говорит об огромном творческом потенциале и динамическом развитии коллектива. Королева Испании София назвала казахстанский квартет имени Г.Жубановой лучшим в мире и закрепила это признание специальным сертификатом. Мирослав Енча, помощник Генсека ООН по политическим вопросам сказал о квартете Г. Жубановой «Мы увидели и услышали в этой музыке молодую, динамичную страну с многовековой историей, культурой, традициями».

Государственный квартет считается одним из лучших камерных ансамблей Казахстана, его отличает высокое исполнительское мастерство, виртуозная техника игры, красота звука, тонкое чувство стиля и ансамблевая культура. Сакен Абдрахманов, генеральный директор государственной филармонии Астаны отмечает о квартете «Они сыграли все квартеты Д. Шостаковича, Л.Бетховена и сейчас играют все квартеты

Й. Гайдна. Целыми циклами играют. Даже художественный руководитель знаменитого квартета Бородина профессор Валентин Берлинский говорил, что казахстанский квартет - один из лучших в мире» [18].

Коллектив придает большое значение пропаганде камерно-инструментальной музыки казахстанских композиторов не только на родине, но и за рубежом. Квартет выступает по городам республики, в странах дальнего и ближнего зарубежья, в лучших концертных залах Франции, Англии, Австрии, Испании, Италии, Египта, Турции и других стран. Наставником и патроном квартета долгое время был руководитель Государственного квартета им. Бородина, народный артист России, профессор В.А.Берлинский, давший огромный творческий импульс ансамблю, благодаря которому музыканты добиваются успехов и стремятся к совершенству.

Пишут произведения специально для квартета Газиза Жубанова, Серик Абдинуров, Ермурат Усенов, Арман Жайым. Играя квартеты своих современников Хадишы Оналбаевой и Майкла Колмана, исполнители сделали понятным этот самый композиторский язык и смогли донести все интересные задумки до слушателя. Музыка новая и перед исполнителями стояли задачи показать эти произведения в лучшем свете. Они совмещают в себе достижения отечественной и зарубежной исполнительских школ, подняв планку исполнительства на мировой уровень.

«Квартет имени Г. А. Жубановой обладает такими качествами, которые даже неприготовленного зрителя, заставят заслушаться и понять, что на сцене творится что-то необыкновенное. Для каждого это что-то будет свое, ведь всегда на концертах появляется ощущение, что находишься в кругу близких друзей и они ведают истории давно минувших дней. Часы, недели, месяцы и годы репетиций дают потрясающий результат и своим примером они показывают, что все невозможное возможно» [15, 56].

В сегодняшнем составе квартета играет уже четвертое поколение музыкантов. Основателем творческого коллектива является его художественный руководитель, лауреат республиканских, международных конкурсов, виолончелист Ернар Мынтаев.

Таким образом, Г. А. Жубанова дала старт творчеству одного из лучшего камерного ансамбля Казахстана – Государственного струнного квартета. Более чем за двадцать лет существования этого коллектива были достигнуты впечатляющие результаты, открылись перспективы развития для начинающих молодых музыкантов, которые могут вдохновляться этим ярким примером.

Вместе с этим, хотелось бы отметить, что к сожалению в нашей республике сегодня концертирует лишь один постоянно действующий профессиональный квартет им. Г. Жубановой. Стихийные составы, возникающие по случаю, поддерживают жизнь этого жанра. Проблема популяризации квартетного жанра стоит очень остро. Это объясняется сложностью этого вида искусства и для исполнения, и для восприятия. Мало времени уделяется квартету в высших учебных заведениях. Сложно найти квартетные ноты. Совершенно отсутствует методическая литература, посвященная проблемам исполнительства в квартете.

«Полезно же от квартета очевидно. Если вникнуть в суть квартетной игры, то можно открыть простор для реализации всех своих творческих способностей. Командный дух, «общая волна», которую удается поймать вместе с коллегами, дает ни с чем несравнимое чувство радости и совместного творчества. С другой стороны, человек решивший выбрать квартетную стезю должен осознавать, что нельзя заниматься квартетом «вполсилы» [15, 57]. Может, эта ответственность и отпугивает молодых исполнителей от игры в квартете. Занимаясь же квартетом «между делом» невозможно почувствовать ту пользу, которую он приносит. В своей работе «Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя», Бычков О. отмечает, что ансамблевая техника способствует развитию качественного профессионального исполнения, музыкального мышления, эстетического вкуса музыкантов, совершенствует индивидуальные музыкальные навыки исполнителей, развивает коммуникативные способности личности, является основой ансамблевого исполнительства. Поэтому профессиональное исполнительство в ансамбле требует от

музыкантов знания основ ансамблевой техники, благодаря которой станет возможным максимальное раскрытие латентных исполнительских качеств, достижение наилучшего звукового результата в ансамблевом исполнительстве [19].

В заключении хотелось бы сказать о том, что «Мир музыки» Газизы Жубановой, это огромный пласт для изучения творческого понимания музыки, творческого мышления, фантазии образов и размышлений в музыке для развития культурного наследия.

Список литературы

1. Абдрахман Г., Джумакова У. Приношение Газизе Жубановой Астана. – 2017.
2. Жубанова Г. А. Мир мой – музыка (статьи, очерки, воспоминания); ред. и сост. Д. Мамбетовой. – Алматы: Білім, 2008. – 336 с.
3. Нургиян Кетегенова «Творческие портреты композиторов Казахстана». Алматы – 2009.
4. Мамбетов А. А. Роль Г. Жубановой в мировом искусстве XX века // Материалы международной научно-практической конференции «Газиза Жубанова и музыка XX века». – Алматы, 2008. – С. 3-6.
5. Самаркин А.В. В духе времени и традиций (с почтением и любовью к творчеству Газизы Жубановой) // Материалы международной научно-практической конференции «Газиза Жубанова и музыка XX века». – Алматы, 2008. – С. 11-16.
6. Дернова В. Инструментальная музыка // Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата, 1962. – 119 с.
7. Мавриды Ф.Д. Учебно - методическая аннотация произведений композиторов Казахстана для струнного квартета. – Алматы, 1954.
8. Мавриды Ф.Д. Исполнительский анализ квартета Г. Жубановой– Алматы, 1976.
9. Мавриды Ф.Д. Организация работы струнного квартета в консерватории. – Алматы, 1977.
10. Котлова Г. К. Камерно-инструментальное творчество Г. Жубановой // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. – Алматы, 2003. – С. 297-303.
11. Жумабекова Д. Ж. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности): дисс...д-ра искусствоведения. – М, 2015. – 470 с.
12. Акпарова Г.Т. Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана: монография / Г. Т. Акпарова. – Астана: АФ АО «НЦ НТИ». – 219 с.
13. Акпарова Г. Т. Претворение кюя в камерно-инструментальной музыке композиторов Казахстана // Материалы международной научно-практической конференции «Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии» - Алматы: Уш кияк, 2003.
14. Акпарова Г. Т. Становление и развитие камерно-инструментального жанра в Казахстане // Материалы международной конференции «Исполнительское творчество» - Алматы, 2002. – С. 143-146.
15. Атагелдиева С.Д. «Жанр струнного квартета в камерно-инструментальной музыке Казахстана (на примере квартетов Г.А. Жубановой). Магистерская диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук по специальности 6М040200 – Инструментальное исполнительство. Алматы, 2017.
16. Кетегенова Н. С. О жизни и творческой деятельности Г. А. Жубановой Сборник статей, воспоминаний, отзывов «Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова». – Алматы: Онер, 2003. – 448 с.
17. Наурузов Б. Интервью с Ернаром Мынтаевым. Мы должны быть семьей, нацеленной на служение музыке //Вечерняя Астана. - 9 Января 2013.
18. Петриченко Л. На струнах души //http://ogni.kz/rubrika/kultura/na-strunakh-dushi.html
19. Бычков О.В. Формирование ансамблевой техники музыканта – исполнителя : автореф. дис.... канд. иск. – СПб., - 2006.

References (transliterated)

1. Abdrahman G., Džumakova U. Prinošenje Gazize Žubanovoj Astana. – 2017.
2. Žubanova G. A. Mir moj – muzyka (stat'i, očerki, vospominaniâ); red. i sost. D. Mambetovoj. – Almaty: Bilim, 2008. – 336 p.
3. Nurgijân Ketegenova «Tvorčeskie portrety kompozitorov Kazahstana». Almaty – 2009.

4. Mambetov A. A. Rol' G. Žubanovoj v mirovom iskusstve XX veka // Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii «Gaziza Žubanova i muzyka XX veka». – Almaty, 2008. – pp. 3-6.
5. Samarkin A.V. V duhe vremeni i tradicij (s počteniem i lûbov'û k tvorčestvu Gazizy Žubanovoj) // Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii «Gaziza Žubanova i muzyka XX veka». – Almaty, 2008. – pp. 11-16.
6. Dernova V. Instrumental'naâ muzyka // Očerki po istorii kazahskoj sovetsoj muzyki. – Alma-Ata, 1962. – 119 p.
7. Mavridi F.D. Učebno - metodičeskaâ annotaciâ proizvedenij kompozitorov Kazahstana dlâ strunnogo kvarteta. – Almaty, 1954.
8. Mavridi F.D. Ispolnitel'skij analiz kvarteta G. Žubanovoj – Almaty, 1976.
9. Mavridi F.D. Organizaciâ raboty strunnogo kvarteta v konservatorii. – Almaty, 1977.
10. Kotlova G. K. Kamerno-instrumental'noe tvorčestvo G. Žubanovoj // Žizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Žubanova. – Almaty, 2003. – pp. 297-303.
11. Žumabekova D. Ž. Skripičnaâ kul'tura Kazahstana: pedagogika, ispolnitel'stvo i kompozitorskoe tvorčestvo (ot istokov do sovremennosti): diss...dok-ra iskusstvovedeniâ. – M, 2015. – 470 p.
12. Akparova G.T. Sonata v kamerno-instrumental'nom tvorčestve kompozitorov Kazahstana: monografiâ / G. T. Akparova. – Astana: AF AO «NC NTI». – 219 p.
13. Akparova G. T. Pretvorenje kûâ v kamerno-instrumental'noj muzyke kompozitorov Kazahstana // Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii «Tradicionnoe i sovremennoe iskusstvo Kazahstana i Central'noj Azii» - Almaty: Uš kiâk, 2003.
14. Akparova G. T. Stanovlenie i razvitie kamerno-instrumental'nogo žanra v Kazahstane // Materialy meždunarodnoj konferencii «Ispolnitel'skoe tvorčestvo» - Almaty, 2002. – pp. 143-146.
15. Atageldieva S.D. «Žanr strunnogo kvarteta v kamerno-instrumental'noj muzyke Kazahstana (na primere kvartetov G.A. Žubanovoj). Magisterskaâ dissertaciâ na soiskanie akademičeskoj stepeni magistra iskusstvovedčeskih nauk po special'nosti 6M040200 – Instrumental'noe ispolnitel'stvo. Almaty, 2017.
16. Ketegenova N. S. O žizni i tvorčeskoj deâtel'nosti G. A. Žubanovoj Sbornik statej, vospominanij, otzyvov «Žizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Žubanova». – Almaty: Oner, 2003. – 448 p.
17. Nauruzov B. Interv'û s Ernarom Myntaevym. My dolžny byt' sem'ej, nacelelnoj na služenie muzyke //Večernââ Astana. - 9 Âнварâ 2013.
18. Petričenko L. Na strunah duši //http://ogni.kz/rubrika/kultura/na-strunakh-dushi.html
19. Byčkov O.V. Formirovanie ansamblevoj tehniki muzykanta – ispolnitelâ: : avtoref. dis.... kand. isk. – SPb., - 2006.

Сведения об авторах:

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им.Курмангазы.

Дуйсенгалиева Венера Адильшиевна – магистр искусств, и. о. доцента кафедры «Инструменты эстрадного оркестра» Казахской национальной академии искусств им. Т.К.Жургенова.

Авторлар туралы мәлімет:

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, өнертану ғылымдарының кандидаты, музыковедение және композиция кафедрасының профессоры.

Дуйсенгалиева Венера Адильшиевна – Т.К.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, өнер магистрі, эстрада оркестрінің аспаптары кафедрасының доцент м.а.

Information about the authors:

Musagulova Gulmira Zhaksybekovna – PhD in Arts, Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kazakh National Conservatory Kurmangazy.

Duysengalieva Venera Adilshievna – Master of Arts, Acting Associate Professor of the Department "Instruments of the Pop Orchestra" of the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

МРНТИ 18.41.51

*Айгуль Имашева¹**¹Қазақская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***РАЗВИТИЕ БАЯННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КАЗАХСТАНЕ***Аннотация*

В данной статье рассматривается история развития баянного исполнительства в Казахстане. Как известно, традиционная казахская культура, тесно связанная с музыкальным творчеством, проявляется и в устно-профессиональной культуре. В сопровождении традиционных инструментов исполнялись такие произведения, как жыры, дастаны. Губная гармошка («тальянка») имела успех у русских мигрантов, которая вместе с домброй стала непременным атрибутом айтысов (состязаний) поэтов-певцов. Почти у всех собравшихся людей была губная гармошка, они играли на ней и выступали на ярмарках и праздниках. Позже появляются его передовые современные формы - баян и аккордеон, получившие национальное название «сырнай».

Ключевые слова: музыкальное творчество, сырнай, традиционная казахская культура, инструменты, гармошка, айтыс акынов, баян, аккордеон.

*Айгүл Имашева¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ҚАЗАҚСТАНДА БАЯН ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫ ДАМУ***Аннотация*

Бұл мақала Қазақстандағы сырнайдың даму тарихымен байланысты. Белгілі болғандай, музыкалық шығармашылықпен тығыз байланысты дәстүрлі қазақ мәдениеті ауызша-кәсіптік мәдениетте де көрінеді. Дәстүрлі аспаптардың сүйемелдеуімен жырлар, дастан жанрлары орындалды. Гармоника («тальянка») орыс мигранттарынан табысты болды, олар домбырамен бірге акындар айтыстарының ажырамас атрибуты болды. Жиналғандардың барлығы дерлік жыраулар гармоника ойынына ие болды, жәрмеңкеде және мерекелерде орындалды. Кейінірек, оның озық түрлері - «сырнай» ұлттық атын алған баян және аккордеон пайда болады.

Түйінді сөздер: музыкалық шығармашылық, сырнай, дәстүрлі қазақ мәдениеті, аспаптар, гармоника, акындар айтысы, баян, аккордеон.

*Aygul Imasheva¹**¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan***DEVELOPMENT OF ACCORDION PERFORMANCE IN KAZAKHSTAN***Abstract*

The article deals with the history of the development of performing on the accordion in Kazakhstan. As you know, the traditional Kazakh culture, closely intertwined with musical creativity, is reflected in the oral and professional culture. Zhyr, dastans and large genres were performed to the accompaniment of traditional instruments. In Russian immigrants was successfully borrowed harmonica ("talyanka"), which became, along with the dombra, an indispensable attribute of aitys akyns. Almost all akyns, Zhyrau owned the game on the harmonica, speaking at fairs, festivals. Later appear more sophisticated varieties of Bayan and accordion, and has acquired the national title of "cheese".

Keywords: musical creativity, traditional Kazakh culture, instruments, folk accordion, aitys competition, bayan, accordion.

Концепция культурной политики в Республике Казахстан, разработанная Министерством культуры Республики Казахстан в 2014 году, формулирует следующий подход к вопросам культурного наследия: «Современная казахстанская культура

нуждается не только в защите от вызовов и угроз глобализации, но и в создании собственной культурной ниши в мировом культурном пространстве. При этом важно усилить акценты культурной политики в вопросах формирования мировоззренческой основы, ценностных ориентиров, духовности, традиций, толерантности и взаимообогащения народа Казахстана» [1].

Как известно, музыкальная культура казахского народа насчитывает множество видов разнообразных фольклорно-обрядовых, устно-разговорных, песенных и инструментальных жанров народной музыки [2]. Исторические предпосылки для развития и совершенствования исполнительского мастерства на различных музыкальных инструментах сложились также в казахской степи давно. Традиционная казахская культура, тесно переплетённая с музыкальным творчеством, нашла свое отражение и в устно-профессиональной культуре. Жыры, дастаны и большие повествовательные жанры исполнялись, что немаловажно, под аккомпанемент традиционных инструментов.

Развитие музыкальной формы *кюя* обусловило оттачивание технических возможностей домбрового искусства. При этом та ниша, которая оказалась свободна из-за частичного забвения старинных казахских музыкальных инструментов – была успешно заполнена *гармоникой*, заимствованной у русских переселенцев («гальянка») и ставшей, наряду с домброй, незаменимым атрибутом айтысов акынов. Инструмент, распространённый и не уступающий по своей популярности домбре. Почти все акыны, жырау владели игрой на гармонике, выступая на ярмарках, праздниках.

Среди известных акынов-гармонистов можно назвать Майру Шамсутдинову, жырау Нартая Бекежанова, акына Шашубая Кошкарбаева и др. Так в казахской степи начинается свое успешное развитие баянное исполнительство.

Как известно, у казахов дополнение к названию древних духовых инструментов под общим названием «сырнай» уточняло материал изготовления инструмента: *камыс сырнай* (инструмент из камыша), *мүйіз сырнай* (из рога), *кос сырнай* (состоящий из двух трубок), *саз сырнай* (из глины), губная гармошка из-за способа звукоизвлечения называлась *ауыз-сырнай* (ауыз - рот) [3].

Пришедшая из России гармоника, а позже и её более совершенные разновидности – *баян* и *аккордеон* – приобрели национальное название «сырнай», а исполнители на них – *сырнайши*. В ряде районов Южного Казахстана гармоника была известна под названием *кағаз сырнай* (кағаз - картон, из которого изготавливались меха гармоники). Болат Сарыбаев отмечал факт названия гармоники *тіл-қобызом* (инструмент с язычками), по сходству продолговатых клавиш рояльной гармоники с языком [4].

Развитие и популяризация баянного исполнительского искусства в Казахстане приходится, безусловно, на советский период. 1940-60 годы прошлого столетия, когда баян и аккордеон стали завоевывать все большую популярность как в классической, так и в популярной, и, прежде всего, – в народной музыке.

В этот период происходило становление советской баянной школы, закрепление ведущих позиций советских баянистов-педагогов и исполнителей на международном уровне, признание уникальности баяна музыкантами - композиторами, исполнителями, педагогами, расширение слушательской аудитории. В этот же период репертуар баянистов обогатился появлением огромного количества обработок, переложений, оригинальных сочинений. Баян по своей популярности превзошел «классические» музыкальные инструменты.

Среди тех, кто известен широкому кругу любителей баянной и аккордеонной музыки в Казахстане, невозможно не выделить имя Константина Ошлакова – яркого и преданного популяризатора игры на баяне. Без его самоотверженного выдающегося служения прекрасному инструменту невозможно представить профессиональное баянное исполнительское искусство, которое начало свой путь развития в Казахстане с сороковых годов прошлого столетия.

С открытием в 1944 году в Алма-Ате консерватории им. Курмангазы и учреждения кафедры русских народных инструментов, профессиональный баян широкой поступью

зашагал по Казахстану. Константин Ошлаков, известный к тому времени музыкант и педагог, организует в стенах консерватории первый баянный класс, преподавателем которого становится его ученик, выпускник Московского музыкально-педагогического института им. Гнесиных – Федор Легкунец. Здесь выросли и окрепли как профессионалы множество учеников, ставших последователями неутомимого творчества К. Ошлакова. Получая фундаментальную специализацию, они становились яркими пропагандистами баянной культуры.

Развитие гастрольной деятельности, тиражирование аудиозаписей способствовало расширению культурного кругозора советских музыкантов, в том числе и казахстанских мастеров. Культурные связи между советскими республиками помогали музыкантам общаться вживую на концертах, обмениваясь самыми новыми идеями и смелыми находками в области аранжировки и обработки классических произведений.

Все это существенно повлияло на обращение широкого круга исполнителей к аккордеону, а позднее и к баяну, как сольным инструментам, ориентированным на исполнение популярной музыки, результатом чего стало их внедрение в филармоническую практику. Так, во второй половине 60-х годов XX века дисциплины эстрадного профиля и изучение аккордеона включаются в учебный план государственных консерваторий, а баян и аккордеон получают широкое распространение в эстрадных коллективах.

В Казахстане, как и во многих других подобных культурах, данная область музыкального творчества получает развитие в русле письменной традиции лишь с середины 1930-х годов. В Казахстане это обусловлено спецификой творческого процесса, корни которого восходят к модусу кочевой культуры, и доминирующей ролью устного народного творчества.

В результате за сравнительно небольшой отрезок времени (приблизительно шесть-семь десятилетий) баянисты Казахстана – композиторы, исполнители, педагоги – проделали огромный путь, накопив немалый творческий, методический, репертуарный багаж и выйдя на мировой уровень профессионального искусства игры на баяне и аккордеоне. В наши дни сырнай-баян (аккордеон) – концертный академический инструмент, с широчайшими техническими, тембровыми, выразительными возможностями, полностью уравнившийся в своих правах с традиционными европейскими академическими инструментами [5].

В Казахской национальной консерватории им. Курмангазы на факультете народной музыки, кафедре кобыза и баяна на протяжении многих лет работают ведущие педагоги-баянисты, воспитавшие не одно поколение музыкантов. Это: заслуженный деятель РК, профессор О. А. Абдуллаев, заслуженный артист РК, профессор А. М. Гайсин, деятель культуры РК, профессор З. Н. Смакова, Магистрант Бельгийской Королевской консерватории Г. М. Нарымбетов, старший преподаватель С. Т. Кожахметов и другие.

Среди плеяды казахстанских исполнителей на баяне выделяется яркое дарование молодого музыканта, лауреата Международных конкурсов Нартай Бекмолдинова. Его отец - Сагымбек Бекмолдинов - большой любитель игры на баяне и фортепиано, на домбре и других инструментах. И когда на семейном совете встал вопрос, куда отвести сына, решили - на баян. Нартай сам рвался в музыкальную школу. Мама, Акбала Алиевна, даже отговаривала, мол, подожди, подрасти, а то инструмент не поднимешь. Поднял, и не только, заниматься стал весьма успешно, хватило и желаний, и терпения. Про таких учеников педагоги говорят: *«Подает надежды...»*.

Будучи учащимся РССМШИ им. К. Байсеитовой и студентом Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, Н. Бекмолдинов прошел школу известных казахстанских музыкантов: А. П. Ефременко, О. А. Абдуллаева, заслуженного артиста РК, профессора А. М. Гайсина. Нартай брал уроки и у знаменитых музыкантов-баянистов международного уровня. На каждом этапе обучения и профессионального становления педагоги видели в талантливом парне достойного ученика и музыканта с большим будущим.

В настоящее время Нартай Бекмолдинов является выпускником докторантуры (PhD) по искусствоведению КазНАИ им.Т. Жургенова. Тема его докторской диссертации - «Образ родной земли в музыкальном искусстве казахского народа: генезис и стадиальность». Имея за плечами собственные произведения и переложения национальной классической музыки, членство в жюри различных республиканских конкурсов юных музыкантов, участие во многих мероприятиях правительственного уровня, Н. Бекмолдинов постоянно совершенствует исполнительское мастерство, используя международные конкурсы и фестивали как площадки для обмена опытом с музыкантами из разных стран. Преподаватели и музыканты, с которыми Н. Бекмолдинов выступает в концертах, отмечают его безпречную, виртуозную исполнительскую манеру, открытость всему новому и широкий кругозор, куда помимо музыки входят также информационные технологии и творческий подход к различным жизненным аспектам.

Нартай Бекмолдинов, как и многие его талантливые сверстники и коллеги по жанру, неоднократно становился призером и лауреатом различных международных конкурсов и мероприятий с участием исполнителей из стран ближнего и дальнего зарубежья. Здесь список только нескольких ярких достижений Нартая за годы его обучения и начала исполнительской деятельности:

- Лауреат XXV Республиканского конкурса молодых исполнителей на народных инструментах (1-я премия, Алматы, 2004);
- Лауреат VII Международного конкурса «Shabit Inspiration» (диплом «Приз Надежда», Астана, 2004);
- Лауреат Международного конкурса «Классическое наследие» им. Народного артиста России А. Беляева (1-е место, Москва, 2007);
- Призер (2 место, серебряная медаль) Всемирных Дельфийских игр в Саратове;
- Премия на Международном конкурсе баянистов и аккордеонистов в Клингенталь (Германия);
- Диплом I степени Международного фестиваля-конкурса «Аккордеонная регата» (Таллинн, Эстония, 2013).

В Международном конкурсе баянистов и аккордеонистов в итальянском городке Ланчиано Нартай участвует с 2005 года и всегда возвращается с премией и дипломом победителя. Незаурядное дарование Н. Бекмолдинова было особо отмечено Президентом Республики Казахстан.

Среди молодых, ярких и талантливых баянистов-преподавателей консерватории и РСМШИ им. А. Жубанова нельзя не упомянуть имя Галымжана Нарымбетова. Наряду с преподавательской деятельностью баянист активно совмещает исполнительско-творческую и общественно-организаторскую деятельности. Г. Нарымбетов является членом Международной ассоциации баянистов-аккордеонистов СМА (Confederation Mondiale De L'Accordeon). Лауреат республиканских и международных конкурсов: 2002 г. Астана, Международный конкурс «Шабьт», именной приз им. К. Ошлакова; 2006 г., Астана, Республиканский конкурс им. Курмангазы, 2 место; 2006 г., Италия, г. Ланчиано, Международный конкурс, 2 место; 2011 г., Астана, Международный конкурс «Шабьт», 2 место; 2016 г., Россия, Ростов-на-Дону, Кубок Мира аккордеонистов и баянистов, диплом; 2017 г., Франция, г. Ле-Мон-Доре, Гран-При в номинации «Варьете», 1 место в номинации «Классика»; 2017 г., Италия, г. Озимо, Кубок Мира, диплом; 2019 г., Италия, г. Ланчиано, Международный конкурс им. В. Бесфамильного, 1 место.

Также, Г. Нарымбетов был приглашен в качестве члена жюри на международные конкурсы баянистов-аккордеонистов «PIF Castelfidardo», Италия, «Trophye Mondial» (Трофей мира), Португалия, 2019, 2020, 2021 гг., «Accordion Star International» (международный конкурс), USA, 2021 г., апрель - «Accordéons-Nous.org» (международный конкурс), Бельгия.

К тому же, Г. Нарымбетов занимается и научно-методической работой, публикует статьи в материалах конференций, сборниках на темы баянного искусства, репертуара, современных композиторов баянной музыки Казахстана.

Следует признать, что вопросы исполнительства на баяне и аккордеоне, и специфика бытования инструмента в Казахстане остаются еще малоизученной областью и требуют своего исследователя.

Список литературы:

1. Концепция культурной политики. Министерство культуры Республики Казахстан. – Астана, 2014. – С.13-14.
2. История музыки Средней Азии и Казахстана. – М., 1995.
3. Гайсин Г.А. Гармоника и ее разновидности в музыкальной культуре Казахстана (К проблеме взаимодействия национальных культур). – Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата иск. - Л., 1986.
4. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алматы, 1978.

References (transliterated)

1. Konceptiâ kul'turnoj politiki. Ministerstvo kul'tury Respubliki Kazahstan, - Astana, 2014. – pp.13-14.
2. Istoriâ muzyki Srednej Azii i Kazahstana. - M., 1995.
3. Gajsin G.A. Garmonika i ee raznovidnosti v muzykal'noj kul'ture Kazahstana (K probleme vzaimodejstviâ nacional'nyh kul'tur). - Avtoreferat diss. na soiskanie učennoj stepeni kandidata isk. - L., 1986.
4. Sarybaev B. Kazahskie muzykal'nye instrumenty. – Almaty, 1978.

Сведения об авторе:

Имашева Айгуль Тиллябековна – кандидат педагогических наук (PhD), доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Имашева Айгуль Тілләбекқызы – педагогика ғылымдарының кандидаты (PhD), Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы музыкатану кафедрасының доценті.

Information about author:

Imasheva Aygul Tillyabekovna – PhD in pedagogical sciences, docent of Musicology department, Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.01

Рахат Муратали¹*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Казахстан, Алматы***«ИСЛАМЕЙ» М.А.БАЛАКИРЕВА: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ И
ИСПОЛНЕНИЯ ШЕДЕВРА****Аннотация**

Данная статья посвящена рассмотрению ориентальной фортепианной фантазии «Исламей» выдающегося русского композитора второй половины XIX века М. А. Балакирева. Основное внимание направлено не только на историю создания, но и картину распространения этого шедевра русской и европейской фортепианной музыки, завоевавшего престижные концертные сцены России, Франции, Англии, Германии, Испании, США. В работе приведены разные мнения и оценки данного новаторского произведения, принадлежащие крупнейшим русским и зарубежным композиторам, музыковедам – П. Чайковскому, А. Бородину, Г. Ларошу, А.Фаминцыну, Ф. Листу, Г. Венявскому. Кроме того, внимание фокусируется на интерпретации восточной фантазии выдающимся современным пианистом Владимиром Горовицем, исполнение которого отличается уникальностью и смелым подходом к авторскому тексту. Раскрывая замысел композитора, подчеркивая свежесть и самобытность звучания цитируемых в сочинении подлинных народных тем, блестяще демонстрируя исполнение сложнейших виртуозных фрагментов, пианист одновременно вносит отдельные коррективы и изменения текста, не искажающие, на наш взгляд, художественную целостность и манеры балакиревского письма. В. Горовиц создает удивительный образец прочтения фортепианного шедевра, каковым по праву считается фантазия «Исламей», опережающая свое время.

Ключевые слова: «Исламей», Балакирев, Горовиц, исполнительская интерпретация.

Рахат Муратали¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы.
Алматы, Қазақстан***М. А. БАЛАКИРЕВТІҢ "ИСЛАМЕЙ": ШЕДЕВРДІ ҚАБЫЛДАУ МЕН ОРЫНДАУДЫҢ
КЕЙБІР АСПЕКТІЛЕРІ****Аннотация**

Бұл мақала XIX ғасырдың екінші жартысындағы көрнекті орыс композиторы М. А. Балакиревтің "Исламей" Шығыс фортепиано фантазиясын қарастыруға арналған. Басты назар Ресейдің, Францияның, Англияның, Германияның, Испанияның, АҚШ-тың беделді концерттік сахналарын жеңіп алған орыс және еуропалық фортепиано музыкасының осы шедеврiнiң құрылу тарихына ғана емес, таралу көрiнiсiне де бағытталған. Жұмыста iрi орыс және шетелдiк композиторларға, музыкатанушылар П. Чайковскийге, А. Бородинге, Г. Ларош, А. Фаминцын, Ф.Лист, Г. Венявский тиесiлi осы жаңашыл шығарманың әртүрлi пiкiрлерi мен бағалары келтiрiлген. Сонымен қатар, көрнектi заманауи пианист Владимир Горовицтiң Шығыс фантазиясын түсiндiруiне назар аударылады, оның орындалуы бiрегейлiгiмен және авторлық мәтiнге батыл көзқарасымен ерекшеленедi. Композитордың идеясын ашып, композицияда келтiрiлген шынайы халық тақырыптарының балғындығы мен өзiндiк ерекшелiгiн баса көрсете отырып, ең күрделi виртуоздық фрагменттердiң орындалуын керемет көрсете отырып, пианист сонымен бiрге мәтiнге жеке түзетулер мен өзгерiстер енгiзедi, бiздiң ойымызша, Балакирев жазуының көркемдiк тұтастығы мен мәнерiн бұрмаламайды. В. Горовиц фортепиано шедеврiн оқудың таңғажайып үлгiсiн жасайды, ол өз заманынан бұрын Исламей фантазиясы деп саналады.

Түйiндi сөздер: "Исламей", Балакирев, Горовиц, орындаушылық интерпретация.

Rakhat Muratali¹¹ *Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan***"ISLAMEY" BY M. A. BALAKIREV: SOME ASPECTS OF THE PERCEPTION AND PERFORMANCE OF A MASTERPIECE****Abstract**

This article is devoted to the consideration of the oriental piano fantasy "Islamey" by the outstanding Russian composer of the second half of the XIX century M. A. Balakirev. The main attention is directed not only to the history of creation, but also to the picture of the spread of this masterpiece of Russian and European piano music, which has won prestigious concert stages in Russia, France, England, Germany, Spain, and the USA. The paper presents different opinions and assessments of this innovative work, belonging to the largest Russian and foreign composers, musicologists – P. Tchaikovsky, A. Borodin, G. Laroche, A. Famintsyn, F. List, G. Venyavsky. In addition, attention is focused on the interpretation of oriental fantasy by the outstanding contemporary pianist Vladimir Horowitz, whose performance is distinguished by its uniqueness and bold approach to the author's text. Revealing the composer's idea, emphasizing the freshness and originality of the sound of genuine folk themes quoted in the composition, brilliantly demonstrating the performance of the most complex virtuoso fragments, the pianist simultaneously makes individual adjustments and changes to the text, which, in our opinion, do not distort the artistic integrity and manner of Balakirev's writing. V. Horowitz creates an amazing example of reading a piano masterpiece, which is rightfully considered to be the fantasy of "Islamey", ahead of its time.

Keywords: "Islamey", Balakirev, Horowitz, performing interpretation.

Среди произведений выдающегося русского композитора М. А. Балакирева (1836-1910) на восточную тематику выделяется уникальная и ярчайшая фортепианная фантазия «Исламей» (1869), которая, несмотря на сложный период в жизни композитора, была написана буквально за один месяц. «Исламей» – это новаторское, дерзкое по замыслу и концепции произведение, вершина фортепианного творчества не только самого композитора, но и всей русской исполнительской школы XIX века. Балакиревского «Исламея» можно сравнить с такими шедеврами русской музыки о Востоке, как «Испанские увертюры» М. Глинки, «Испанское каприччио» и «Шехерезада» Н. Римского Корсакова, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. История создания этого произведения изложена Балакиревым в 1892 году в письме к Э. Рейссу: «Пьеса эта случайно задумана на Кавказе, куда мне пришлось съездить лета три подряд в конце 60-х годов. Интересуясь тамошней народной музыкой, я познакомился с одним князем, который часто приходил ко мне и играл на своем инструменте, похожем отчасти на скрипку, народные мелодии. Одна из них, плясовая, называемая «Исламей», мне чрезвычайно понравилась...» [1, 309]. Знаменательна позиция Балакирева, который понимал, что выступает против требований высших кругов, но менять свой курс был не намерен. «Успех громадный, – говорил художник, – но зато (наверху, в высших кругах) я возбудил к себе непримиримую ненависть».

М. А. Балакирев. Портрет 60х годов.

Прежде всего, выделим следующие, на наш взгляд, важные моменты, позволяющие называть эту пьесу новаторской. Во-первых, тяготение композитора к теме Запад-Восток, межкультурному взаимодействию, к использованию подлинных песен и танцев восточных народов. Во-вторых, создание романтической фантазии, априори рассчитанной на

исполнительское искусство Николая Рубинштейна – знаменитого русского пианиста-виртуоза второй половины XIX века, которому посвящено это сочинение. В-третьих, обращение композитора к музыкальной форме двойных вариаций, типичной для классической музыки, но реже встречающейся у романтиков, соединенной с формой сонатного аллегро.

Современники композитора справедливо относили «Исламей» к сверхтрудным произведениям, имеющимся в русской и европейской фортепианной музыке второй половины XIX века, требующих от исполнителя блестящей технической оснащенности и виртуозности. Напомним, что Балакирев был замечательным пианистом. По этому поводу известно следующее суждение Н. Римского-Корсакова: «Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой» [2, 23]. Парадокс, но сам автор признавался, что со многими пассажами фантазии он «не может справиться», а А. Скрябин, переиграл руку, когда разучивал «Исламея». Не случайно балакиревская фантазия послужила примером и сильным импульсом для М. Равеля во время работы над фортепианном циклом «Ночной Гаспар» (1908), который состоял из трех пьес («Ундина», «Виселица», «Скарбо»), воплощающий онирический мир, населенный странными призрачными существами, фантастическими образами, возникающие в сновидениях, но с ощущением абсолютной его реальности. По словам Равеля, создавая «Скарбо», он стремился сочинить пьесу ещё более трудную, чем «Исламей» Балакирева. На наш взгляд, такая увлеченность технической сферой, обусловлена тем, что в процессе создания «Исламея», Балакирев-пианист довлел над Балакиревым-композитором. Эту особенность, которую можно отнести к просчетам композитора, впервые заметил А. Бородин, считая, что в «Исламее» «слишком видится технический труд сочинительства». Данное качество проявляется в опусах раннего периода, а также обнаруживается в поздних сочинениях композитора, в которых доминирует не творческая мысль, а формальный расчет [3, 51].

Огромный интерес представляет реакция музыкантов, в том числе и известных, на появление балакиревского «Исламея». Странно, но будучи подлинным художественным явлением в фортепианной музыке того времени, ориентальная фантазия не сразу получила признание. Одним из тех, кто высоко оценил художественные достоинства и своеобразие «Исламея», вызвавшего при своем появлении противоречивую реакцию и мнения музыкантов, был П. Чайковский, внимательно следивший за творческими поисками и находками М. Балакирева. «Ваша армяно-грузино-иерихонская фантазия, – с добродушным юмором писал Балакиреву Чайковский, – получена, и Рубинштейн уже ежедневно проигрывает ее в консерватории. Если хотите знать, какое она произвела впечатление, то скажу Вам, что слышавшие ее могут быть разделены на три разряда. Некоторых она приводит в телячий восторг, другие относятся к Вашей пьесе, как к какому-то курьезному чуду; наконец, третьим она вовсе не нравится. Справедливость требует сказать, что таковых здесь немного». Комментарии и наблюдения Чайковского, сконцентрировавшего свое внимание на манере балакиревского письма, отличались пронизательностью и глубиной: «Талантливый композитор, – отмечает Чайковский, -- темами для своей пьесы взял плясовую лезгинскую и другую певучую татарскую песню, а в разработке этих основных мотивов выказал и замечательный вкус, и необыкновенное богатство гармонической техники, и глубокое знание свойств своего инструмента» [4, 14]. Выделим особо среди поклонников русского композитора Ф. Листа, который с восторгом отозвался о превосходном новаторском сочинении М. Балакирева.

В то же время, неистовый и резкий характер выразительности восточной фантазии, динамизм и острота ритма, ладогармоническое решение, нетипичные для академической русской музыки, не только поражали воображение слушателей, критиков, но вызывали недоумение, неоднозначное отношение. «Длинная, бурливая, неистовая «восточная фантазия» (опять любимый «Восток!»). Вряд ли кому-нибудь сама пьеса доставит артистическое наслаждение». Данное высказывание об «Исламее» принадлежит известному

композитору и музыковеду А. Фаминцыну. Не сразу оценили и приняли оригинальность замысла, художественные достоинства и новаторство этой восточной фантазии критик Г. Ларош, увидевший в «Исламее» не более, чем «длинный, шумный и однообразный этюд», а также польские композиторы – Г. Венявский, Т. Лешетицкий.

После того, как издательство Юргенсона напечатало ноты «Исламея», растет популярность и расширяется география распространения этой пьесы, появляются ее обработки для симфонического оркестра С. Ляпунова, А. Казеллы. Из биографии композитора С. Ляпунова, который наряду с А. Аренским, В. Калинниковым, А. Глазуновым, С. Рахманиновым, относится к новому поколению, к композиторам позднего русского романтизма, то есть промежуточного звена между представителями «Могучей кучки» и русского модернизма, известно, что в 80-х годах он познакомился с М. Балакиревым, под его влиянием создает свои первые музыкальные опусы, в которых использует народную музыку. Что касается знаменитого итальянского композитора, дирижера и пианиста А. Казеллы, то в 1906-1909 годах, гастролируя в России, он проявляет огромный интерес к русской музыке, знакомится с М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, А. Глазуновым. Казелла делает оркестровку «Исламея» Балакирева, а также четырехручное переложение этой фантазии. Интересно, что обе оркестровки (Ляпунова и Казеллы) понравились ее автору, который блестяще солировал на концерте в качестве пианиста.

Как пишет пресса 1895-1900-х годов, на концертных сценах в России в исполнении пианиста И. Левина, А. Гольденвейзера, Е. Бекман-Щербины, Л. Кашперова, В. Дроздова звучит «Исламей». В 1909-1910 годах с этим сочинением познакомилась публика Парижа, Марселя, Лиля, Лондона, Берлина, Лейпцига, Чикаго. Среди знаменитых зарубежных пианистов, включивших в свой репертуар «Исламей» русского композитора, выделим испанского музыканта Рикардо Виньеса и франко-бразильскую пианистку Магду Тальеферро. В 1913 году в Париже проводится конкурс пианисток имени Клер Паже, в требованиях которого «Исламей» М. Балакирева является обязательной пьесой. В 1927 году на конкурсе в Женеве, приуроченном к открытию Международной музыкальной выставки, «Исламей» – вновь становится обязательной пьесой. В XX веке «Исламей» по-прежнему пользуется у пианистов огромной популярностью. Его играют многие советские и зарубежные музыканты – Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер, Григорий Гинзбург, Роже Бутри. В Казахстане «Исламей»

В. С. Горовиц

редко включается в репертуар отечественных пианистов. Исключением является выступление профессором Коган Е.Б. и Массовер С.А., а также Аскара Кульшарипова, Рахата Муратали.

Отмечая мастерство известнейших пианистов современности, таких как Э. Гилельс, Б. Березовский, Ю. Ванг, Ланг Ланг, в чьи репертуары входит восточная фантазия «Исламей» М. Балакирева, остановимся на интерпретации этой пьесы Владимиром Горовицем (1903-1989). Анализ сделан по записи концерта В. Горовица 23 января 1950 г. в Карнеги-холле¹.



Как известно, Горовиц – гениальный американский пианист; за романтический стиль, особую атмосферу звучания, безупречное и самобытное исполнение сочинений композиторов разных эпох, критики и поклонники его таланта справедливо называют «Листом 20-ого столетия», «Последним великим романтиком и «Королем всех Королей пианистов».

Наш выбор обусловлен также тем, что исполнение В. Горовица, содержит основные признаки прекрасной фортепианной игры, выделенные в свое время С. Рахманиновым: воссоздание истинной концепции произведения, техническое мастерство, правильная

¹ Запись концерта доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=twp-WXpBOL0>

фразировка, определение темпа, самобытность исполнения, значение педали, истинное понимание музыки [5, 232].

По записи концерта в Карнеги-холле можно рассмотреть игру великого пианиста и отметить факт наибольшего, по нашему мнению, влияния на восприятие виртуозности при исполнении как ориентальных, так и современных произведений. С первых нот Горовиц задает характер звучания всего произведения – в метроритме четырех триолей на такт он подчеркивает лезгинку акцентами на первые ноты в триолях. Так как исполнение инструментальных танцев (особенно подвижных и динамичных) предполагает упрощенное отношение к нотам и усиленное внимание к ритмической составляющей, Горовиц придерживается этой тенденции на протяжении всей первой части фантазии:

Пример №1. Тема первого раздела

Allegro con fuoco ♩ = 168

Вопреки сложившейся в кругах пианистов версии исполнения, а именно, сглаженности звука и многих других составляющих «стандартной модели», Горовиц, подобно хорватскому пианисту Иво Погореличу (который также является крайне незаурядной личностью и славится оригинальным прочтением произведений Ф. Шопена), не следует устоявшимся традициям исполнения штрихов и педализации. Его игра с самого начала – нарочито угловатая, напористая и при этом предельно простая по содержанию. Причина приведения нами в пример подчеркивания пианистом ключевых особенностей произведения как ориентальной композиции – четко очерченный ритмический рисунок при игре, точно выделенные акценты. Педаль Горовиц использует в соответствии с ритмической составляющей главной партии Фантазии. В частности, речь идет об эпизодах, отличающихся нагруженностью фактуры мелкими длительностями и проходящей мелодической структурой. Такая версия придает эффектность звучанию вкупе с требуемой легкостью (произведение, как уже отмечалось, отличается исключительной сложностью для исполнения).

Необходимо также отметить выровненное звучание мелких длительностей, при этом Горовиц использует приемы выразительности в масштабах больших, нежели в рамках 3-4 тактов, о чем свидетельствует довольно растянутая в звуковом пространстве динамика с начальных тактов вплоть до заключения первого раздела «Исламея».

Противопоставляя энергичной теме первого раздела вторую тему (D-dur, Andantino espressivo), Горовиц интерпретирует ее с мастерством: распевная татарская мелодия, лишенная преувеличенной чувственности, звучит естественно; пианист использует *rubato*, не теряя присущей теме искренности, простоты и свежести:

Пример №2. Тема второго раздела

92 **Andantino espressivo** $\text{♩} = 66$

97 **poco scherzando**

В исполнении среднего раздела фантазии Горовиц позволяет себе отойти от точной трактовки текста, концентрируя внимание на образной сфере произведения. Придерживаясь стиля игры на народном струнном инструменте, Горовиц, позволяя себе быть соавтором, жертвует качеством текста в угоду окраске звука и показа своеобразия мелодических фраз. Отмечая неординарность исполнительской интерпретации «Исламея», исключительное владение приемами звукоизвлечения, безупречность технического мастерства, подчеркнем, что в своей трактовке Горовиц допускает вольное обращение с оригинальным текстом, позволившее некоторым критикам считать такое обстоятельство несколько эксцентричным. На наш взгляд, подобный подход к исполнению известных сочинений («Danse macabre» К. Сен-Санса, «Вариации на тему из оперы Ж.Бизе «Кармен»), не обошедший стороной и балакиревское произведение (изменениям подвергся текст заключительного раздела «Исламея»), обусловлен опытом знаменитого пианиста в сфере создания транскрипций и обработок.

Данный вариант исполнения фантазии – это единоразовая творческая акция. Такая оригинальная трактовка, отличная от общепринятой была предложена исключительно Горовицем. Пианист изменил материал Коды, не исполняя такты с 242 по 281, перейдя с 241 такта непосредственно к Presto furioso в 282. Приведем для примера измененный нотный материал:

Пример №3. Измененный текст из Коды.

Presto furioso $\text{♩} = 152$

282 **ff** **8va** **8va**

В заключительных тактах Горовиц подчеркивает конвергентность балакиревского композиционного стиля с листовским, используя прием октавного *martellato* в восходящем гаммообразном пассаже:

Пример №4. Заключительные такты.

Как и любой уникальный исполнитель-виртуоз, Владимир Горовиц оказал колоссальное влияние на представления о стиле исполнения пианистами фантазии «Исламей» М. Балакирева, равно как и других подобных произведений. Тем самым великий пианист задал тенденции, опережающие свое время, которые явились основой современного фортепианного искусства.

Список литературы

1. **Хаджиева М.Т.** Из истории записи, изучения и публикации карачаево-балкарского музыкального фольклора // *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi / Cilt:9, Sayı:18 / 2016 (Temmuz - Aralık)*, s. 307-312
2. **Римский-Корсаков Н.А.** Летопись моей музыкальной жизни 1844-1906.- СПб. : Тип. Глазунова, 1909. – 373 с.
3. **Федякин С.Р.** Мусоргский. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 160 с.
4. **Зайцева Т.А.** Милый Алексеевич Балакирев. Истоки. – СПб.: Сударыня, 2000. – 437 с.
5. **Рахманинов С.В.** Литературное наследие. В трех томах. Том III: Письма. – М.: Советский композитор, 1980. – 576 с.

References (transliterated)

1. **Khadzhiyeva M.T.** Iz istorii zapisi, izucheniia i publikatsii karachaevo-balkarskogo muzykalnogo folkloru // *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi / Cilt:9, Sayı:18 / 2016 (Temmuz - Aralık)*, pp. 307-312

2. **Rimskii-Korsakov N.A.** Letopis moei muzykalnoi zhizni 1844-1906.- SPb. : Tip. Glazunova, 1909. – 373 p.
3. **Fediakin S.R.** Musorgskii. – M.: Molodaia gvardiia, 2009. – 160 p.
4. **Zaitseva T.A.** Mili Aleksseevich Balakirev. Istoki. – SPb.: Sudarynia, 2000. – 437 p.
5. **Rakhmaninov S.V.** Literaturnoe nasledie. V trekh tomakh. Tom III: Pisma. – M.: Sovetskii kompozitor, 1980. – 576 p.

Сведения об авторе:

Муратали Рахат Куванышулы – Магистрант 2 года обучения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – **Джумалиева Тамара Кажғалиевна** – Заслуженный деятель РК, профессор, кандидат искусствоведения.

Автор туралы мәлімет:

Мұратәлі Рахат Куванышұлы – Қазақ ұлттық консерваториясының 2 жылдық магистранты. Құрманғазы. Ғылыми жетекшісі – **Джумалиева Тамара Қажғалиевна** - ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Information about the author:

Muratali Rakhat Kuvanyshuly – master's student of 2 year of study at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific supervisor – **Tamara Jumalieva** – Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, Professor, PhD.

МРНТИ 18.41.51

Жамила Сәрсембаева¹¹*Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***«ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ» МОЦАРТА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКО-
ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ АСПЕКТ ТРАКТОВКИ АРИИ
«СЕРДЦУ НЕ ПРЕГРАДА ВСЕ МУЧЕНЬЯ АДА»****Аннотация**

В данной статье предпринимается попытка освещения вопросов, связанных с вокально-исполнительским искусством, на примере одной из лучших опер Вольфганга Амадея Моцарта – «Похищение из сераля». За основу аналитической работы берется ария Констанцы «Сердцу не преграда все мученья ада» из второго акта оперы. Актуальность избранной темы определяется подъемом направления, изучающего исполнительские виды искусства в современном музыкознании, а также особенностями самой арии композитора. Посредством методов целостного и исполнительского анализа в работе обозначаются характеристики произведения, характеризуются исполнительские трудности, а также формулируются методические рекомендации, позволяющие с ними справиться. Предпринимаемый анализ выполняется на основе интерпретации Джамилы Баспаковой, реализованной в постановке Казахского национального театра оперы и балета имени Абая. В качестве результатов работы отмечается, что красочный образ героини всецело представлен в данной арии за счет сложной, извилистой техники, раскрывающей особенности тембра колоратурного сопрано.

Ключевые слова: Моцарт, Похищение из сераля, Констанца, колоратурное сопрано, ария, исполнительский анализ.

Жамила Сәрсембаева¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***МОЦАРТТЫҢ «СЕРАЛДАН ҰРЛАУ»: «БАРЛЫҚ ТҮРДЕГІ АЗАПТАУЛАР» АРИЯНЫ
ТҮСІНДІРУДІҢ ОРЫНДАУ ЖӘНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ АСПЕКТІ****Аннотация**

Мақалада Вольфганг Амадей Моцарттың «Серальдан ұрлау» («Похищение из сераля») операсының мысалы негізінде вокалды-орындаушылық өнерге қатысты туындаған сұрақтар қарастырылады. Операның екінші актісіндегі Констанцтың «Сердцу не преграда все мученья ада» ариясы талдауға алынады. Жұмыстың *өзектілігі* қазіргі замандағы музыкалық танымдағы өнер түрлерін және нақты осы арияның өзіндік ерекшеліктерін зерттеумен анықталады. Жалпы және жеке орындаушылық талдау әдістерінің нәтижесінде шығарманың мінездемесі анықталып, орындаушылық қиындықтар мен оларды жеңудің жолдары әдістемелік нұсқау ретінде ұсынылады. Талдауға алынған ария Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театрының солисті, белгілі әнші Жамила Баспакованың интерпретациясында жүреді. Зерттеу нәтижесінде, кейіпкердің сұлу бейнесі толығымен осы арияда колоратуралық сопрано тембрінің ерекшеліктерін ашатын күрделі техниканың арқасында ұсынылған деген тұжырымға келдік.

Түйінді сөздер: Моцарт, «Серальдан ұрлау», Констанца, колоратуралық сопрано, ария, орындаушылық талдау.

Zhamila Sarsembayeva¹¹*Kurmangazy Kazakh National conservatory
Almaty, Kazakhstan***MOZART'S "ABDUCTION FROM SERAL": PERFORMING AND INTERPRETATIONAL
ASPECT OF INTERPRETATION OF THE ARIA "TORTURES OF EVERY KIND"****Abstract**

This article tries to cover the issues related to vocal-performing art, on the example of one of the best operas of Wolfgang Amadeus Mozart - "Abduction from Seral". The Constanta's aria "Tortures of every

kind” from the second act of the opera is taken as the basis of the analytical work. The relevance of the chosen topic is determined by the rise of the direction that studies the performing types of art in modern musicology, as well as by the features of the composer’s aria itself. The article through the methods of holistic and performance analysis identifies the characteristics of the composition, characterizes performance difficulties and formulates methodological recommendations that allow them to be dealt with. The analysis undertaken is based on the interpretation of Jamilya Baspakova, implemented in the production of the Kazakh National Opera and Ballet Theater named after Abai. As the results of the work, it is noted that the colorful image of the heroine is entirely represented in this aria due to the complex, winding technique that reveals the features of the timbral coloral soprano.

Keywords: Mozart, kidnapping from Seral, Constanta, Coloratural Soprano, Aria, performing analysis.

«Похищение из сераля» Вольфганга Амадея Моцарта – одно из самых значительных произведений мировой оперной сцены, которое входит в число тридцати самых исполняемых оперных партитур. В творчестве композитора это сочинение стоит в одном ряду с его величайшими оперными опусами – «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Это первая из его опер, которая была написана и поставлена в Вене, сразу же получившая успех и признание, что послужило последующей большой популярности композитора при его жизни. Созданная на рубеже творческих периодов – юный и зрелый – в «Похищении из сераля» были почти сформированы те тенденции, которые впоследствии закрепились в его операх.

Жанровая природа оперы – зингшпиль – во многом обусловлена теми условиями, которые окружали Моцарта. Немецкий музыкальный театр второй половины XVIII-го века нуждался в собственном специфическом жанре. Доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, исследователь Р. Насонов характеризует это следующим образом: «Зингшпиль был молодым, незрелым жанром, скорее ориентированным на третье сословие. Хотя, оказавшись в центре культурной политики Иосифа, он стал играть важную роль и в придворной жизни, и в трансляции некоторых важнейших посылов придворной идеологии, но тем не менее это был достаточно новый для Германии жанр – жанр комического музыкального театра» [1].

В рамках заданной проблематики в статье стоит обратить внимание на вокальную партию Констанцы. Исследовательница В. Жаркова отмечает, что Моцарт «превзошел всех композиторов, когда-либо при создании партии для примы отдавших предпочтение колоратуре» [2, с. 27]. Это действительно так: любовь композитора к этому вокальному тембру был настолько велик, что он не только создавал главные партии для колоратурного сопрано, но и в качестве конкурентки ставил обладательницу такого же тембра. Так, например, в числе опер с двумя ведущими колоратурами можно назвать «Луций Силла» с Челией и Юнией, «Идоменей» с Илией и Электрой, «Директор театра» с мадам Херц и мадемуазель Зильберкланг, и конечно «Похищение из сераля» с Констанцей и Блондхен.

Констанца – ключевая героиня моцартовского зингшпиля. Стоит подчеркнуть, что успех этой оперы заключен в драматической остроте, столкновениям, достигнутым благодаря бинарности. Исследовательница Е. Черная отмечает: «Обычное сословное деление персонажей Моцарт углубил сопоставлением возвышенных и обыденных характеров, контрастом благородного и низменного начала. Благодаря этому характеристики его приобрели большую жизненность и гибкость; дополняя и оттеняя одна другую, они, при всем разнообразии, образовали сплоченную группу» [2, с. 118]. Собственно, в опере прослеживается оппозиция западной и восточной культур, гуманизма и брутальности, ревности и доверия, свободы и рабства, женского и мужского начала. В данном случае оппозиция двух заглавных героинь представляется очень оправданной.

Исследователь жизненного и творческого пути композитора Г. Аберт в своем фундаментальном исследовании подчеркивается: «<...> для творчества Моцарта “Похищение” было первым сочинением, в котором его драматургическая муза раскрылась с полным своеобразием» [4, с. 164]. Новый уровень развития драматургии отмечает и

музыковед Е. Чигарева, которая пишет: «“Похищение из сераля” далеко отходит от традиционного зингшпиля, с его чередованием разговорных диалогов, связанных с развитием сюжета, и песенных номеров <...>. Здесь все – и сольные номера и тем более ансамбли – все подчинено стремительному развитию действия, раскручиванию комедийной интриги – и это то, чем Моцарт обогатил зингшпиль, воспользовавшись опытом своей работы в жанре оперы-буффа» [5, с. 106]. Данный уровень драматургического развертывания музыкальной ткани позволил композитору гораздо ярче и интенсивнее представить как главных, так и второстепенных героев оперы. Так, музыкально-драматическая характеристика героев отличается психологической глубиной образов. Это опосредует представление героинь «Похищения из сераля» – Констанцы и Блондхен – очень рельефно и фактурно, отражая разные грани их образов. Е. Чигарева отмечает, что для показа внутреннего мира двух пар персонажей – Констанца и Бельмонт, Блонда и Педрилло – избираются в первом случае жанровая природа *seria* и *semi-seria*, а во втором – *buffa* [5, с. 108], что придает хоть и разный, но одинаково равный по степени достоверности психологический образ. Основу образов девушек составляют чувствительность Констанцы и комедийность Блонды.

Для аналитической работы с особенностями исполнительской трактовки была избрана ария Констанцы «Сердцу не преграда все мученья ада». В мировой музыкальной литературе моцартовская «Сердцу не преграда все мученья ада» из «Похищение из сераля» является одной из труднейших арий, написанных для женского голоса. От вокалистки она требует силы голоса для длительных драматических пассажей, технического мастерства колоратуры и достаточно большого диапазона голоса, способного гибко переключаться между регистрами. Помимо этого, от исполнительницы требуется и выносливость, так как перед этой арией во втором действии ей уже приходилось петь арию «Печаль - мой удел». Однако их драматургическое содержание значительно отличается. Первая показывает Констанцу как покорную девушку, которая даже не надеется выбраться из заточения, то в арии «Сердцу не преграда все мученья ада» она представляется уже в страстном, жертвенном виде.

Партия Констанцы, как известно, написана для драматического колоратурного сопрано, что требует от исполнительницы владения не только колоратурными тонкостями, но и возможности исполнять партии, насыщенные драматической экспрессией. Известно большое количество популярных интерпретаций «Сердцу не преграда все мученья ада». В их числе Эдда Мохер, Мария Каллас, Джоан Сазерленд, Эрна Бергер, Эрика Кёт, Элизабет Шварцкопф, Диана Дамрау и другие. В нашем случае для анализа была избрана интерпретация Джамили Баспаковой в постановке «Похищения из сераля» 2012 года в Казахском национальном театре оперы и балета имени Абая. Ключевой особенностью данной постановки является то, что она была реализована не на немецком, а русском языке, что, безусловно, определяет ряд видоизменений в исполнении партии.

Джамили Баспакова – ведущая солистка Казахского национального театра оперы и балета имени Абая, заслуженный деятель Республики Казахстан, Заслуженная артистка Республики Узбекистан. Обладательница голоса – драматическое колоратурное сопрано.

«Сердцу не преграда все мученья ада» представляет собой вид арии, характерной для оперы *seria*. Она написана в мажорной тональности (до-мажор), обилует пунктирными ритмами, разворачивается в быстром темпе. Совокупность ее характеристик определяют два вектора функций этой арии – подчеркнуть благородство Констанцы и отразить виртуозные возможности голоса исполнительницы. Форму арии можно представить следующим образом (см. таблицу 1).

Ария «Сердцу не преграда все мученья ада» начинается с большого оркестрового вступления, напоминающего оперную увертюру. После него Констанца начинает свою арию сразу со скачкообразного движения сразу в высоком регистре (см. Пример 1).

Таблица 1

| Раздел | R1 (ритурнель) | A | B1 | R2 | B2 | C1 | B3 | C2 | R3 |
|----------|-------------------|-------|--------|---------|---------|------------------|----------------|------------------|---------|
| Такты | 1-60 | 61-92 | 93-129 | 129-135 | 136-148 | 149-186 | 186-240 | 240-285 | 286-293 |
| Гармония | I | I-V | V | V | V/I | I | I | I | I |
| Темп | Allegro | | | | | Allegro assai | Primo tempo | Allegro assai | |

Пример 1

Constanze (erhebt sich).

Mar-tern al - ler Ar - ten, al - ler Ar-ten mö-ge[n] mei - - - ner war - ten, ich ver-
 Che pur aspro al cuo - re, aspro al cuore ne scen - da il do - lo - re, io de-

В данном случае важно не акцентировать нижний звук, дабы не посадить интонацию, подготовив следующую восходящую сексту. В данной интерпретации дыхание берется перед верхним звуком «а²», дабы показать скачок и уверенно выдержать четвертную с точкой. В первой фразе необходимо удержать паузу, потому что многим вокалистам присуща тенденция тянуть звук до конца такта. Достигая верхних звуков, мелодия стремится вниз. Так, звук «f¹» первой октавы представляется низким для колоратурного сопрано. В нижнем регистре у колоратуры может рассыпаться голос, поэтому здесь важно не потерять высокую вокальную позицию. Следующая «f²» второй октавы берется сразу же после паузы. В данном случае это представляется крайне удобным, так как голос успевает адаптироваться после нижнего звука к верхнему регистру.

Первый колоратурный пассаж (см. Пример 2) подготовлен двумя звеньями секвенции.

Пример 2

la-che, ich ver-la-che, ich ver-la-
 ri-der, io de-ri-der lo sa-pro,

Перед ним необходимо дыхание на звуке «с²» второй октавы, которое берется объемно, чтобы исполнить пассаж на три такта. Данный пассаж характеризуется мелкой техникой и быстрым темпом. Подобные виртуозные пассажи требуют точной работы звуковедения, которое достигается с помощью дыхания и работы головного резонатора. В данном случае нельзя садить звук на грудной резонатор, потому что будет утяжелено как звучание в целом, так и темп. Собственно, в головном резонаторе звук должен ощущаться «на зубах» и пропеваться «в маску», чтобы звук был звонким и выведенным вперед. Именно пение «в маску» дает необходимую подвижность и моторность виртуозным пассажирам. Так, уже с первого звука здесь необходимо быть готовым к верхней ноте, что

сразу же требует высокой позиции. Верхняя нота не задерживается, но ее важно достать, потому что движение направлено именно к ней. В нисходящем движении нельзя потерять ощущение звука «на зубах», иначе он будет смазан. Для того, чтобы не начался этот процесс, нужно более активно работать на дыхании. Джамия Баспакова здесь делает акцент на сильные доли, чтобы не потерять пульсацию. На распев приходится звук «А», который очень удобно распевать. Главное, чтобы этот звук не был кричащим, поэтому требуется распевать эту мелкую технику прикрыто на *sotto voce*. Пассаж заканчивается речитативным движением вниз.

После паузы в два с половиной такта начинается следующая фраза в восходящем движении от «с» второй октавы к «f» (см. Пример 3).

Пример 3

Здесь важно выдержать четвертные длительности и паузы, пропевая их уверенно и стабильно, чтобы показать уверенность в произносимых словах «всё, всё, всё». Вся фраза звучит в верхнем регистре, демонстрируя высокие заливованные ноты. Поэтому здесь нужно сохранить верхний резонатор. Даже при нисходящем движении звук не должен терять своего движения, так как последующий интервал – от «с²» к «а²» – большой. Эта лига обеспечивается с помощью проточности дыхания. Заканчивается данная фраза хроматическим ходом, для обеспечения которого важна точность интонирования. Поэтому большое внимание уделяется слуху, чтобы не сфальшивить и не допустить неточности интонирования. Заканчивается фраза на *piano* и регистр достигает «fis¹» первой октавы, что требует большей опоры на дыхании, чем обычно. Каденционный раздел здесь типичен для классицистского звуковедения – это движение по следующим ступеням V-VII-I.

Следующий раздел формы арии «Сердцу не преграда все мученья ада» начинается с двух одинаковых фраз, которые напоминают «молящую» интонацию. Раздел звучит в удобном для колоратурного сопрано среднем регистре. За этими двумя фразами следует подготовка к колоратурам и колоратурным пассажам (см. Пример 4).

Пример 4

Здесь важно не утратить внизу головной резонатор и собранность звука. Колоратуры приходится на слова «судьба». Распевается буква «А» на штрихе *staccato*. Эти *staccato* Джамия Баспакова пропела очень точно и точно для того, чтобы они были не тяжеловесными по звучанию. Взятые они очень аккуратно, на красивом прикрытом распеве «А», удержанном крепким дыханием. Вообще, на *staccato* дыхание работает гораздо

активнее, чем на других штрихах. Следующая мелкая филигранная работа требует активности дыхания и, в первую очередь, хорошего слуха, которую опосредует мелкая моторная техника. Особого внимания требуют здесь лиги, которые важно не размазать, чего можно добиться благодаря акцентуации звуков «с» и «г» с точкой. Эти колоратуры с пассажем повторяются два раза со сменой дыхания. Стоит подчеркнуть, что начиная с ноты «e¹» нужно быть психологически готовым к нижней «h». Начиная с нее, Джамиля Баспакова берет дыхание и постепенно спускается вниз. Чем ниже нота, тем больше внимания нужно направить на качество звука, так как в силу природных особенностей колоратурного голоса здесь теряются краски. Здесь необходимо пропеть фразу на сомкнутой челюсти «в маску», чтобы дыхание не расходовалось в большом количестве и слишком быстро, потому что здесь мелодия идет по целые длительностям. С данной задачей исполнительница справилась отлично.

Далее на фразе «судьба награду пошлет» мелодия движется на больших скачках интервалах (см. Пример 5), что требует правильной работы с гортанью, так как может возникнуть опасность, что она задерется наверху.

Пример 5

Example 5 is a musical score for a vocal piece. It features a vocal line with lyrics in German and Italian. The lyrics are: "dich, des Him-mels Se-gen be-loh-ne dich, be-loh- vrà, al mio tor-men-to can-giar do-vrà, can-giar". The score includes piano accompaniment with markings for "Die & Soll.", "Hörn.", "p", "sf", and "Viol. I. II.".

Большое внимание нужно уделить положению гортани, потому что еще и ноты залигованы. Здесь лиги между восьмыми длительностями, поэтому Джамиля Баспакова пропела их с акцентом. Далее следуют два пассажа. Первый выстроен по принципу секвенции, где важно попасть на терции, а первые доли каждого звена акцентированы для сохранения внутренней пульсации и подвижности. В следующем пассаже хорошо взято дыхание от звука «g¹», на нем пропеты все три такта. Здесь крайне важно пропеть звучно, потому что оркестр играет *tutti* и на этом фоне вокалистке нужно быть услышанной. В этом пассаже показательна нота «d³» третьей октавы, которая приходится на слабую долю, поэтому ее не нужно сильно акцентировать, а лишь зацепить. Все это движение ведет к заключению фразы на трели звука «а», делящейся почти четыре доли.

После большой паузы в десять тактов звучит заключительный фрагмент второго раздела арии, где мелодия дважды повторяется. Регистр удобный, кроме затактовой ноты «g¹». Заканчивается раздел неустойчиво из-за доминантны в конце.

Третий раздел представляется репризой арии. В самом начале раздела (см. Пример 6) нужно четко интонировать каждый тон, стараться не фальшивить, потому что здесь отсутствует аккомпанемент.

Пример 6

Example 6 is a musical score for a vocal piece. It features a vocal line with lyrics in German and Italian. The lyrics are: "Doch dich rührt kein Fle-hen, doch dich rührt kein Fle-hen, Ah! sei ri-so-lu-to, ah! tutt' è per-du-to". The score includes piano accompaniment with markings for "G. Orch.", "Viol.", and "sf". The tempo is marked "Allegro assai".

Тесситура для колоратурного сопрано удобная. Джамия Баспакова делает четкую атаку со звука «g²» и звук не проседает на ноте «с²». Этот такт идентично повторяется два раза, после чего идут уже большие интервалы. Сексту с ноты «а» на «f» нужно петь, сразу будучи готовым к верхней «f». Именно в этой фразе присутствуют большие интервалы, поэтому стоит следить за однородностью звука, чтобы гортань не задиралась и звуковедение было одинаковым.

Джамия Толегеновна очень точно передала эмоции героини. Именно в третьем разделе арии наиболее явно отражена волевая натура Констанцы, которая не боится смерти. По этой причине практически весь раздел пропеваётся на хорошей и острой атаке. Так, фраза к верхней ноте «а¹» пропета на *legato* на одном дыхании до звука «g¹». Следующая фраза повторяется дважды. Джамия Баспакова пропевает ее на атаке с крепкой опорой. Следующие за ней три такта требуют внимания от вокалистки. Здесь важно не растянуть вторую долю и вовремя ее снять, как это делает исполнительница. Последующие две одинаковые фразы (см. Пример 7), начинающиеся с двух восьмых в такте, нужно исполнить так, чтобы не утяжелить их, так как следом мелодия движется вверх. Их нужно взять головным резонатором, легко, чтобы не препятствовать взятию верхней «g²».

Пример 7

У Джамии Баспаковой эти верхние звуки прозвучали очень четко и ярко именно за счет такого мышления. На первый взгляд этот момент кажется не столь сложным, но эти интервалы достаточно резкие в исполнении. Чередующиеся скачки вверх-вниз вокально пропеть достаточно сложно, так как у каждой ноты есть свое место и здесь стоит задача пропеть все ступени однородным звучанием. Эта фраза заканчивается сложной задачей пропевания звука «fis¹» первой октавы, взятой нисходящим скачком. Здесь крайне важно не рассыпать звук. Так, исполнительница этот фрагмент пропевает очень аккуратно за счет четкой артикуляцией, отталкиваясь от согласных звуков.

Следующая фраза начинается с хроматического хода вниз, которую исполнительница поет ровным, аккуратным звуком, выдерживая все проставленные паузы. Пропеваётся это на *non-legato*. В последующем колоратурном пассаже, начинающемся с ноты «g¹» на слабой доле, исполнительница делает акценты на сильные доли – «e²», «a²», «с³». В нисходящем движении пассажа акцентирует звуки «с³», «a²», «f²», «d²». Этот колоратурный пассаж повторяется дважды. Заключительные звуки арии половинными длительностями вокалистка исполняет на *non-legato*. Примечательно, что второй пассаж был несколько сокращен в данной версии постановки.

Ария Констанцы «Сердцу не преграда все мученья ада» из второго акта оперы «Похищение из сераля» представляется одним из наиболее ярких сочинений в репертуаре, созданном для колоратурного сопрано. В.А. Моцарт – композитор, который с особым трепетом относился к тембру этого голоса, создал арию, всецело отражающую особенности и красоту данного голоса. Лирико-психологический образ героини новыми красками обрисовывается в этой арии, раскрывая ее смелость и волевой дух. Подводя итоги по проделанной аналитической работе, стоит отметить, что эта образная составляющая Констанцы раскрывается и в самой технической составляющей арии. Сложная, извилистая, требующая высокого профессионального мастерства от исполнительницы, ария раскрывает

все особенности колоратурного тембра. Virtuozная часть арии представлена несколькими развернутыми колоратурными пассажами, отдельными колоратурами, скачками на широкие интервалы с сохранением единой вокальной позиции. Композитор ставит перед исполнительницей исключительно сложную задачу, которая заключена в контроле дыхания и подвижности голоса с сохранением необходимой интонации. При изучении данной партии исполнительницам требуется предварительная подготовка, методологически обусловленная формированием фразировки, разучивания колоратурных пассажей и работы с постановкой дыхания. Безусловно, важно и вычленив версию интерпретации, на которую можно было бы опираться при изучении партии.

Список литературы

1. **Насонов Р.** Констанца и Блодхен в гареме у Турка: история создания, фабула, мораль и музыка оперы Моцарта «Похищение из сераля» // [Электронный ресурс]. – режим доступа. – <https://magisteria.ru/mozart-operas/seral> (дата обращения 15.01.2023).
2. **Черная Е.С.** Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963 с. – 435 с.
3. **Жаркова В.А.** Концертные арии В.А. Моцарта для колоратурного сопрано: эволюция вокального стиля (исполнительский аспект) [Текст]: дис. ... канд. иск.: спец. 17.00.02. / В.А. Жаркова. – Москва, 2014. – 219 с.
4. **Аберт Г.** В. А. Моцарт: Часть 1, книга 1: 1756-1774 / Герман Аберт; пер. К.К. Саквы. – Москва: Музыка, 1978. – 240 с.
5. **Чигарева Е.И.** Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – Москва, 2000. – 139 с.

References (transliterated)

1. **Nasonov R.** Konstantsa i Blodkhen v gareme u Turka: istoriya sozdaniya, fabula, moral i muzyka opery Motsarta «Pokhishcheniye iz seralya» // [Elektronnyy resurs]. – rezhim dostupa. – <https://magisteria.ru/mozart-operas/seral> (data obrashcheniya 15.01.2023).
2. **Chernaya E.S.** Motsart i avstriyskiy muzykalnyy teatr. – Moskva: Gosudarstvennoye muzykalnoye izdatelstvo, 1963 s. – 435 p.
3. **Zharkova V.A.** Kontsertnyye arii V.A. Motsarta dlya koloraturnogo soprano: yevolyutsiya vokalnogo stilya (ispolnitelskiy aspekt) [Tekst]: dis. ... kand. isk.: spets. 17.00.02. / V.A. Zharkova. – Moskva, 2014. – 219 p.
4. **Abert G.** V. A. Motsart: Chast 1, kniga 1: 1756-1774 / German Abert; per. K.K. Sakvy. – Moskva: Muzyka, 1978. – 240 p.
5. **Chigareva E.I.** Opery Motsarta v kontekste kultury yego vremeni. – Moskva, 2000. – 139 p.

Сведения об авторе:

Сәрсембаева Жәмила Төлеғалиқызы – Магистрант 2 курса кафедры «Вокального искусства» Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы, научный руководитель: **Казыбекова Ж.А.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Традиционное музыкальное искусство» Казахской Национальной академии имени Темирбека Жургенева.

Автор туралы мәлімет:

Сәрсембаева Жәмила Төлеғалиқызы – Қазақ Ұлттық консерваториясының «Вокальдық өнер» кафедрасының 2-ші оқу жылының магистранты, ғылыми жетекші – **Казыбекова Ж.А.**, Темирбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының доценті, өнертану кандидаты.

Information about the author:

Sersembayeva Zhamila – 2nd year master student, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, scientific adviser: **Kazybekova Zh.A.** – PhD in Arts, Associate Professor of the Department of «Traditional Musical Art» of the Kazakh National Academy of arts named after Temirbek Zhurgenev.

**ЗАМАНАУИ КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**

ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

THE WORK OF CONTEMPORARY COMPOSERS

МРНТИ 18.41.07

Никита Яковлев¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***К ПРОБЛЕМЕ РАБОТЫ СО ЗВУКОВЫМ МАТЕРИАЛОМ В МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВОМ ОФОРМЛЕНИИ КИНО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ****Аннотация**

В работе рассматриваются технические средства и инструменты создания музыкального сопровождения и оформления кинофильмов на современном этапе развития искусства кинематографа. Исследование базируется, с одной стороны – на творческом опыте автора статьи как композитора, с другой – на имеющихся на сегодняшний день теоретических работах в области исследования и обработки звука. В их числе – М. Шион «Звук: слушать, слышать, наблюдать», а также – некоторые музыковедческие труды, такие, как «Теория современной композиции» под редакцией В. Ценовой и др.

В работе использованы различные методы исследования. Среди них – диалектический метод, на котором базируется анализ основных этапов и тенденций возникновения, развития и функционирования звукового материала; теоретический метод, включающий анализ имеющихся фактов по представленной проблеме; эмпирический метод, лежащий в основе изучения технических и звуковых средств на практике.

Результаты исследования дают представление о ситуации, сложившейся на сегодняшний день в области музыкального и киноискусства, а также, – научной сфере, связанной с компьютерными технологиями. Предпосылки дальнейшего исследования представленного вопроса создают возможность развития электронных цифровых технологий и новых композиторских техник, а также – управления программным оборудованием и овладения композитором различными видами медиа-программирования, саунд-дизайна, звукоинженерными технологиями и применением всего этого в творческом процессе.

Ключевые слова: киномузыка, медиамузыка, электронная музыка, виртуальные звуковые библиотеки.

Никита Яковлев¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢДЕ КИНОНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЖӘНЕ ДЫБЫСТЫҚ ДИЗАЙНЫНДА ДЫБЫСТЫҚ МАТЕРИАЛМЕН ЖҰМЫС ІСТЕУ ПРОБЛЕМАСЫНА****Аннотация**

Жұмыста кинематография өнерінің қазіргі даму кезеңінде музыкалық сүйемелдеу мен кинофильмдерді безендірудің техникалық құралдары қарастырылады. Зерттеу, бір жағынан, мақала авторының композитор ретіндегі шығармашылық тәжірибесіне, екінші жағынан, дыбысты зерттеу және өңдеу саласындағы қазіргі теориялық жұмыстарға негізделген. Олардың қатарында М. Шион «Дыбыс: тыңдау, есту, байқау», сондай-ақ В. Ценованың редакциясымен «Заманауи композиция теориясы» сияқты музыкатану еңбектері бар.

Жұмыста әртүрлі зерттеу әдістері қолданылады. Олардың ішінде-дыбыстық материалдың пайда болуының, дамуының және жұмыс істеуінің негізгі кезеңдері мен тенденцияларын талдауға негізделген диалектикалық әдіс; ұсынылған мәселе бойынша қолда бар фактілерді талдауды қамтитын теориялық әдіс; тәжірибеде техникалық және дыбыстық құралдарды зерттеудің негізінде жатқан эмпирикалық әдіс.

Зерттеу нәтижелері бүгінгі таңда Музыка және кино өнері саласында, сондай – ақ компьютерлік технологиялармен байланысты ғылыми салада қалыптасқан жағдай туралы түсінік береді. Ұсынылған мәселені одан әрі зерттеудің алғышарттары электрондық цифрлық технологиялар мен жаңа композиторлық техниканы дамытуға, сондай – ақ бағдарламалық жабдықты басқаруға және композитордың медиа-бағдарламалаудың, дыбыстық дизайнның, дыбыстық инженерлік технологиялардың алуан түрлерін игеруіне және осының бәрін шығармашылық үрдісте қолдануға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер: киномузыкасы, медиамузыка, электронды музыка, виртуалды дыбыстық кітапханалар.

Nikita Yakovlev¹

*¹Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

ON THE PROBLEM OF WORKING WITH SOUND MATERIAL IN THE MUSICAL AND SOUND DESIGN OF CINEMA AT THE PRESENT STAGE

Abstract

The article considers technical means and tools of creation of musical accompaniment and design of films at the present stage of development of cinema art. The research is based on the creative experience of the author of the article as a composer, on the currently available theoretical works in the field of research and sound processing, among them – M. Shion «Sound: listen, hear, observe» and also some musicological works, such as «The Theory of Modern Composition» under the edition V. Tsenova.

Various research methods are used in the work. Among them, there is the dialectical method, which the analysis of the main stages and trends of the emergence, development and functioning of sound material is based on; theoretical method, including the analysis of the facts on the presented problem; an empirical method, which is the basis of the study of technical and sound means in practice.

The results of the study give an idea of the current situation in the field of music and cinema, as well as in the scientific field related to computer technology. Prerequisites for further research of the presented issue create the possibility of development of electronic digital technologies and new composer techniques, as well as the management of software equipment and the possibility of mastering the composer of various types of mediaprogramming, sound design, engineering and application of all this in the creative process.

Keywords: film music, media music, electronic music, virtual sound libraries.

Кино и кинематограф в целом – это синтетический вид искусства, возникший уже более ста лет назад, включающий в себя достижения таких видов искусства, как живопись – в декорациях и постановке кадра; литература – в создании сценария и всей литературной основы; театр и, конечно же, музыка.

На сегодняшний день кино и само искусство кинематографа является одним из самых популярных в мире. Всё больше молодых режиссёров обращают своё внимание именно на данный вид искусства, – при этом, не обязательно создавая большие кинематографические полотна. Сочетая в себе элементы других видов искусств, кино определяет возможность к яркому многостороннему выражению, передаче, осуществлению целей, задач и идей режиссёров.

Кино располагает множеством средств выразительности. Одно из них – музыка. Она – как ничто другое – обладает возможностью подчеркнуть концепцию, динамику и движение фильма, оттенить особенности его сюжета. Даже на первых этапах становления кинематографа, демонстрация фильма не обходилась без звукового сопровождения, и, вполне закономерно, что с течением времени музыкально-выразительные средства развиваются и трансформируются. По справедливому замечанию М. Черемухина, «Музыка в фильме – обобщающее средство воздействия, закрепляющее и завершающее то, что начали зрительные образы и слово» [8, с. 63].

На этапах развития кинематографа, когда музыка уже вошла в «пространство» кинофильма, композиторы пользовались «стандартным набором» инструментов и приёмов создания музыки, среди которых – классический симфонический оркестр, небольшие ансамбли, ясный музыкальный язык. Но, искусство кинематографии, как и искусство музыки, постоянно эволюционирует и развивается, вбирая в себя новшества эпохи, – не только социокультурные, но и из области науки и техники. Об этом пишет композитор Э. Денисов в своей работе «Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники»: «В наше время в музыке происходит эволюция, настолько быстрая и далеко

идущая в своих возможных последствиях, что у многих возникает вопрос: «А не лежат ли уже эти поиски за границами музыки как искусства?» И в прежние времена наблюдались резкие переломы в развитии искусства, ставившие вопрос о его границах, но никогда ещё эволюция не происходила столь быстрыми темпами» [1, с. 149]. Также по данному вопросу в своей статье «Музыка в эпоху цифровых технологий» О. Гирфанова отмечает: «Появление новых технологий постоянно стимулировало творческие эксперименты: композиторы разрушали традиционные каноны сочинения, основанные на академическом понимании определяющих элементов музыкальной ткани и основополагающих приёмов их развития» [2, с. 1-2].

И действительно, в XX веке происходят кардинальные изменения в музыкальном искусстве. Композиторы переосмысливают музыкальную «науку», расширяют границы понимания, восприятия, бытования и содержания музыки и самого её языка. Появляются новые разнонаправленные, контрастные, даже взаимоисключающие эстетические тенденции.

Одно из таких направлений – электронная музыка. С одной стороны, это позволило создавать невиданные или неслыханные ранее звучности и тембры, их сочетания и взаимодействия, с другой – позволило экспериментировать над самим звуком, его физическими величинами – тембром, высотой, длительностью. Первый электронный музыкальный инструмент был создан Львом Терменом, который получил название по имени его создателя – терменвокс. Существует около двух десятков музыкальных инструментов, созданных в разных странах, изобретение которых было направлено на развитие музыкальной технологии. Развитие технических средств способствовало созданию в разных странах различных лабораторий, занимавшихся проблемами «искусственного звука». Как отмечает В. Ценова, «в 30-е годы в СССР было создано несколько лабораторий, занимавшихся проблемами «искусственного звука». В лаборатории «Синтонфильм» Борис Янковский¹ проводил исследования в области анализа спектров звуков, основанные на принципах, к которым музыкальная практика вернулась только в середине 80-х годов в результате быстрого развития компьютерных технологий и которые сегодня мы назвали бы техникой *спектральных мутаций*» [3, с. 506]. Б. Янковский планировал создать так называемый «звуковой алфавит» – библиотеку базовых элементов, который бы предоставлял композиторам «...доступ к полному диапазону «синтетических» звуков, включая те, что нельзя было извлечь при помощи классических акустических инструментов, и создать «таблицу звуков» аналогичную периодической таблице Менделеева» [10]. Во Франции – это IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – Институт исследования и координации акустики и музыки) – исследовательская организация, созданная по поручению Жоржа Помпиду композитором Пьером Булезом для современных музыкальных и музыковедческих исследований. Институт, ассоциированный с Центром Жоржа Помпиду, открылся в 1977 [4].

Также, изданы научные труды о синтезировании звука. Одним из авторов подобных трудов был композитор Арсений Авраамов, проводивший ряд экспериментов, которые позднее стали основой советских электромузыкальных инструментов. Позднее в СССР был создан Ансамбль электромузыкальных инструментов. Музыка, исполняемая ансамблем, звучала в различных фильмах и мультфильмах.

Возвращаясь к инструментам, стоит сказать, что никакой другой вид музыки не зависит так сильно от технического прогресса, как электронная музыка. В советских лабораториях и НИИ стали разрабатываться всевозможные электроинструменты, в их числе – катодный гармониум, эмиртон, компанола, кристадин и другие. Первый синтезатор, – «Экводин», – в СССР был разработан еще в 1936 году Андреем Володиным, но попал он в арсенал музыкантов лишь в 1950-е годы.

¹ Советский инженер-акустик

На Западе сфера производства электроинструментов была развита сильнее. Так, Э. Артемьев использовал синтезатор «Synthi-100»², с помощью которого было создано большая часть его произведений [5].

Будучи кинокомпозитором, Э. Артемьев создал множество композиций для кинофильмов. Среди них много фильмов относится к жанру фантастики. Это – «Сталкер», «Лунная радуга», «Возвращение с орбиты», «Человек-невидимка».

Это вполне объяснимо, так как использование электронных инструментов, – как никаких других, – вполне приемлемо для раскрытия образов фантастики. К тому же, естественно внедрение синтезаторных звуков в такие жанры кино, как «ужасы», «триллер». Созданные и обработанные звуки подчёркивают неестественность, нереальность, таинственность и загадочность сюжетов этих жанров.

С развитием компьютерной техники, программирования и компьютерных технологий вообще, стали появляться различные программы, предназначенные для записи, редактирования, сведения и мастеринга звука. В свою очередь, будучи некогда реальными или аналоговыми, электронные инструменты стали виртуальными. Компьютер помог перенести всё разнообразие имевшихся электроинструментов в цифровое пространство.

Вопрос об электронных инструментах более связан с записью музыки и дальнейшим развитием компьютерных технологий, с переносом инструментов из аналоговой области в область цифровую. Композиторам и создателям музыки и звукового пространства становится проще писать, редактировать и воспроизводить написанную музыку. Утратилась необходимость собирать живой оркестр или другие ансамбли, чтобы прослушать и записать музыку. Всё это можно произвести на компьютере в специальных программах – DAW.

В этой связи создаются специальные виртуальные инструменты и библиотеки звуков, с помощью которых можно легко озвучить созданную партитуру (музыку).

Они разделяются по своему назначению, по техническим характеристикам. Если изначально – электронные инструменты, то это синтезаторы, сэмплеры, ромплеры. Они имеют интерфейс аналоговых инструментов с определённым набором звуков и преднастроек – pre-sets – для его обработки.

Если это – традиционные инструменты, то они собираются в виртуальные библиотеки звуков, где распределяются по группам с соответствующими характеристиками. Например, симфонический оркестр разделён по группам инструментов как это бывает на практике: деревянно-духовые, медно-духовые, ударные и струнные инструменты. Инструменты симфонического оркестра содержат соответствующие настройки способов исполнения, артикуляций, громкости, реверберации, настройки расположения микрофонов, с помощью которых производилась запись звуков. Такие виртуальные библиотеки звуков содержать не только целые оркестры или ансамбли, но и звуки отдельных инструментов – гитары, фортепиано, саксофона и многих других, включая редкие этнические. Все они записываются «вживую» лучшими музыкантами-исполнителями, а оцифровываются, собираются в банки звуков уже программистами и звукоинженерами. Так появляется возможность играть на разных инструментах используя всего лишь одну MIDI-клавиатуру.

В киноиндустрии виртуальные музыкальные инструменты находят весьма широкое применение. Данный способ озвучивания, воспроизведения, записи музыки используется не только, как может показаться на первый взгляд, в маленьких микробюджетных фильмах, но и в большом кино. «Как правило, это гораздо дешевле, нежели нанимать целый оркестр, хотя многие режиссёры пытаются избежать этого, так как электронная музыка часто не имеет богатого спектра живых акустических инструментов» – отмечает Мартин Ландерс [7].

Еще одну разновидность звуковых библиотек представляют собой библиотеки, содержащие банки многочисленных звуковых и звукоподражательных эффектов, шумов.

² Синтезатор «Синти-100» (Synthi 100) – английского производства. Фирма-изготовитель – Electronic Music Studios (EMS) выпустила его в 1974-78 г.

Обычно эти эффекты создаются либо с помощью каких-либо немзыкальных средств – например, удары молотка, скрежет пилы, скрип двери. Другие же – формируются музыкальными инструментами. М. Шион в своей работе «Звук» по этому поводу пишет, что «эффекты создаются специальными техниками исполнения (тремоло, вибрато, фруллато) и даже специальными инструментами (ударными), а также различными сочетаниями особых тембров, а другие достигаются простым применением предельных нот некоторых инструментов в пограничных регистрах слухового восприятия, как в низкой части, так и в высокой, где мы перестаём четко воспринимать особенности высоты – подобно тому, как человеческий глаз после определённого порога освещённости начинает хуже воспринимать цвета» [6, с. 91]. В кино различные звуковые и звукоизобразительные эффекты можно встретить в фильмах, например, Жака Тати, в «звуковых объектах», созданных звукорежиссёром Беном Бергтом для «Звёздных войн» Джорджа Лукаса (шумы пневматической двери, гудение лазерного меча, писки роботов и рёв космических аппаратов), звуки в высшей степени проработаны и профилированы, организованы, сбалансированы, причём как по отдельности, так и в последовательности, и это качество звука усиливает как комизм и зрелищность, так и чувственное удовольствие» [6, с. 100].

Упомянутые выше «банки звуков» или VST-библиотеки³ создаются различными звукоинженерами и технологами, и такие библиотеки используют «цифровую обработку сигналов для имитации программного обеспечения традиционной студии звукозаписи» [9]. Большинство из таких плагинов⁴ VST представляют из себя набор виртуальных инструментов – как акустических, так и синтезаторных – VSTi, а также эффектов – VSTfx. Чаще всего виртуальные – это записанные акустические инструменты с последующей какой-либо обработкой. В случае, когда композитор задействует оркестр, он прибегает к помощи такого рода инструментам. Часто, в киноиндустрии, при записи музыки, используются как живой оркестр, так и виртуальный, иногда – вместе и тот, и другой, для более насыщенного, мощного, густого звучания. Так называемые «банки эффектов» – VSTfx – содержат в себе наборы различных преднастроек реверберации, пространства, эффекта эха, любого рода изменения, искажения и обработки звука и т.д.

На сегодняшний день существует огромное количество виртуальных библиотек звуков и эффектов, – как в открытом доступе в интернете, как и за определённую плату.

Рассмотрим некоторые из таких библиотек.

«*Symphobia*» – библиотека звуков и сэмплов. Содержит в себе набор различных кинематографических эффектов, включающих кластерное, чаще нарастающее и ниспадающее звучание, в своей основе, диссонирующее, но относительно мягкое, состоящее как из элементов традиционного оркестра, так и синтезаторных (обработанных) звуков. Если для создания сэмпла⁵ используется оркестр, то, в большинстве своём, – это отдельные акценты, *glissando*, *staccato*, *tutti* всего оркестра, так называемые *hits*, одиночные «удары». Эти эффекты могут быть исполнены различными оркестровыми секциями, в различной инструментровке, во множестве вариаций и артикуляций. Помимо всего, в библиотеку входят обработанные разнообразными эффектами «сферы», «пэды», текстуры, кластеры, а также такие, как *ponticello*-эффекты, *flageolet*-эффекты и другие, то есть основанные на исполнительских приёмах игры на классических инструментах. Библиотека содержит дополнительные звуки, например, звуки настройки оркестра и лупированный⁶ шум окружения концертного зала.

³ Virtual Studio Technology – формат зависимых от среды выполнения плагинов реального времени, которые подключаются к звуковым редакторам, секвенсорам, цифровым звуковым рабочим станциям.

⁴ Плагин (от англ. Plug in – «подключать») – программный блок расширяющий возможности программы для компьютера или движка сайта. В звукорежиссуре – программа-приставка к секвенсорам (программам для создания музыки). Употребляется в сочетании VST-plugin-in.

⁵ Сэмпл (от англ. Sample – «образец») – относительно небольшой оцифрованный звуковой фрагмент.

⁶ Луп (от англ. Loop – «петля»). Зацикленный музыкальный фрагмент, мелодический или ритмический.



Другой разновидностью виртуальной библиотекой «*Symphobia*» является «*Lumina*».



По идее разработчиков, благодаря полному составу оркестра, хора, небольших ансамблей и широкому спектру добавленных инструментов, слушатель/зритель погружается в мир фантазии, тайны и анимации. Данная библиотека содержит широкий набор инструментов, которые подходят для оформления видеоигр, мультфильмов, фильмов жанра фэнтези, приключения, а также для живых театрализованных представлений.

Подобные виртуальные библиотеки применяются не только в области кинематографии для озвучивания партитуры и оформления звукового пространства – саунд-дизайна, но и в массовой поп-музыке, в таких жанрах, как *electro*, *techno*, *ambient*, *deep house*, *rap* и другие.

И, действительно, как отмечает М. Ландерс, «Способность синтезаторов копировать звучание инструментов и даже человеческого голоса сделала их необходимым атрибутом почти всех звукозаписывающих студий. Ведь любой звук – это всего лишь крупинка информации, а «заряженный» информацией компьютер может сделать что угодно» [7].

Эксперименты в области создания различного рода синтезаторов, библиотек, «звуковых алфавитов» и т.п. началось еще в 20-30-х годах XX века, но только с приходом компьютерных технологий всё это перешло на новый, более качественный уровень. На сегодняшний день создано огромное количество виртуальных инструментов, звуковых библиотек – все они так или иначе используются в музыкальном и киноискусстве, для оформления видеоряда.

В перспективе, данная тема открывает пути дальнейшего исследования киномузыки, музыки в медиа пространстве и музыкального искусства вообще, так как на современном этапе развития компьютерных технологий, самого киноискусства и других смежных направлений, уже нельзя обойтись без достижений научно-технического прогресса, который так или иначе проник во все сферы человеческой деятельности.

Список литературы

1. **Денисов Э.** Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники / М.: Советский композитор, 1986. – 207 с.
2. **Гирфанова О. В.** Музыка в эпоху цифровых технологий [Электронный ресурс] / О. В. Гирфанова // Научное обозрение: электрон. журн. – 2018. – 7 с.
3. Теория современной композиции. // Учебное пособие под ред. Ценовой В. С. – М.: МУЗЫКА, 2005. – 624 с.
4. Википедия / [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/IRCAM>
5. Советская электронная музыка / [Электронный ресурс] URL: <https://www.mirf.ru/fun/music/sovetskaya-elektronnaya-muzyka/>.
6. **Шион М.** Звук: слушать, слышать, наблюдать / Мишель Шион; пер. с франц. И. Кушнарёвой. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 312 с.
7. Электронной музыке: 130 лет / [Электронный ресурс] URL: https://fdstar.com/3140-elektronno_muzyke_130_let.html.
8. **Черемухин М.** Музыка звукового фильма / М.: Госкиноиздат, 1939. – 254 с.
9. Википедия [Электронный ресурс] [https://wiki2wiki.ru/wiki/Virtual_Studio_Technology_\(дата_обращения_04.03.2022\)](https://wiki2wiki.ru/wiki/Virtual_Studio_Technology_(дата_обращения_04.03.2022)).
10. «Светомузыка»: рассказываем о четырех необычных электронных инструментах с фотоэлементами / [Электронный ресурс] URL: <https://habr.com/ru/company/audiomania/blog/427203/>.

References (transliterated)

1. **Denisov E.** Sovremennaya muzyka i problema evolyucii kompozitorskoj tekhniki / M.: Sovetskij kompozitor, 1986. – 207 s.
2. **Girfanova O. V.** Muzyka v epohu cifrovyyh tekhnologij [Elektronnyj resurs] / O. V. Girfanova // Nauchnoe obozrenie: elektron. zhurn. – 2018. – 7 s.
3. Teoriya sovremennoj kompozicii. // Uchebnoe posobie pod red. Cenovoj V. S. – M.: MUZYKA, 2005. – 624 s.
4. Vikipediya / [Elektronnyj resurs] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/IRCAM>

5. Sovetskaya elektronnaya muzyka / [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.mirf.ru/fun/music/sovetskaya-elektronnaya-muzyka/>.
6. **Shion M.** Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat' / Mixel' SHion; per. s franc. I. Kushnaryovoj. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. – 312 s.
7. Elektronnoj muzyke: 130 let / [Elektronnyj resurs] URL: https://fdstar.com/3140-elektronno_muzyke_130_let.html.
8. **Cheremuhin M.** Muzyka zvukovogo fil'ma / M.: Goskinoizdat, 1939. – 254 s.
9. Vikipediya [Elektronnyj resurs] https://wiki2wiki.ru/wiki/Virtual_Studio_Technology (data obrashcheniya 04.03.2022).
10. «Svetomuzyka»: rasskazyvaem o chetyrekh neobychnyh elektronnyh instrumentah s fotoelementami / [Elektronnyj resurs] URL: <https://habr.com/ru/company/audiomania/blog/427203/>.

Сведения об авторе:

Яковлев Никита Васильевич – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы; научный руководитель:
Елена Геннадьевна Кондаурова – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Яковлев Никита Васильевич – 2 курс КНК магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы; ғылыми кеңесші: **Кондаурова Елена Геннадьевна** – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушысы.

Information about the author:

Yakovlev, Nikita – 2nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory; scientific advisor: **Kondaurova, Yelena** – candidate of art history (PhD, Art-criticism), senior lecturer at the Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

ҒТАМА 18.41.91

Алишер Слейманкул¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан Республикасы***Ә.ӘБДІНҰРОВТЫҢ «ПЬЕСА ДЛҰА ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО»
ШЫҒАРМАСЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

Қазақстан композиторлары шығармашылығының стильдік ерекшеліктері эстетикалық үрдістерді, көркемдік бағытты, ұрпақтың мәдени құндылықтарын айқындайды. Осыған байланысты көптеген музыкатанушы зерттеушілер үшін композиторлардың шығармашылық келбетін зерттеу отандық музыкалық мәдениетті сақтауға және дамытуға бағытталған маңызды міндеттердің бірі болып табылады. Қазақстан композиторларының шығармашылығы көркем ойды, шығарманың стилистикалық, орындаушылық ерекшеліктерін дәл жеткізу және түсіну мақсатында зерделенуге тиіс мыс үрмелі аспаптарға арналған көптеген шығармаларға толы. Осыған байланысты, мақалада *тұңғыш рет* Ә.Әбдінұровтың валторна мен фортепианоға арналған шығармасының стилистикалық және орындаушылық ерекшеліктері қарастырылған. Зерттеу *нәтижесінде* композитордың шығармашылық келбетін құрайтын маңызды факторлардың бірі – оның дәстүрлер синтезінен тұратын музыкалық тілі екендігі анықталды: ұлттық музыкалық тіл және еуропалық композиторлық жазу; оның көмегімен ол халықтың көркемдік ой-өрісін жеткізуге тырысады. Мақала материалдары орындаушылық және педагогикалық *тәжірибеде* пайдалы болуы мүмкін.

Түйінді сөздер: Ә.Әбдінұров, пьеса, валторна, музыкалық стиль, дәстүрлер синтезі, орындаушылық ерекшеліктер.

Алишер Слейманкул¹¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Республика Казахстан***МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ПЬЕСЫ ДЛҰА ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО А.АБДИНУРОВА****Аннотация**

Стилевые особенности творчества композиторов Казахстана выступают одной из основ, определяющих эстетические тенденции, художественную направленность, культурные ценности поколения. В связи с этим, для многих исследователей-музыковедов изучение творческого облика композиторов выступает одной из важнейших задач, направленных на сохранение и развитие отечественной музыкальной культуры. Творчество композиторов Казахстана изобилует многочисленными произведениями, написанными для медных духовых инструментов, которые следует изучать с целью точной передачи и понимания художественной мысли, стилистических, формообразующих, исполнительских особенностей произведения. В связи с этим, в данной статье *впервые* рассмотрены стилистические и исполнительские особенности пьесы для валторны и фортепиано Алиби Абдинурова. *В результате* исследования было выявлено, что одним из важнейших факторов, составляющих творческий облик композитора, является его музыкальный язык, состоящий из синтеза традиций: национального музыкального языка и европейского композиторского письма, с помощью которого старается передать художественное мышление народа. Материалы статьи могут быть полезны в исполнительской и педагогической *практике*.

Ключевые слова: А.Абдинуров, пьеса, валторна, музыкальный стиль, синтез традиций, исполнительские особенности.

Alisher Sleymankul¹¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Republic of Kazakhstan***MUSICAL AND STYLISTIC FEATURES
OF THE PIECES FOR FRENCH HORN AND PIANO BY A.ABDINUROV****Abstract**

The stylistic features of the creativity of the composers of Kazakhstan are one of the foundations that determine the aesthetic trends, artistic orientation, cultural values of the generation. In this regard, for many

musicologists, the study of the creative appearance of composers is one of the most important tasks aimed at preserving and developing the national musical culture. The creativity of the composers of Kazakhstan is replete with numerous works written for brass wind instruments, which should be studied in order to accurately convey and understand the artistic thought, stylistic, formative, performing features of the work. In this regard, this article for the *first time* discusses the stylistic and performance features of the piece for French horn and piano Alibi Abdinurov. As a *result* of the research, it was revealed that one of the most important factors that make up the creative image of the composer is his musical language, consisting of a synthesis of traditions: the national musical language and European compositional writing, with which he tries to convey the artistic thinking of the people. The materials of the article can be useful in performing and pedagogical *practice*.

Keywords: A.Abdinurov, piece, French horn, musical style, synthesis of traditions, performance features.

Валторна аспабына арнайы жазған Қазақстан композиторларының ішінде Әліби Әбдінұровтың [1] «Пьеса для валторны и фортепиано» шығармасы орындаушылардың арасында өте жиі орындалатын, аса сұранысқа ие туындылардың бірі. Ұлттық бейнені заманауи жазу техникасының көмегімен көрсете отырып, өзінің жеке стилін қалыптастырған автор, бұл шығармасы арқылы тыңдаушының қабылдауын кеңейтіп, ерекше көркемдік ой сыйлайды.

Әліби Әбдінұров «Пьеса для валторны и фортепиано» шығармасын 2001 жылы Алматы қаласындағы Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының қабырғасында ассистентура-стажировканың 1-ші курсына жазып бастады. Ұсынылған пьесаның жазылу тарихы студенттік өмірге тән – өте қарапайым. Композитордың айтуы бойынша «Ассистентура-стажировканың 1-ші курсына оқып жүргенімде, менің валторна аспабында ойнайтын курстасым Андрей Денисов мемлекеттік емтиханда орындауға арналған пьеса жазып беруімді өтінді. Мен оның ұсынысын қабылдадым. Жарты жылдан кейін сыныптық концерт бермек мақсатында, Андрей пьесаның ноталарын алып келуімді сұрады, ол уақытта пьесаны әлі жазып та бастамаған едім. Қысқа уақыттың ішінде «Пьеса для валторны и фортепиано» шығармасын шығарып, алғашқы қойылымы Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының камералық залында өтті. Алғашында шығарманың аты «Пьеса для валторны Андрея» деген атпен жарық көрген еді» [2].

Мазмұны мен тембрлік-регистрлік бояуына байланысты шығармада композитордың жеке стильдік және өзіндік ерекшеліктері айқын көрінеді.

Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы музыкалық мазмұнның ерекшеліктері көшпелі өркениеттің болмысына негізделген. Айта кету керек, бұл туындыда «Қыз Жібек» көркем фильмінде кездесетін музыкалық үзінділер орын алады. Автордың айтуынша, «Төлеген мен Бекежанның лейтмотивтері осы шығармадағы ең ұтымды музыкалық үлгісі болып табылады. Кинофильмде Төлеген мен Бекежанның алғашқы кездесуінің сәті көрсетілген: алыстан көріскен жолаушылар бірін бірі керней үнімен қарсы алады» [2].

Мысал 1. Төлеген лейтәуені



Мысал 2. Бекежан лейтәуені



Бұл лейтмотивтер домбыра күйлеріне тән жалпылама мазмұндағы пьесаның драмалық тақырыбының негізін құрайды. Драматургия аспектісінде халықтық және батыс-еуропалық дәстүрлердің бірігуі композицияның тембрлік-регистрлік бояуына әсер етеді. Пьесада аспапта өте сирек орындалатын *glissando*, *frullato* сынды ерекше ойнау әдістері қолданылады.

Мысал 3. *Frullato әдісі*



Мысал 4. *Glissando әдісі*



Бұл ойнау әдістері арқылы автор валторна аспабының тембрін көшпенділердің ежелгі сигналдық кернейлеріне жақындата түседі.

Пьесаның ырғағы дәстүрлі музыкадан бастау алатын екі он алтылық пен үш сегіздікке негізделген. Ұсынылған ырғақ отандық композиторлық шығармашылыққа енгені соншалық, тіпті ол қазақ композиторларының көркемдік мәнерлілігінің ажырамас құралдарының біріне айналған. Алайда, бұл жұмыста ырғақтық фигурация екі жанрды біріктіреді: халықтық (күй) және батыс еуропалық (скерцо). Сипаттамалық ерекшеліктерді Е.Рахмадиевтің «Концертное скерцо», В.Миненконың «Концертная пьеса», Ж.Дастеновтың «Скерцо» шығармаларынан байқауға болады.

Шығарманың стильдік ерекшеліктерін анықтау үшін, оның идеялық мазмұнына, формасына, көркемдік құралдарына және т. б. аспектілеріне егжей-тегжейлі зерттеу жүргізілді.

Шығарма *e-moll* тональдігінде, 4/4 өлшем бірлігінде жүреді. Пьесаның материалын шартты түрде кіріспе және үш бөлімге бөлуге болады:

1. Кіріспе – (1-18 т.);
2. Негізгі бөлім - (19-70тт.);
3. Ортаңғы бөлім – (71-85);
4. Қорытынды бөлім (86-100).

Шығарма аса виртуозды жылдамдықта, жігерлі ырғақта көрсетілген. Осыған орай, композицияда әртүрлі техникалық әдістер мен штрихтердің қолданылуы қызығушылықты арттыра түсіп, көркемдік бейнені байытады.

Шығарманың диапазоны кіші октаваның *fis* дыбысынан екінші октаваның *fis* дыбысы аралығын қамтып, әр дыбыс өзіне тән ерекше бояумен өрнектеледі. Төменгі регистрде қоңыр, аспаптың әуезді тембрін байқасақ, керісінше жоғарғы регистрлерде жарқын, кей жағдайларда ашшы дыбыстар орын алған. Себебі, жоғары регистрде орындалатын *ff* динамикасында *martele* штрихы мен *frullato* техникалық әдісі аспаптың ашшы дыбысталуын береді.

Жоғарыда айтылғандай, шығарма үш бөлімнен тұрып, әдеттегі фортепианоның сүйемелдеуіндегі кіріспеден емес, орындаушының жеке партиясынан басталады. Шығарманың басында «Қыз-Жібек» кинофильміндегі Бекежан мен Төлегеннің лейтмотивтерін негізге ала отырып басты тема жақсылық пен жамандықтың арасындағы күрес ретінде қолданылады. Бірін бірі алғаш көрген екі рудың өкілдері өз ұрандарын керней аспабы арқылы естіртеді. Оң кейіпкер ретінде Төлегеннің, қарама-қарсы жағымсыз кейіпкер ретінде Бекежанның лейтәуендері орындалады. Одан әрі композитор мысқылдық, сұмдық кейіпкерді бейнелейтін диссонанттық интервалдарды, кварта-квинталық секірулерді және сегіздіктердің қозғалысын пайдаланады.

Бірінші бөлімде күресті сипаттайтын біртұтас музыкалық образ көрсетілген. Бөлімнің басты тақырыбы Бекежанның лейтәуені. Жалпы сипаттама беретін болсақ, басқа

бөлімдерге қарағанда әуезді және нақты, пьесаның бастапқы тақырыбы бұл бөлімде айқын қарастырылуға тұрарлық. Негізгі тақырып фортепиано партиясынан басталады. Бекежанның тақырыбы әр түрлі тональділіктерде орындала отырып, музыкадағы тұрақсыздықты орнатады. Фортепианоның кіріспесі *d moll* тональдігінен басталып, одан кейін гармониялық тритон мен диссонансты интервалдар арқылы *es moll* тональдігіне ауысады. Бұл шығармада автор кеңінен энгармониялық ауысу принципін қолданып, нәтижесінде алдында айтылғандай тональдік тұрақсыздықты туғызады. Пьесаның 25 тактысынан валторна партиясында басты тақырып көрсетілген. Жеке аспап партиясында осыған дейінгі фортепиано аспабында орындалған басты тақырып жүрсе, ал фортепиано партиясында кең интервалдар арқылы тональдіктердің ауытқулары көрсетілген, олар 25 тактіде *es moll*-ден *As dur* тональдігіне өтеді. Бастапқы тақырыптың фортепиано және валторна аспаптарында алма-кезек орындалуынан полифониялық композиция принциптерін байқаймыз.

Шығарманың 25-39 такт аралығында бөлімнің бірінші даму кезеңі орын алады. Бұл үзіндіде орындаушыға қиындық тудыратын сәттердің бірі ретінде төменгі регистрде тез жылдамдықта өтетін фразаны айтсақ болады.

Мысал 5



Пьесаның 27 тактісінде автор қысқа, әрі үздік кластерлік аккордтарды қолдана отырып, бұл ырғақтық суретті пьесаның даму барысында маңызы зор көркемдік тәсіл ретінде қарастырады.

Сонымен қатар, фортепиано партиясындағы 29 тактідегі октавалық көмекші басқыш арқылы жасалған кіші секунда интервалы, әуенге *үрей* тудырады.

Мысал 6



Шығарманың 40-55 аралығында бөлімнің екінші даму кезеңі көрсетілген. Бұл үзіндіде автор *glissando*, *frullato* ойнау әдістерін қолданады. Ырғағында да полиритмиялық принциптері арқылы автор шығарманың драмалық тұрғысын ерекше көрсетеді. Пьесаның 49-50-ші такттарында осыған дейін айтылған *үрей* образын естіретін фигурацияны көреміз.

Үшінші даму кезеңі 56-70 такт аралығын қамтиды. Бұл жердегі пьесаның драмалық тұрғысы одан сайын дамып, *ff* динамикасында фортепианомен бірге орындау нәтижесінде бөлімнің шарықтау шегіне жетеді (Мысал 7).

Екінші бөлімді шығарманың басты кульминациясы ретінде қарастыруға болады. Бөлімде басты образдардың лейтмотивтері берілген. 77 такттан бастап жылдамдықтың тездетілуін, динамиканың өсуін, гармонияның кластерлік тұрақсыз аккордтармен күшейтілуін, ырғақтардың ауырлауын, қарама-қарсы күштердің қақтығысуын жоспарға сай қолданылған әдіс ретінде қарастыруға болады.

Үшінші бөлім 86 және 95 тактілер арасын қамтиды. Бұл бөлімде ХХ ғасырдағы кеңінен тараған 12 дыбыстық үндестік реті қолданылған. Бұл тәсілден екі ерекшелік байқалады. Біріншісі – қатаң түрде он екі дыбыстық үндестік ретінің өзгермеуі, екіншіден – құрылымның және әуен желісінің біртұтастығы. Осыған орай, қорытынды бөлімінде Төлеген мен Бекежанның лейтмотивтері, гармониялық құрылым мен әуендік желісі біртұтас көрсетілген.

Мысал 7. Бірінші бөлімнің шарықтау шегі

Мақалада шығарманың драматургиясы мен формасына сүйене отырып, орындаушылық талдау жасалынды. Ұсынылған материал негізінде Ә.Әбдінұровтың валторна аспабына арналған туындысының басты стильдік ерекшеліктері анықталды:

- шығармада халық музыкасының бағдарламалық сипатының жалпылама белгілерімен тығыз байланыста болатын идеялық-мазмұндық мән бар;
- бұл туындыда халық музыкасы мен батыс-еуропалық музыка жанрларының қосындысында көрсетілген авторлық стильдік ерекшелік орын алады;
- пьесада ежелгі көшпенділер аспабы – кернейдің дыбысын сипаттайтын тембрлік бояу айқын көрініс табады.

Жоғарыда айтылғандарды қорытындылай келе, Ә.Әбдінұровтың шығармашылық келбетін құрайтын маңызды факторлардың бірі – композитордың музыкалық стилі – дәстүрлер синтезінен тұрады деген шешімге келдік.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақстан композиторлары-Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том третий. – Алматы: «Алматы-Болашақ», 2017. – 576 с. (429-440).
2. Ә.Әбдінұровтан алынған сұхбат. – Алматы, 25 қараша 2022 ж.

References (transliterated)

1. Kazakhstan composers – Compositors of Kazakhstan. Tvorcheskie portrety (na kazakhskom i russkom iazykah). Tom tretii. – Almaty: «Almaty-Bolashak», 2017. – 576 p. (pp. 429-440).
2. A.Abdirurovtan alyngan suhbat. – Almaty, 25 karasha 2022 j.

Автор туралы мәлімет:

Слейманкул Алишер Қайсарұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, доцент **Бултбаева Айзада Зейкеновна**.

Сведения об авторе:

Слейманкул Алишер Қайсарұлы – магистрант 2-го курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент **Булбаева Айзада Зейкеновна**.

Information about the author:

Alisher Kairatuly – 2nd year master's student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific supervisor: PhD in Arts, Associate Professor **Aizada Bultbayeva**.

ҒТАМА 18.41.91

Әкім Мұратұлы¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***МЫҢЖАСАР МАҢҒЫТАЕВТЫҢ «ЖАЙЛАУДА» ХОР ПОЭМАСЫ****Аннотация**

Мақалада ХХ ғасырдың екінші жартысында танымалдылыққа ие болған Қазақстанның халық әртісі, ұлттық композиторлық мектептің көркемдік бағыттарын бекітуде маңызды рөл атқарған белгілі композитор, профессор Мыңжасар Маңғытаевтың 1968 жылы жарық көрген «Жайлауда» хор поэмасы қарастырылған. М.Маңғытаев пен поэма сөзінің авторы Ш.Мұхамеджановтың өмірі мен шығармашылықтарына қысқа мағлұмат келтірілген.

Поэма мәтініне шағын талдау жүргізіліп, хор диапазоны мен тесситурасы көрсетіліп, шығарманың формасы анықталған. Әр бөліміне жеке тоқталып, белгілі бір ойды, имитацияны, тақырыпты бейнелеп тұрған нақты такт аралықтарына мән беріліп, туындының мәтіні мен әуеніне сай, композитордың көрсеткісі келген ойына анықтамалар келтірілген. Композитордың шығармада туған жердің көрінісін, жайлаудың табиғатын әуенімен керемет жеткізе білгені айқындалған. Талдау барысында, оның сәтті орындалуы үшін дирижерға бірнеше талап қойылуы керек деген *тұжырым* берілген. Сондай-ақ, «Жайлауда» хор поэмасында музыка мен сөз органикалық түрде бірігіп, музыкалық-көркемдік образ әртүрлі тәсілдермен ұсынылған. Композитордың қолындағы хор ұжымы туған өлкенің сұлулығы мен жайлаудың табиғатын бейнелейтін шебер орындаушы екені анықталған. Зерттеуге алынып отырған шығарманы орындаушылық және педагогикалық тәжірибе тұрғысынан қарастырғанда мақалада қол жеткізген нәтижелер *құнды* болары айқын.

Түйінді сөздер: хор, поэма, композитор, М.Маңғытаев, Жайлауда.

Аким Муратулы¹¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ХОРОВАЯ ПОЭМА «ЖАЙЛАУДА» МЫНЖАСАРА МАНГИТАЕВА****Аннотация**

В статье рассматривается хоровая поэма «Жайлауда», изданная в 1968 году Мынжасаром Мангитаевым, известным композитором, сыгравшим важную роль в становлении художественных направлений национальной композиторской школы второй половины ХХ века, даны краткие сведения о жизни и творчестве М.Мангитаева и Ш.Мухамеджанова, автора слов поэмы.

Проведен анализ текста хоровой поэмы «Жайлауда», определена форма произведения, показаны диапазон и тесситура хора. Особое внимание уделено отдельным хоровым партиям, динамике и средствам музыкальной выразительности, которые подчеркивают национальную самобытность произведения и передают основную мысль композитора. М.Мангитаев сумел мастерски отразить в своей музыке картину родного края и природу Жайлау. В результате исследования были выявлены необходимые требования для работы дирижера с хором при разучивании данного произведения. Так же, стало очевидным, что в хоровой поэме «Жайлауда» органично сочетаются музыка и слово, а музыкально-художественный образ представлен различными способами. Хор в руках композитора, в свою очередь, является искусным исполнителем, передающим природу Жайлау, олицетворяющей красоту родного края. Статья представляет *практическую ценность* при изучении данного произведения.

Ключевые слова: хор, поэма, композитор, М.Мангитаев, Жайлауда.

Akim Muratuly¹¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Republic of Kazakhstan***CHORAL POEM «ZHAYLAUDA» BY MYNZHASAR MANGITAYEV****Abstract**

The article deals with the choral poem «Zhaylauda», published in 1968 by Mynzhasar Mangitayev, People's Artist of Kazakhstan in the second half of the 20th century, professor, a famous composer who

played an important role in the development of the artistic trends of the national composition school. Brief information about the life and work of M.Mangitayev and Sh.Mukhamejanov, the author of the words of the poem, is given.

A small analysis of the text of the choral poem «Zhaylauda» was carried out. Analyzing each part of the work in detail, special attention is paid to certain time intervals, individual choral parts, dynamics and means of musical expression, which emphasize national identity and convey the main idea of the composer. The composer managed to perfectly convey in his music the picture of his native land and the nature of Zhailau. As a *result of the study*, the necessary requirements for the work of a conductor with a choir when learning this work were identified. Also, it became obvious that the choral poem "Jailaud" organically combines music and word, and the musical and artistic image is presented in various ways. The choir in the hands of the composer, in turn, is a skilled performer, conveying the nature of Zhailau, personifying the beauty of his native land. The article is of *practical value* when studying this work.

Keywords: choir, poem, composer, M.Mangitayev, Zhaylauda.

М.Маңғытаевтың «Жайлауда» атты хор поэмасы 1968 жылы жарық көрді. Поэма қазақтың көрнекті ақын, жазушысы – Шәміл Мұхамеджановтың сөзіне жазылған.

Маңғытаев Мыңжасар – Қазақстанның халық әртісі, профессор, Қазақстанның мемлекеттік сыйлығының лауреаты, ұлттық композиторлық мектептің көркемдік бағыттарын бекітуде маңызды рөл атқарған белгілі композитор. 1937 жылы Оңтүстік Қазақстан облысында туған. Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын профессор Құддус Ходжамьярұлы Қожамьяровтың композиторлық класын бітірген. Маңғытаев шығармашылығы жанрлық жағынан алуан түрлі, жарқын әуенімен ерекшеленеді; оның ұлттық колориттік стилі вокалдық және халықтық-аспаптық принциптердің заманауи рефракциясында органикалық бірігуімен сипатталады. Маңғытаевтың стилі келесі шығармаларынан ерекше байқалады, әсіресе 4 бөлімді поэма-сюитасы: «Қозы мен Баян», симфониялық поэмаларында: «Арман», «Құлагер», оратория: «Елім менің», хорға арналған поэмаларынан: «Ақсақ құлан», «Жайлауда», «Сүйікті отаным», хорға арналған сюитасынан: «Қаратау әуендері» және әндерінен. Ұлы Абайдың өлеңдеріне жазылған «Не іздейсің көңілім» әні кәсіби орындаушылардың ғана емес, халық арасында да үлкен сұранысқа ие болды.

Шәміл Мұхамеджанов – 1931 жылдың 15 қазанында Қостанай облысы, Жангелдин ауданы, Торғай өлкесінде дүниеге келіп, 1980 жылдың 15 желтоқсанында Алматы қаласында өмірден өткен. Ақын 1956 жылы Қазақ педагогикалық институтын тәмамдап, республикамыздың көптеген басылымдарында және де әдебиетке қатысы бар жұмыс орындарында еңбек еткен. 1956-74 жылдар аралығында «Әдебиет және өнер» журналының бөлім жетекшісі (қазіргі «Жұлдыз»), «Жазушы» басылымының редакторы қызметін атқарған. 1959 жылы М.Ю.Лермонтов, Л.П.Украинка, Я.В.Смеляков, Р.Гамзатов өлеңдерін қазақ тіліне аударған.

Ақынның қалам ұшынан шыққан өлеңдер жинағы: «Ана құшағы» (1960); «Қашалақ» (1962); «Адалдық» (1963); «Ақ жалын» (1964); «Туысқан» (1966); «Көңілашар» (1968); «Күн төбеде тұрғанда» (1972); «Өмір гүлдері» (1972); «Назқоңыр» (1973); «Шағала көңілім, шарықта» (таңдамалы, 1974); «Арқа сүйер тірегім» (1976); «Ақ желең» (1978); «Дәуір дауысы» (1979); «Жас қанат», (поэмалары, 1980); «Дала тынысы» (өлеңдер, 1980); «Шабьтты шақ» (өлеңдер мен поэмалары, 1981).

«Жайлауда» шығармасының жанры: аралас хорға арналған поэма. Хор поэмасы (грек тілінен аударғанда Poіema – «жаратылыс» деген мағынаны білдіреді) – мазмұнның ерекше маңыздылығымен, эмоционалды көтерілуімен, орындаудың монументалдылығымен сипатталатын хорға арналған шығарма. Бұл жанрдың жарқын үлгілері ретінде Д.Шостаковичтің «Революциялық ақындардың сөзіне жазылған он өлең», С.Рахманиновтың «Қоңыраулар», Г.Свиридовтың «Сергей Есенинді еске алу» атты хор шығармаларын атауға болады.

М.Маңғытаевтың «Жайлауда» поэмасының әдеби мәтінінің мазмұны:

Тақырыбы: Жайлауды бейнелеу арқылы табиғат сұлулығын, туған жерге, өлкеге деген махаббатын жырлау.

Идеясы: Қазақтың кең даласын, байтақ жерін, өзен-көлдері мен тау-тасын және де қазақ халқының тұрмыс-тіршілігін, еркіндігін бейнелеп көрсету. Мысалы:

Жайлау қандай жаныңды жадыратқан,
Өзен анау тау төсін жарып жатқан.
Қолда құрық жотада тұр жылқышы,
Жас жүрегі лүпілдеп жалын атқан.

Көк майсаны жастанып,
Жатырмыз міне жағада.
Өзінен өзі шаттанып,
Күледі көкте шағала.

Өзен анау түп-тұнық,
Шалғыны мынау құлпырған.
Жақсы еді қалай жаз айы
Айнала алтын нұр тұнған.

Өлең шумағы төрт тармақты, аралас ұйқаста қазақ поэзиясына тән 11 және 7-8 буында жазылған. Бірінші шумақтың тармақтары 11 буыннан тұрады, екінші мен үшінші шумақ тармақтары 7-8 буыннан құралған. Поэманың құрылымы Кіріспе мен қорытындысы бар күрделі музыкалық мінездемесі жағынан бір-біріне қарама-қарсы келетін екі бөлімнен тұрады.

| Кіріспе | I бөлім | II бөлім | Қорытынды |
|--|--|---|---|
| As-dur тональдігінде 15 тактіден тұрады. Тональдігі: As | Қарапайым бір тақырыпты екі бөлімді формада 13 такт + 14 такт Тональдігі: As-G | Қарапайым бір тақырыпты үш бөлімді AA1A формасы полифониялық әдісте жазылған (тақырып эртүрлі дауыстарда өткізіледі) 16 т + 15 т + 13 т Тональдігі: g - Es | 15 тактіден кұралып B-dur тональдігінде кіріспенің тақырыбын дәл бір тон жоғары қайталайды. |

Тональдік ерекшеліктеріне келетін болсақ, тональдік жоспары As-dur басталып, B-dur ауысады.

Хор типі: аралас хор, хор түрі: 8 дауысты, барлық дауыстарда *divisi* кездеседі. Шығармадағы көпдауыстылық максималды 8 дауысқа дейін бөлінеді. Орындау үшін камералық хордың құрамы жеткілікті.

Хор партияларының диапазондары:

| | |
|------|----------|
| C1 | es - as2 |
| C2 | es - f2 |
| A1 | c - d2 |
| A2 | B - d2 |
| T1 | F – g |
| T2 | F – es |
| B1 | B2 – des |
| B2 | F2 – des |
| САТБ | F2 - as2 |

Диапазоны мен тесситурасы хорға қолайлы жазылған. Динамикасы берілген тесситураладағы хор партияларының табиғи дыбысталуына ықпал етеді. Әрбір дауыстың мелодиялық желісі (дауыс жетекшілігі) партияның техникалық мүмкіндіктеріне сәйкес келеді және әр дауыста жеткілікті дамыған әуен бар.

Шығарма кіріспесі 15 тактіден тұрады, кездейсоқ альтерациялық белгілері кездеседі, сол себептен дайындық барысында назар аудару керек. *Allegro* екпінінде қуанышты және көңілді күйде болғандықтан хордың ұжымынан салтанатты, ашық, жарқын дыбысты талап етеді. Кіріспеде С мен Т және А пен Б партиялары бір-бірінің әуенін қайталайды, тек 11 мен 12 тактіде А мен Б партияларында өзгешелік кездеседі. Мәтінге назар аударсақ, кіріспе қазақ халқына тән лексикалық емес сөздерден (Ә.Байғасқинаның термині) құралған «ей, ла, лей, пай, а».

Мысал 1. Лексикалық емес сөздер

Кіріспенің бастапқы тактілеріне негізгі әуен С және Т партиясында, *ff* динамикасынан бастау алады. Ал А пен Б партиясының әуені *f* динамикасына сай, жаңғырықтың рөлін сомдайды. Сонымен қатар үлесті бөлектететін «>» акцент түрі кездеседі. Әуен созылыңқы ноталардан және «Ей! Ла-ла лей» сөзінен бастау алады, бұндай әуенді бастау әдісі қазақ халқына тән ақын, сал, серілеріміз қолданған. 8-10 тактілерде төмендеу және көтерілу секвенциялық әдісі қолданылған. Секвенцияның мәтіні «ла-ла-ла» сөзінен құралған, осы тактілердегі өлшемнің «и» үлесінде *staccato* белгісі кездеседі, осыған назар аударып үзіп орындау керек. Бұл жерде тау жотасына атпен шауып бара жатқан жылқышы бейнесі секвенция әдісі арқылы көрініс табады. (Мысал 1)

Шығарманың 11-15 тактілер аралығы кіріспенің кульминациясы болып табылады. Бұл жерде екпінді бәсеңдететін *ritenuto* белгісі кездеседі. Хор ұжымына кіріспенің динамикалық дамуы *f*, *ff* дан *fff* дейін болғандықтан, дауыстың дыбысталу күшін дұрыс қолдана білу қажет. Мәтіні «-лей, пай, а» сөздерінен құралған және әр нота мен әр сөзді бөлектететін «>» акцент түрі қолданған. Кіріспенің соңғы үш тактісінде *fermato* белгілері кездеседі. Кіріспе бөлімін ақындық әуендік иірім (С.Елеманованың термині) ретінде, яғни айтыскер, ақын, сал серілер қолданатын қаратпа сөзі деуге де болады. (Мысал 1)

Бірінші бөлім 16-42 тактілер аралығын қамтып, *Allegretto* екпінінде орындалады. Кіріспенің екпіннен бәсеңдеу болса да, көңіл-күйінің сақталуы талап етіледі. Бұл бөлімде кездейсоқ кездесетін альтерациялық белгілерге дайындық кезінде көңіл бөлген жөн.

С мен Т партияларына назар аударсақ, 16-29 такт аралығында әуендері вокализ ретінде жүреді. Мәтіні қазақ халқына тән лексикалық емес «ла-ла-ла» сөзінде орындалады, тек 23-25 пен 28-29 тактілерде С партиясында «жа-ды-рат-қан» және «жа-рып жат-қан» лексикалық мәтін кездеседі. Әуеніне назар аударсақ, С партиясында унисоннан дауыстың екіге бөлінуін, *divisi* әдісін байқауға болады. Осы тактілердегі әуені мен мәтіні Б партиясында орындалып жатқан негізгі әуеннің жаңғырығы ретінде орындалады, яғни

композитор С партиясының әуені арқылы тау бөктерінде де орналасқан жайлау бейнесін суреттеп тұрғанын байқаймыз.

Мысал 2. *Divisi әдісі*

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

$\text{♩} = 92$
Allegretto

S. *p*

ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла, жа-ды ға-т - кан, ла, ла, лей, жа-рып жат - кан.

T. *mf*

ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - лей,

Бірінші бөлімде А партиясының 16-33 такт арасындағы әуеніне назар аударсақ, екі дауысқа бөліну *divisi* байқаймыз. 16-17 тактіде А1 және А2 дыбыстарының арасы т4-ны құрайды, біз білетін қазақтың ұлттық, киелі аспабы домбыраның кос пернесінің дыбысталу арасы т4-ны құрайды. Яғни композитор 16-33 такт арасында А партиясы арқылы домбыраның үнін бейнелеп тұр. Сонымен қоса т4 басқа ү2, к2, ү3, к3-ға дыбыстар мен кездейсоқ альтерациялық белгілер әуенінде кездеседі. Мәтінін де жоғарыда атап өткендей лексикалық емес «ла-ла-ла-ла» сөздерінен құралған. Бұл тактілерде А партиясының әуені сүйемелдеуші аспаптың бейнесінде жүреді. Осы кезде сұрақ туындауы мүмкін: Неге композитор тұрақталған «ды-ғы-дң-дң» деген домбыраның үніне сай келетін лексикалық емес сөзді қолданбады? Неге «ла-ла-ла-ла» қолданды? – деген. Жауабы оңай, егерде композитор жоғарыда атап өткен мәтінді қолданатын болса, композитор шығармада көрсеткісі келген көңіл-күйге сай келмейтін еді, сондықтан, «ла-ла-ла-ла» мәтіні қолайлы болып табылады.

Бұл бөлімнің негізгі әуені Б партиясына тиесілі, 34 такт затактісі мен 37 такт аралығынан басқа, бұл тактілердегі негізгі әуен С мен Т партияларында өтеді. С, А, Т партияларының орындауындағы 16-19 тактілер бөлімнің кіріспесі ретінде келеді, 20 такт затактісінен Б партиясы негізгі әуенді бастайды. Мәтініне назар аударсақ, шумақтың тармақтары қазақ поэзиясына тән 11 буынан құралған. Әуені мен мәтінін байқасақ, онда көп жерлерде, әр буынға екі нотадан сай келеді, мысалы: нүктелі 8 пен 16 нота-ақсақ ырғақ, екі 16 нота, екі 8 ноталардан тұрады. Олар буынды әуендету арқылы жасалып, негізгі әуенге кең тыныс береді. Мұнда жаңа бунақ шыққан сайын оның уақыт параметрлері арта түседі. Композитор әр буынға сай келетін 16 нотадан, бірте-бірте әр буынға сай келетін 8 нотаға өтуі, бізді 39 тактіден бастау алатын *ritenuto*-ға дайындайды.

Бөлімнің динамикасына мән берсек, 16 тактіден С мен А партиялары *p* және Т партиясы *mf* бастайды, 20 такт затактіден негізгі әуені бар Б партиясы *mf* динамикасынан бастау алғандықтан, Т партиясы Б партиясына динамика жағынан жол беруі қажет. 30 такт затактіде бүкіл партия *mf* динамикасында бастайды. 34 такт затактіден С, А, Б партиясы, 34 тактіден Т партиясы *f* динамикасымен бастау алады. Бұл тактілердегі негізгі әуенді бірінші С партиясы бастап, бір үлес кеш түскен Т партиясы, С партиясын әуенін түп нұсқада қайталап, мәтінінде өзіндік бір хаус туындайды. 37 такт затактіден бастау алған Б партиясы негізгі әуенді жалғастырып, бірінші бөлімнің 40 тактісіне сай келетін шарықтау шегіне алып келеді. Динамикалық даму бірте-бірте дыбысты күшейту *crecendo* (<) белгісі арқылы жүзеге асады. Келесі 40 такты *mp*, 41 такты *p* және *fermato* динамикалық белгілер А партиясында көрсетілген, бұл динамикалық белгі бүкіл партияларға қатысты. Аталған белгілер келесі бөлімді бастайтын А партиясын екінші бөлімнің динамикасы мен көңіл-күйіне дайындайды.

Екінші бөлім 43-86 тактілер аралығын қамтиды. Бөлім *Andantino* екпінінде орындалады, екпіні басқа бөлімдерге қарағанда бәсеңдеу және әуені өзге лирикалық, толқуға толы әуезді көңіл-күйді талап етеді. Бұл бөлімде кездейсоқ альтерациялық белгілер кездеспейді. Дегенмен, секундалық үндестік, т.4 және к.6 секірістерге көңіл бөлген дұрыс.

Бұл бөлімде композитор жайлауды, таудың мұзды төрінен бастау алатын өзеннің ағуын, толқуын, таң атысы мен кеш батысына дейінгі уақыт мерзімін әуен арқылы жақсы жеткізген.

Бөлім полифониялық әдісте жазылғандықтан, тақырып кезекпе-кезек ауысып, әртүрлі дауыстар арқылы дамиды. Бөлімде 43-58 такт аралығында С мен А партиялары тақырыпты дамытады. Әуеннің жоғары төмен дамуы, триольдің кездесуі және тақырыптың С мен А арасында алмасуы, өзеннің толқуын бейнелейді. Динамикасы бірте-бірте даму арқылы *p*-дан *mp*-ға әрі қарай *crescendo*-ның көмегімен тыңдаушыларды ерлер хоры қосылатын *mf*-ға алып келеді. Бұл әйелдер хорының орындауындағы динамикалық даму жайлауда ағып жатқан өзеннің таң ертеңгі уақыт мерзімін бейнелейді.

Мысал 3. Өзен толқуын бейнелеу

43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58

Andantino
♩ = 72

S
p Көк май-са-ны жас-та-нып *mp* жаз-тыр-мыз *mf* Мі-не жа-ға-да. *tr* Ө-зі - нен ө - зі шиг-та - нып *tr* кү-ле - ді көк - те. кү-ле - ді көк - те. кү-ле-ді көк-те ша-ға - ла А.

A
pp Көк май-са-ны жас-та-нып *mp* жаз-тыр-мыз *mf* Мі-не жа-ға-да. *tr* Ө-зі-нен ө - зі шиг-та-нып *tr* кү-ле - ді көк-те. ша - ға-ла кү-ле - ді көк-те ша-ға - ла А.

Т мен Б партиясы 59 тактіден қосылып *Tutti* орындалады (Мысал 4). Әуеніне назар аударсақ, А партиясы 60-74 тактілер (Мысал 4) арасында 44-58 такт (Мысал 3) аралығында орындалған әуенді, ал Т партиясы С партиясының әуенін дәлме-дәл қайталайды. С партиясы мен Б партиясына назар аударсақ, оларда, кезекпе-кезек байқалмайтын тізбекті тыныс алуды талап ететін созылыңқы ұзақтықтар кездеседі.

Композитор 58-74 такт (Мысал 4) аралығында С партиясы арқылы жазғы мезгілдегі түскі уақыттағы көктен нұрын шашқан күнді және күннің сәулесін бейнелеген. Б партиясына келетін болсақ 59-86 такт (Мысал 4) аралығында әуені *divisi* арқылы орындалады. Интервалдың ара қашықтығы көбінесе т.5 арқылы жүреді және т.8 интервалдар кездеседі. Әуенінің үні, қобыз аспабының үніне имитация жасайды. Композитор Б партиясында қобыз аспабына имитация жасау арқылы, сол тактілердегі мәтініне сай, түп-тұнық өзеннің толқуын бейнелейді. Мәтініне келетін болсақ, С партиясында 58-73 такт (Мысал 4) және Б партиясы 59-86 такт (Мысал 4) аралығы лексикалық емес сөзбен, яғни «А» буынымен орындалады, тек 75-77 тактіде Б партиясында лексикалық сөздер «жақсы еді, жаз айы» деген мәтін кездеседі.

Динамика жағынан 58-74 такт (Мысал 4) аралығында *mp*, *mf*, *f* арқылы және дыбыс күшінің бірте-бірте *crescendo* (<) мен *diminuendo* (>) арқылы композитор жайлауда ағып жатқан өзеннің түскі бейнесінен кешкі көрінісіне ауысуын суреттеп дайындайды.

Екінші бөлімнің 75 тактының затактісімен 84 такт аралығында С мен Т партиясының әуені бірін бірі дәлме-дәл қайталайды. Негізгі әуен А партиясында жүреді, С пен Т жаңғырықтың ролін сомдайды, Б партиясы сүйемелдеуші аспаптың ролін орындайды. 75 тактының затактісінен басталған динамикасы арқылы бізге кешкі уақыт және 82 тактіде *mp*, 85 тактідегі *p* мен 83 бастау алатын *ritenuto* арқылы жым-жырт түнгі уақытты суреттейді. Екінші бөлімнің шарықтау шегі 86 тактіге сай келеді, С, А, Б партияларында бірінші үлестен бастап *fermato* бар, ал Т партиясында *fermato* екінші үлеске түседі және ол тыңдарманды репризаға дайындайды.

Мысал 4.

58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74

S. А... а а а а а а

A. А... *mf* Ө-ни ма-ну тұр-тым. ша-ғы-ны ма-ну құр-ға-н. Жал-сі-ле-ді қа-пай жа-а-бы, ай-на-ла ал-тын құр-ға-н. ай-на-ла ал-тын құр-ға-н.

T. *mf* Ө-ни ма-ну тұр-ты-ым. *f* ша-ғы-ны ма-ну құр-ға-н. *mf* Жал-сі-ле-ді қа-пай жа-а-бы, *mf* ай-на-ла ал-тын ай-на-ла ал-тын ай-на-ла ал-тын ай-на-ла ал-тын құр-ға-н.

B. А... *mp* а а а а а а а а а а а а а а а а а а

Шығарманың репризасы, толықтай кіріспенің әуенін бір тон жоғары қайталайды. Сондықтан да кіріспедегі көңіл-күй мен динамикалық белгілер толыққанды қайталану керек. Композитор екінші бөлімде бейнеленген уақыттың ауысуын көрсетіп, кульминациясы және бір тон жоғары орындалған репризасы арқылы жаңа атқан таңды бейнелейді.

Мысал 5. Реприза

87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101

♩ = 120
Allegro

S. *ff* Ей! Ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ей, ей, ей, ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, лей, пай, пай, пай, пай! А!

A. *f* Ей! Ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ей, ей, ей, ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, лей, пай, пай, пай, пай! А!

T. *ff* Ей! Ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ей, ей, ей, ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, лей, пай, пай, пай, пай! А!

B. *f* Ей! Ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ла-ла-ла-ла лей, ей, ей, ей, ла-ла-ла, ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, ла-ла-ла-ла, лей, пай, пай, пай, пай! А!

М.Маңғытаевтың «Жайлауда» хор поэмасын жан-жақты талдау барысында, шығарма сәтті орындалуы үшін дирижерға келесі талаптар қойылуы керек деген тұжырымға келдік:

1. Шығармаға орындаушылық талдау жасап, дұрыс түсініп барып, кірісу;
2. Партитураны жан-жақты талдап, хормен жұмыс жоспарын дайындау;
3. Ұжымға композитордың шығармада алға қойған негізгі ойы мен мақсатын жеткізу;
4. Дикция, нюанстар, қарқын мен ырғақ бойынша тынымсыз, ұзақ жұмыс істеу;
5. Дикциялық және орфоэпиялық ансамбльдерді қалыптастыру үшін дауысты және дауыссыз дыбыстардың дұрыс айтылуына назар аудару.

Осы қойылған талаптарға қол жеткізген жағдайда шығарманың орындалуы өз мәресіне жетіп, тыңдарманның көңілінен шығатынына сенуге болады.

Қорытындылай келе айтарымыз, «Жайлауда» хор поэмасында әуен мен сөз ұштасып, музыкалық көркемдік бейне әр-түрлі әдіс-тәсілдермен қамтылған. Композитордың

қолындағы хор, өз алдына, кең байтақ жеріміздің жайлау табиғатын бейнелейтін, өлкенің сұлулығын суреттейтін шебер орындаушы екені анық.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақстан композиторлары. Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том второй. Кетегенова Н.С., Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 624 с.
2. Костанайская областная универсальная научная библиотека им. Л. Толстого. Мухамеджанов Шамиль (1931–1980) <https://www.kstounb.kz/ru/kraevedenie/pisateli?node=2469&vis=mobile>
3. *Радько, Н.А.* Основы комплексного анализа хоровых произведений: учеб. пособие / Н. А. Радько; Алт. гос. акад. культуры и искусств. – Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. – 131 с.

References (transliterated)

1. Kazakhstan compozitorlary – Compozitory Kazakhstan. Tvorcheskie portrety (na kazakhskom i russkom iazykah). Tom vtoroi. – Almaty: «Almaty-Bolashak», 2017. – 624 s.
2. Kostanaiskaya oblastnaya universalnaya nauchnaya biblioteka im. L. Tolstogo. Mukhamedjanov Shamil (1931–1980) <https://www.kstounb.kz/ru/kraevedenie/pisateli?node=2469&vis=mobile>
3. *Radko, N.A.* Osnovi kompleksnogo analiza khorovih proizvedenii: uchebnoe posobie / N.A. Radko; Alt. gos. akad. kultury i iskusstv. – Barnaul: Izd-vo AltGAKI, 2010. – 131 s.

Автор туралы мәлімет:

Мұратұлы Әкім – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, доцент *Бултбаева Айзада Зейкеновна*.

Сведения об авторе:

Мұратұлы Әкім – магистрант 2-го курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент *Бултбаева Айзада Зейкеновна*.

Information about the author:

Akim Muratuly – 2nd year master's student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific supervisor: Candidate of Arts and Sciences, Associate Professor *Aizada Bultbayeva*.

ҒТАМА 18.41.51

Мұхаммедбатыр Балтабайұлы¹¹Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан,**Э. СЕЖУРНЕНИҢ МАРИМБА МЕН ІШЕКТІ АСПАПТАР ОРКЕСТРІНЕ АРНАЛҒАН
КОНЦЕРТІ****Аннотация**

Мақала бүкіл әлемге танымал француз композиторы Эммануэль Сежурненің ұрмалы аспаптарда жиі орындалатын ең жарқын туындыларының бірі – маримба мен ішекті аспаптар оркестріне арналған концертін жан-жақты талдауға арналған. Концерт 2004 жылы белгілі музыкант, маримбада шебер орындаушы Богдан Баканудың тапсырысымен жазылған. Туынды дәстүрлі үш бөлімнен тұрса да, композиция құрылымы мен тақырып тұрғысынан өте ерекше болып келеді. Концерттің романтикалық әуенінен орыс композиторы С. Рахманинов пен француз композиторы М. Лягран музыкасының әсері байқалады.

Мақалада талдау, тарихи-теориялық және т. б. әдістер қолданылған. Деректерді жинау кезінде Богдан Бакану және Кристов Зицен сияқты аттары әлемге әйгілі орындаушылардың бейне және аудио материалдары пайдаланылды. Сондай-ақ, концерт авторымен хат алмасу кезінде шығарма туралы құнды мәліметтер алынды.

Зерттеу барысында маримба аспабы оркестрде және ансамбльдерде басқа аспаптардан кейін пайда болғандығы анықталды. Дегенмен, маримба аспабының жеке орындаушы аспап ретіндегі барлық мүмкіндіктерін нақты осы концерт негізінде көруге болады.

Кілт сөздер. Э. Сежурне, Маримба, неоромантизм, концерт, ұрмалы аспаптар, Б. Бакану.

Мухаммедбатыр Балтабайұлы¹¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан**КОНЦЕРТ ДЛЯ МАРИМБЫ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА Э. СЕЖУРНЕ****Аннотация**

Статья посвящена изучению наиболее часто исполняемого и яркого произведения современного французского композитора Эммануэля Сежурне – концерта для маримбы и струнного оркестра, который был создан в 2004 году по заказу известного исполнителя на маримбе Богдана Бакану. Несмотря на то, что произведение написано в традиционной трехчастной форме, в плане структуры сочинения и изложения тематизма оно является очень оригинальным. В романтическом по складу звучании концерта ясно ощутимо влияние музыки русского композитора С. Рахманинова и французского – М. Ляграна.

В статье использовались методы анализа формы и содержания, историко-теоретический метод и др. При сборе данных использовались видео-и аудиоматериалы таких исполнителей, как Богдан Бакану, Кристов Зицен. Также, при переписке с автором концерта были получены ценные сведения о произведении.

В ходе исследования было установлено, что маримба появился в оркестре и ансамблях позже всех других инструментов, и тем не менее, на примере данного концерта можно увидеть все возможности данного инструмента, как солирующего.

Ключевые слова. Э.Сежурне, Маримба, неоромантизм, концерт, ударные инструменты, Б.Бакану.

Mukhammedbatyr Baltabaiuly¹¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan**CONCERTO FOR MARIMBA AND STRINGS BY E. SEJOURNE****Abstract**

The article is devoted to the study of the most frequently performed and vivid work of the modern French composer Emmanuel Sejourne – a concerto for marimba and string orchestra, which was created in

2004 by order of the famous percussion performer Bogdan Bakanu. Despite the fact that the work is written in the traditional three-part form, in terms of the structure of the composition and the presentation of thematism, it is very original. The romantic sound of the concert clearly shows the influence of the music of the Russian composer S. Rachmaninoff and the French composer M. Legrand.

The article used methods of analysis of form and content, historical and theoretical method, etc.

When collecting data, video and audio materials of such performers as Bogdan Bakanu, Kristov Zitsen were used. Also, during correspondence with the author of the concert, valuable information about the work was obtained.

In the course of the study, it was found that the marimba instrument appeared in the orchestra and ensembles later than all other instruments, and nevertheless, on the example of this concert, you can see all the possibilities of this instrument as a soloist.

Keywords. E. Sejourne, Marimba, neo-romanticism, concert, percussion instruments, B. Bacanu.

Маримба ХХІ ғасырдың басынан кең таралып, жеке орындаушы аспап ретінде әлемге әйгілі болды. Алғаш пайда болған кезінде маримба тек фольклорлы аспаптар қатарында ғана қолданыста болған, бірақ көрнекті виртуоз-орындаушылар мен композиторлардың жылдар бойы жинақтаған тәжірибесінің арқасында маримбаны халық аспабынан концерттік аспапқа бейімдеді.

Сол кезеңнен бастап ұрмалы аспаптар, әсіресе ксилофонның түрлері (маримба, вибрафон, метталлофон т.б.) жеке орындаушылық аспап ретінде дамып, концерттік жанрда өз орнын табады. Өртүрлі дереккөздерде маримбаның алуан түрлі анықтамаларын кездестіруге болады. «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [1, 2] Оксфорд музыка энциклопедиясының негізінде жазылған Музыкалық сөздікте [2, 3] «Маримба» – идиофондық музыкалық аспаптардың ерекше тобы ретінде көрсетілген. Ол екі түрге бөлінеді: соқпалы маримбалар – ксилофондар (грекше *xylo*. – ағаш) және шертпелі маримба – ламеллафондар (лат. *lamella* – пластина). Бірінші жағдайда дыбыс көзі ағаш болса, екіншісінде – дыбыс резонаторлық қорапқа бекітілген жұқа металл пластина тербелісінен пайда болады. Бұл анықтамамен ксилофон кеңінен танымал маримба тектес аспаптардың тобына жатады.

Маримба мен қазіргі сәтте барлығына белгілі ксилофон аспабын салыстырайық. Маримбаның бірінші ерекшелігі – оның пернелері, олар тондық тақталар немесе «бруски» деп аталады. Төменгі жағында олардың ксилофон пернелеріне қарағанда тереңірек доға тәрізді ойығы бар. Бұл көрінбейтін, бірақ өте маңызды бөлшегі, ол маримбаның төменгі және ортаңғы регистрлеріндегі дыбыстардың спектрлік құрамында көрінеді және оның тембрінің ерекшеліктерін анықтайды. Ксилофонда квинталық обертондар жақсы естіледі, ал маримбада – октавалық обертондар. Сондықтан маримбаның тембрі ксилофон секілді жарқын және қатты емес. Төменгі регистрде оның дыбысы қоңыр жұмсақ, ортаңғы регистр үшін кез келген динамикамен дыбыс күнгірт және әуезді, жоғарғы регистрде дыбыстың анықтығы тембрдің жұмсақтығымен үйлеседі. Маримбаның тұрақты баптауы 442 герц. Дыбыс биіктігі клавишаның ұзындығы мен қалыңдығына байланысты. Бастапқыда ұзындығына байланысты бапта орындарына жайғастырады, сонан соң дұрыс бапталмаған клавишаларды жұқарту және қысқарту арқылы түзейді [2].

Маримбаға және оркестрге арналған концерттер – Ұрмалы аспаптарда ойнайтын орындаушылардың арасындағы 20 ғасырдағы жарқын жаңалық болып табылады. Көптеген композиторлар бұл аспаптарға қызығушылық танытып, олардың концерттік сахнада орнығуы Дариус Мийоның¹ маримба, вибрафон және оркестрге арналған бірінші концертінен басталды (1947). Содан соң, келесі тізімдегі маримбада орындаушылар дүние жүзіне танымал бола бастады, олар: Кейко Абэ, Кунико Като, Людвиг Альберт, Богдан

¹ Дариус Мийо 1917-18 жылдары Гватемалада Пол Клодельдің хатшысы, Рио-де-Жанейродағы сол кездегі өкілетті министр болып қалды және Оңтүстік Америка музыкасына қызығушылық танытты. Ол осы қызығушылықты келесі жылы Пуэрто-Рикоға сапары кезінде және одан кейінгі жылдары ұрмалы аспаптарды пайдалана отырып, біраз жұмыс жасаған. 1940 жылы ол АҚШ-қа қоныс аударып, маримбаға және вибрафонға арналған концерт жазды.

Бакану, Ней Розауро, Гордон Стоут, Жан Геффрой, Роберт Ван Сайсе, Питер Садло, Мартин Грубингер, Нейбойша Живкович, Эммануэль Сежурне т.б. Бұл тізімнің ішінде орындаушы ретінде танымал болғаннан бөлек, маримба аспабына жеке орындауға пьесалар мен концерттерді жазып шығарған композиторлар да бар, олар: Пол Крестон, Андерс Коппель, Альфред Рид, Небойша Йован Живкович, Кейко Абэ, Ней Розауро, Эммануэль Сежурне. Атап өткен композиторлардың ішінен маримбаға жазылған шығармаларының стильдік ерекшелігін айта кетсек, Э. Сежурнені мысал ретінде алуға болады. С. Рахманинов, Б. Барток, К. Дебюсси сынды композиторлардың шығармашылығына деген сүйіспеншілігінің арқасында Э. Сежурненің ерекше стильде жазылған көптеген туындылары жарыққа шыққан [4].

Маримба мен ішекті аспаптар оркестріне арналған концерт композитордың шығармаларының ішіндегі ең әйгілі, көптеген әлемдік сахналарда және байқауларда орындалатын туындысы. Концертті 2004 жылы австриялық маримбашы Богдан Баканудың тапсырысы бойынша Линц (Австрия) қаласында өткен халықаралық маримбашылар байқауына арнап жазған. Уақыт өте 2015 жылы қосымша тағы бір бөлімі концерттің бірінші бөлімі ретінде жазылып шықты [5].

I бөлім f-moll тоналдігінде, өте салмақты, эмоционалды жүреді. Кіріспе де оркестрдің орындауындағы 32-лік пассаждармен басталады. Концерттің осы бөлігінде экспозицияның дамуы үлкен үлеске ие, оның алғаш рет осындай даму принципін бекіткен поляк романтигі Ф.Шопеннің музыкасынан бастау алады. Бірінші бөлімнің қосалқы партиясының тақырыбы дыбыстың лирикалық сипатының үстемдігіне байланысты негізгі тақырыптан басым келеді.

Концертті оркестр ашады, бұл – шағын алты тактылы кіріспе, «fortissimo» (ff) динамикалық күшімен композицияның негізгі тональдігін – «f-moll» -ді бекітеді.

Мысал 1. I бөлім, т.1-4



Әрі қарай, дәстүр бойынша, оркестр бөлімнің негізгі тақырыбын, оның негізгі партиясын орындау керек, бірақ тақырып солисттің партиясында жеке орындалады. Бөлімнің негізгі тақырыбы романтикалық көңіл-күйде, құрылымы шаршы период түрінде солисттің партиясында жеке естіледі.

Мысал 2. I бөлім, т.8-11,



Әрі қарай қайталанған шаршы периодтың құрылымын сақтай отырып, оркестр толығымен солисттің тақырыбын қайталайды.

Солист пен оркестр арасындағы сұрақ-жауап диалогын жалғастыра отырып, солисттің партиясы қайтадан жеке орындалады. Бұл бөлім қайталанба период ретінде берілген, әуенде ыдыраған аккордтық әдіс сақталады, оны бас кілтінде октавалық қозғалыс қолдайды.

Мысал 3. I бөлім, т. 30-33



Период аяқталар кезде әуен «ritenuto» (*rit*) қарқынына бәсеңдеп, шабыттанған оркестр тақырыпты әуезді, кантиленалы жылдамдықпен жалғастырады.

Соңына қарай бірте-бірте дыбыс күшейе түседі және «fortissimo» (*ff*) дыбысына қол жеткізген сәтте солист пен оркестр құрылымын өзгертеді, пассажды орындаудан екпінді квартсекстаккордтар мен квинтсекстаккордтардың қайталануына ауысады.

Мысал 4. I бөлім, т. 46-48

Екінші бөлімнің дамуы солисттің каденциясына алып келеді. Ол он алтылықтар мен секстольдардың ырғағындағы қысқа үзінділердің дыбыстарынан тұрады.

Мысал 5. I бөлім, т. 88-92

Эпизодтың күйі мазасыз. Оркестрдің триольдік ырғағының сүйемелдеуінде солист өзінің импровизация түрдегі әуенін орындайды. Эпизод қысқа. Интонациялық жағынан ол негізгі партия тақырыбына оралады.

Қосалқы партияның тақырыбын оркестр сөйлем түрінде баяндайды. Солист төрт октаваны қамтитын диапазонда ыдыраған аккордтардың толқын тәрізді үзінділерімен негізгі әуенді сүйемелдейді. Бірінші бөлімнің темаларын бірнеше рет қайталай келе, соңында кіріспенің темасымен аяқтайды. Бірақ бұл жолы оркестр мен солист бірігіп орындайды.

Концерттің екінші бөлімінде композитор маримбаның үлкен техникалық және экспрессивті мүмкіндіктерін ашады. Жарқын, қарама-қарсы тақырыптық материалдың

үстінде ерекше дыбыстық атмосфера орнатып, импровизациялық және вариациялық даму арқылы қанықтыра түседі.

Теманың негізгі импульстары кіріспеді шоғырланған. Вертикальді аккордтық әуен ерекше интонациялық күрделенуді тудырады, тіпті аккорд құрамындағы дыбыстар жекеленіп, дауыс-дауысқа бөліну арқылы жеке дыбыстық қозғалысты бастайды.

Мысал 6. II бөлім, т.1-10

Экспозицияның бірінші тақырыптық элементі оркестрде (18 такт), ал екіншісі маримбада (43 такт) орындалады. Концерттік жанрдың болмысына тән диалогтық бастама бүкіл музыкалық құрылымды қамтып, оның дамуының әр алуан кезеңдеріне әсер етеді. Оркестрде ұсынылған бірінші тақырыптық элемент кіріспе тақырыбының жалғасы болып табылады, бірақ жаңа метрикалық ұйымға орналастырылған (3/4).

Мысал 7. II бөлім, Бірінші теманың қайталануы, т.18-25

Алғаш бейнеленген кезінде ол вариативтік принциптің әсерінен белсенді дамудан өтеді, ал жеке аспапта (партитураның 38-такты) қысқаша өзгеріс енгізіп, музыкалық идеяны толықтырып, форманың келесі кезеңімен контрастты айқындайды.

Жеке аспапта берілген екінші тақырыптық элемент біріншісі сияқты вариация принципін әсеріне ұшырайды. Сежурне контрастты тембрлік жағынан күшейтіп, музыкалық ойды импровизацияланған, ұзартылған үзінділермен қанықтырады.

Келесі кезеңде, маримба мен оркестрде қатар жүрген екі теманы салыстыру барысында, жеке солистің орындауындағы екінші теманың элементтерінің түрлендірілген қайталануы мен текстураның полифонизациялануы арқылы жалпы шығарманың музыкалық экспрессивтілігін арта түседі. Тақырыптардың белсенді түрленуі репризада жалғасады (74-такт).

Вариация процестері ырғақты ұйымдастырудың күрделенуіне, текстураны шатастыруға және солист пен оркестрге бір мезгілде екінші теманы жүргізуге, сондай-ақ тақырыптың бейнесін өзгертетін қарқындылықтың жоғарылауына әкеледі (Мысал 8).

Әр теманың соңында сол тақырыпқа құрылған жеке каденциялар жүреді. Олар бүкіл аспаптық диапазонды қамтып, осы музыкалық материалдың құрамына органикалық түрде кіретін болса, бөлімді аяқтайтын соңғы такттар концерттің екінші бөлімінің рефлексияға толы мінезін керісінше поэтикалық лиризмге толы, бір қалыпты, тынышталған бейнесін сипаттайтын атмосфераға әкеледі (Мысал 9).

Мысал 8. II бөлім, Екінші теманың қайталануы, т. 105-113

Мысал 9. II бөлім, т. 115-118

Үшінші бөлім қарама-қайшы даму әдісін алдыңғы бөлімдерінің негізгі қозғалтқышы ретінде бекітеді. Бірінші теманың элементі болып басталатын ішектілердің белсенді ырғақты фигурасы жеке бөлімдегі динамикалық, ырғақты теңдестірілген әуенмен «үйлеседі» (1-мысалдағы теманың басын қараңыз). Оркестр және солист партиялары диалог түрінде жүреді, бірақ соңғысының басымдылығы байқалады. Бұл бөлімнің интонациялық, саздық және ырғақтық ерекшеліктері Сежурне жақсы білетін және басқа шығармаларында қолданатын испан фольклорына сәйкес келеді (Мысал 10).

Екінші теманың элементі «flamenco» жанры арқылы испан фольклорымен байланысын тағы да көрсетеді. Егер солисттің орындауындағы әуен 11/8 (3+3+2+3) өлшеміндегі остинато мотивіне тән вариацияда жазылған болса, сүйемелдеуде, яғни, оркестр партиясында кеңістік уақытты бөлу орын алады. Сүйемелдеу негізгі тоннан басталса, солист керісінше тұрақсыз дыбыстардан негізгі тонға түседі. Даму барысында 35-58 такт аралығында 11/8 өлшемінде гармонияны толықтырып, дыбыстың көлемін ұлғайтады (Мысал 11). Текстураның қалыңдауы және соло бөлігіндегі ырғақтың күрделенуі репризамен сәйкес келетін шарықтау шегіне жетеді.

Мысал 10. III бөлім, т.1-3

♩ = 112 or more if possible, rythmique, énergique

Marimba

ff

Piano reduction

ff

♩ = 112 or more if possible, rythmique, énergique

Мысал 11. III бөлім, т. 35-36

35 ♩ = ♩

p

3

3

3

3

35 ♩ = ♩

mf

Бұл соңғы бөлімнің ортаңғы бөлігі (72-такт, Мысал 12) композитордың айтуы бойынша фильмдердегі музыкадан шабыттанған контрастты қатардан басталады. Екінші теманың өлшемі (11/8) қайта оралады. Өлшемнің топтастырылуы сол қалпында қалса, әуені вальс ырғағы мен мінезіне келеді. Оркестр вальс ырғағында жүрсе, солист – t-S-VII-III-VII₇-D₇-t аккордтар қатарын ұсынады. Оркестр фонында маримба өзінің тұрақсыз әуенін екпінге сәйкес келмейтін, уақыттан тыс ырғақта орындайды. Сежурне полиметрияны әртүрлі метрлермен белгілемесе де, оны екпінмен және «еркін» топтастырумен қатаң түрде бекітеді. Әуендік қимылдың өрістеуі бірте-бірте дамып, көлденең ұзын мәнерлі ою-өрнектермен байытыла түседі. Композитордың айтуы бойынша, бұл жерде солистке еркіндік беріледі. Яғни, оның импровизациялауға мүмкіндігі бар.

Қысқартылған бірінші бөлімнің қайталануы (134-ші такт) экспозицияның динамикасы мен моторлық ырғағын қайталайды. Виртуоздық кода жаңа метро-ырғақта жазылып (11/8 12/8-ге ауыстырылады), «flamenco» тақырыбына негізделеді (Мысал 13).

Бұл концерт орындауға өте ыңғайлы: пассаждар мен аккордтардың орналасуы, дыбыс үндестігі аспаптың ерекшеліктеріне сәйкес. Дегенмен, әрине, үлкен формадағы шығармаларға тән қиындықтар да кездеседі.

Жалпы алғанда, бұл шығарма әртүрлі эмоционалды күйді жеткізеді. Ол биполярлы және бір сезімге тым ұзақ тоқтамайды: нәзік, кейде мұңлы, тіпті ашулы күйге дейін барады. Концертті орындаған кезде ішкі дүниесімен күресіп, эмоционалды түрде бөлшектеніп жатқан жаратылысты елестетуге болады. Нақты осы шығарманы маримба орындаушылары үшін барлық шеберлігін көрсетуге мүмкіндік беретін ұтымды әрі музыкалық қанағаттану тұрғысынан жоғары дәрежелі туынды, демек, нағыз олжа десе артық емес.

Мысал 12. III бөлім, т. 72-75

Мысал 13. III бөлім, т. 169-170

Стилі мен жанры жағынан алуан түрлі шығармалардың авторы – Эммануэль Сежурне, қазіргі заманды дұрыс сезініп, тапқыр музыкалық тілімен негізгі ойды тура жеткізе білген композитор – замандас орындаушылар үшін ерекше тұлғаға айналды. Маримба мен ішекті аспаптарға арналған концерт қағаз бетіне түскен күннен басап, бүгінгі күнге дейін үлкен сахналарда шырқалып, бүкіл әлемдегі перкуссияшылардың репертуарында тұрақты орнын алды. Көрнекті француз музыкантының орындаушылық және композиторлық қабілеті музыка әлеміне маримбаның ерекше бай әрі көркем дыбысын және жеке орындаушы аспап ретіндегі жаңа қырын паш етті.

Әдебиеттер тізімі

1. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 volumes with index. Ed. by Stanley Sadie. - 2nd edition. Executive ed. John Tyrrell. – New York: Grove; London: MacMillan, 2001
2. Михайленко А. Г., Современная книга о маримбе. – Новосибирск, 2006.
3. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. – М.: Практика, 2001.
4. <http://www.emmanuelsejourne.com/> (электрондық ресурс)

References (transliterated)

1. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 volumes with index. Ed. by Stanley Sadie. - 2nd edition. Executive ed. John Tyrrell. – New York: Grove; London: MacMillan, 2001
2. **Mihajlenko A. G.**, Sovremennaya kniga o marimbe. – Novosibirsk, 2006.
3. Muzykal'nyj slovar' Grouva. Per. S angl. – M.: Praktika, 2001.
4. <http://www.emmanuelsejourne.com/>

Автор туралы мәлімет:

Балтабайұлы Мұхаммедбатыр – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 2-ші курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Айзада Зейкеновна Бултбаева.

Сведения об авторе:

Балтабайұлы Мұхаммедбатыр – магистрант 2+го курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Айзада Зейкеновна Бултбаева.

Information about the author:

Muhammedbatyr Baltabaiuly– 2nd year master's student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific supervisor: PhD in Arts, Associate Professor **Aizada Bultbayeva**.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

ҚАЗІРГІ КЕЗДЕГІ ҰЛТТЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ

НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

NATIONAL MUSIC CULTURE IN THE MODERNITY

- Guliyeva M.** History of the origin of folk wind instruments in Azerbaijan and the role of Alakbar Asgarov in the development of the performing school
- Гулиева М.* История возникновения народных духовых инструментов в Азербайджане и роль Алекпера Аскерова в развитии исполнительской школы
- Гулиева М.* Әзірбайжанда халық үрмелі аспаптарының пайда болу тарихы және Алекпер Аскеровтың орындаушылық мектепті дамытудағы рөлі **6**
- Абдрахманова Э., Джумалиева Т.** Японская композиторская школа второй половины XX – начала XXI века: представители и ведущие тенденции
- Абдрахманова Э., Джумалиева Т.* XX ғасырдың екінші жартысы мен XXI ғасырдың басындағы жапон композиторлық мектебі: өкілдер және жетекші тенденциялар
- Abdrakhmanova E., Jumaliyeva T.* Japanese composition school of the late 20th – early 21st centuries: representatives and leading tendencies **11**
- Байсақалова А.** Қазақстан композиторларының фортепиано шығармаларындағы Абай мотивтері
- Байсақалова А.* Мотивы Абая в сочинениях казахстанских композиторов
- Baisakalova A.* Abai's motives in the works of Kazakh composers **21**

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

CURRENT PROBLEMS OF PERFORMING ART

- Мусагулова Г., Дуйсенғалиева В.** Творческая деятельность Г.А. Жубановой в контексте современного исполнительского искусства (к 95-летию со дня рождения)
- Мусагулова Г., Дуйсенғалиева В.* Г. А. Жұбанованың заманауи орындаушылық өнер контексіндегі шығармашылығы
- Musagulova G., Duisengaliyeva V.* Creative activity of G. A. Zhubanova in the context of contemporary performing arts **29**
- Имашева А.** Развитие баянного исполнительства в Казахстане
- Имашева А.* Қазақстанда баян орындаушылықты дамыту
- Imasheva A.* Development of accordion performance in Kazakhstan **39**
- Муратали Р.** «Исламей» М.А.Балакирева: некоторые аспекты восприятия и исполнения шедевра
- Муратали Р.* М. А. Балакиревтің "Исламей": шедеврді қабылдау мен орындаудың кейбір аспектілері
- Muratali R.* "Islamey" by M. A. Balakirev: some aspects of the perception and performance of a masterpiece **44**
- Сәрсембаева Ж.** «Похищение из сераля» Моцарта: исполнительско-интерпретационный аспект трактовки арии «Сердцу не преграда все мученья ада»
- Сәрсембаева Ж.* Моцарттың «Сералдан ұрлау»: «Барлық түрдегі азаптаулар» арияны түсіндірудің орындау және интерпретациялық аспекті
- Sarsembayeva Zh.* Mozart's "Abduction from seral": performing and interpretational aspect of interpretation of the aria "Tortures of every kind" **52**

ЗАМАНАУИ КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ
ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ
THE WORK OF CONTEMPORARY COMPOSERS

- Яковлев Н.** К проблеме работы со звуковым материалом в музыкально-звуковом оформлении кино на современном этапе
Яковлев Н. Қазіргі кезеңде киноның музыкалық және дыбыстық дизайнында дыбыстық материалмен жұмыс істеу проблемасына
Yakovlev N. On the problem of working with sound material in the musical and sound design of cinema at the present stage **61**
- Слейманкул А.** Ә.Әбдінұровтың «Пьеса для валторны и фортепиано» шығармасының музыкалық стильдік ерекшеліктері
Слейманкул А. Музыкально-стилевые особенности Пьесы для валторны и фортепиано А.Абдинурова
Sleymankul A. Musical and stylistic features of the Piece for french horn and piano by A.Abdinurov **69**
- Мұратұлы Ә.** Мынжасар Маңғытаевтың «Жайлауда» хор поэмасы
Муратулы А. Хоровая поэма «Жайлауда» Мынжасара Мангитаева
Muratuly A. Choral poem «Zhaylauda» by Mynzhasar Mangitayev **75**
- Балтабайұлы М.** Э. Сежурненің маримба мен ішекті аспаптар оркестріне арналған Концерті
Балтабайұлы М. Концерт для маримбы и струнного оркестра Э. Сежурне
Baltabaiuly M. Concerto for marimba and strings by E. Sejourne **83**

ISSN 2310-3337

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

Saryn art and science journal

4 (37) 2022

Шығарылуы: жылына 4 рет

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

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

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:

Л.М. Балмагамбетова

Беттеген:

А.А.Сомов

Мұқаба дизайны:

В.Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

4 (37) 2022

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:

Л.М. Балмагамбетова

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

4 (37) 2022

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

Ответственный редактор *В.Е. Недлина, А. Сомов*

Верстка на компьютере: *В.Е. Недлина, А. Сомов*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 19.12.2022

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
