

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ  
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

**SARYN**

**Art and Science Journal**

2017 жылға дейін –

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

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

1

---

АЛМАТЫ  
АЛМАТЫ  
ALMATY

2022

НАУРЫЗ  
МАРТ  
MARCH

## Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

### Редакция алқасы:

**Жүдебаев Арман Әділханұлы**

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

<b>Ғ. З. Бегембетова</b>	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК Ғылыми жұмыс және халықаралық ынтымақтастық жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты
<b>Р. К. Джуманиязова</b>	өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
<b>Б. М. Аташ</b>	философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
<b>М. Х. Әбеусейітова</b>	шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
<b>Н. Н. Гилярова</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
<b>К. В. Зенкин</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми істер жөніндегі проректоры (Ресей)
<b>Ә. Ғ. Қайырбекова</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
<b>Д. К. Кирнарская</b>	өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
<b>И. В. Мацневский</b>	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
<b>А. Б. Наурызбаева</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
<b>С. Е. Нұрмұратов</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
<b>А. Р. Райымқұлова</b>	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, DBA, профессор
<b>И. А. Рау</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
<b>М. Сәбит</b>	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
<b>Б. М. Сатершинов</b>	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
<b>М. Саго</b>	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
<b>Я. Сипош</b>	PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
<b>Г. С. Сүлеева</b>	филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
<b>С. Ы. Өтеғалиева</b>	өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
<b>В. Н. Юнусова</b>	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

**Saryn art and science journal**

**1 (34) 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  
А.А. Сомов

Қазақ тілі редактор:  
Л.М. Балмагамбетова

Беттеген:  
А.А.Сомов

Мұқаба дизайны:  
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:  
050000, Қазақстан Алматы,  
Абылайхан д-лы, 86  
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

## Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

### Редакционная коллегия:

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

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

**Saryn art and science journal**

**1 (34) 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:  
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

<b>G. Begembetova</b>	Deputy Editor, Vice-rector for research and international relations of Kurmangazy KNC, PhD in Arts
<b>R. Jumanyazova</b>	PhD in Arts, docent of Kurmangazy KNC
<b>B. Atash</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
<b>M. Abuseytova</b>	Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
<b>N. Gilyarova</b>	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)
<b>K. Zenkin</b>	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)
<b>A. Kairbekova</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>D. Kirnarskaya</b>	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music(Russia)
<b>I. Matzievsky</b>	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
<b>A. Nauryzbayeva</b>	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>P. Nurmuratov</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
<b>A. Raimkulova</b>	Honoured worker of Kazakhstan, DBA, professor
<b>J. Rau</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
<b>M. Sabit</b>	Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
<b>B. Satershinov</b>	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
<b>M. Sato</b>	Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
<b>J. Šipoš</b>	PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences
<b>G. Suleeva</b>	PhD in Philology, docent
<b>S. Utegaliyeva</b>	Doctor of Arts, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
<b>V. Yunussova</b>	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatoire (Russia)

### Saryn art and science journal

**1 (34) 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:  
L. Balmagambetova

Page Makeup:  
V. Nedlina

Cover design:  
A. Somov

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

**ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ**

**КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ**

**KAZAKHSTANI MUSICOLOGY**

МРНТИ 18.41.91

**Бакир Баяхунов<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Алматы, Қазақстан*

## **РОЖДЕННАЯ ПОБЕЖДАТЬ (ГАЗИЗА ЖУБАНОВА)**

### **Аннотация**

В статье очерчен облик известного казахстанского композитора Газизы Жубановой, приведены воспоминания о творческих контактах с ней и её музыкой, дана характеристика её организационно-управленческой и педагогической работы. Подчёркивается приоритет творческой деятельности композитора над другими направлениями её работы. С её именем связывается влияние московской школы композиции на академическую музыку Казахстана, выражающееся в опору на традиции симфонизма С. Прокофьева, оркестровки. Важное значение сыграли её опыты в освоении некоторых приёмов авангардной техники, особенно оркестровой красочности, близкой к сонористическим экспериментам. Ключевую роль для развития национального стиля имело особенное видение симфонического воплощения домбровой музыки, отличающийся от выработанного Е. Брусиловским и Е. Рахмадиевым метода симфонизации кюя. В балетах «Легенда о Белой Птице», «Хиросима» и в особенности в опере «Енлик-Кебек» проявляется яркая индивидуальность композитора, владение формой и симфонизм. В симфониях, квартетах и камерных сочинениях привлекает красочность, рельефность музыкальных образов. В воспоминаниях автора Г. Жубанова показана как волевой человек, обладающий философским взглядом на жизнь и широтой интересов.

**Ключевые слова:** Газиза Жубанова, Бакир Баяхунов, воспоминания о Газизе Жубановой, стиль Газизы Жубановой.

**Бакир Баяхунов<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Алматы, Қазақстан*

## **ЖЕҢУ ҮШІН ТУҒАН (ГАЗИЗА ЖУБАНОВА)**

### **Аннотация**

Мақалада белгілі қазақстандық композитор Газиза Жұбанованың тұлға ретіндегі бейнесі және оның музыкалық шығармашылығы туралы естеліктері келтірілген. Сонымен қатар, композитордың ұйымдастырушылық-басқарушылық және педагогикалық жұмысына сипаттама берілген. Композитордың шығармашылық қызметі басқа жұмыс бағыттарынан басымдығы атап өтіледі. С. Прокофьевтің симфонизм дәстүріне, оркестровкасына сүйене отырып, Мәскеу композиция мектебінің Қазақстанның академиялық музыкасына әсері оның есімімен байланысты. Оның авангард техникасының кейбір әдістерін, әсіресе сонористік эксперименттерге жақын оркестрлік түстерді игерудегі тәжірибелері маңызды болды. Ұлттық стильді дамыту үшін Е. Брусиловский мен Е. Рахмадиев әзірлеген күй симфониясы әдісінен өзгеше домбыра музыкасын симфониялық іске асырудың ерекше көрінісі басты рөл атқарды. «Аққұс туралы аңыз», «Хиросима» балеттерінде, әсіресе «Еңлік-Кебек» операсында композитордың жарқын даралығы, форманы игеруі және симфонизмі көрінеді. Симфонияларда, квартеттерде және камералық шығармаларда музыкалық бейнелердің әсемдігі, бедерлілігі аса тартымды. Автор Г. Жұбанованың естеліктерінде өмірге философиялық көзқарасы және қызығушылықтарының кеңдігі бар ержүрек адам ретінде көрсетеді.

**Түйінді сөздер:** Газиза Жұбанова, Бакир Баяхунов, Газиза Жұбанова туралы естеліктер, Газиза Жұбанованың стилі.

**Bakir Bayakhunov<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Almaty, Kazakhstan*

## **BORN TO VICTORY (GAZIZA ZHUBANOVA)**

### **Abstract**

The article outlines the image of the famous Kazakhstani composer Gaziza Zhubanova, gives memories of creative contact with her and her music, and characterizes her organizational, managerial and pedagogical work. The priority of the composer's creative activity over other areas of her work is emphasized. Her name is associated with the influence of the Moscow school of composition on the

academic music of Kazakhstan, expressed in reliance on the traditions of S. Prokofiev's symphony and orchestration. Of great importance were her experiments in mastering specific techniques of avant-garde technique, especially orchestral brilliance, close to sonoristic experiments. A vital role in the development of the national style was played by a unique vision of the symphonic embodiment of dombra music, which differs from the method of symphonization of kyui developed by E. Brusilovsky and E. Rakhmadiyev. In *The Legend of the White Bird*, *Hiroshima* ballets, especially in the *Enlik-Kebek* opera, the composer's bright individuality, mastery of form and symphony are manifested. In symphonies, quartets and chamber compositions, he is attracted by the colourfulness and relief of musical images. In the author's memoirs, G. Zhubanova is shown as a strong-willed person with a philosophical outlook on life and a breadth of interests.

**Keywords:** Gaziza Zhubanova, Bakir Bayakhunov, memories about Gaziza Zhubanova, style of Gaziza Zhubanova.

Среди моих коллег по кафедре композиции было немало поклонников спорта. Ими были Е. Г. Брусиловский, А. В. Бычков, а также Г. А. Жубанова. Никто из них не был связан с профессиональным спортом, но в своей сфере деятельности они были рекордсменами. Здесь я бы отдал первенство Газизе Жубановой – по громадному объёму творческой продукции, широте её тематики, ежегодным премьерам произведений в Казахстане и за его пределами, отзываю музыкальной критики, последующим музыковедческим исследованиям. Деятельность композитора пришлась на советскую эпоху, прибавив к ней два года постсоветской. Перелистываю последний справочник Союза композиторов СССР [1]. Из сведений на странице 343: лауреат Госпремии КазССР (1970), Орден Дружбы народов (1977), профессор (1978), народная артистка СССР (1981). Среди секретарей Правления Союза композиторов СССР Жубанова Газиза Ахметовна [1, с. 42]. Этой общественной должности удостаивались выдающиеся представители национальных композиторских школ. За скобками остались шестилетняя работа первого руководителя Союза композиторов Казахстана и двенадцатилетняя на посту ректора консерватории. На эти должности Газиза Ахметовна была назначена сверху, пресекая её стремление отдаться целиком творчеству. Ради этого она совершенствовала своё образование, закончив в Москве музучилище, консерваторию и аспирантуру. Столь же дальновидным стало и решение преподавать композицию. После неоднократных приглашений ректората лишь в канун сорокалетия она согласилась стать педагогом консерватории. К тому времени наступил этап профессиональной зрелости.

Газиза Ахметовна дружила со словом, оставив воспоминания, статьи, интервью. На них опирались исследователи её произведений, составители биографических изданий. Быть может, умение передать в словесной форме свой опыт жизни и творчества было ценнейшим свойством её натуры. Цитирую фрагмент очерка «Кафедра композиции им. Курмангазы (1944-1994)»:

*Проф. Жубанова Газиза Ахметовна руководила классом композиции в 1967-1993 гг. Время учёбы Газизы Ахметовны в музучилище, консерватории, аспирантуре прошло в Москве, но в постоянной связи с национальной культурой. Интенсивная творческая жизнь, широкое общение в музыкальном мире, интеллигентность и личное обаяние обусловили особую притягательность её творческой натуры. К ней тянулась одарённая молодёжь и Г. А. Жубанова умело раскрывала индивидуальности учеников, развивая в них качества художника-творца.*

*Выпускники: В. Роман, Б. Байкадамова, А. Жаксылыков, А. Серкебаев, С. Кибирова, Н. Акжигитова, Б. Дальденбаев, Т. Мухамеджанов, Ж. Туякбаев, А. Бестыбаев, К. Шильдебаев, А. Мамбетов, М. Кусаинов, Р. Байдалин, А. Раимкулова, Г. Узенбаева, Г. Генаров, Ф. Мусабаев, Н. Тезекбаев, Е. Нарбутовских, Н. Сиаманди, Н. Каражигитов, Р. Муксинов, Ю. Прокин, В. Андрюшина (Баева), А. Сагатов. [2, с. 13]*

В книге «Приношение Газизе Жубановой» Г. Абдрахман и У. Джумаковой [3] в воспоминаниях учеников нахожу подтверждение давним наблюдениям. В упомянутом издании опубликована частично моя статья. Привожу с купюрами оригинал публикации, содержащий, в частности, высказывания о произведениях Газизы Ахметовны:

### Газиза

... Вспоминаю последнюю встречу с Газизой. Прикованная к постели, она показывает нотный листок с наброском романса на слова М. Цветаевой, сетуя при этом на неодобрение её замысла видным казахским писателем. Он, конечно, слышал написанный на стихи О. Сулейменова романс Г. Жубановой «Из травы я взлетела». Здесь не только русский текст, но и сплав русской и казахской песенности. Литератор мог бы вспомнить песни Абая, кюи Курмангазы и Даулеткерее, в которые проникали интонации русской музыки. Это примеры взаимовлияния культур в XIX веке. В XX они носят уже глобальный характер. Примером тому – зарождение композиторского творчества в Казахстане<sup>1</sup>, ставшее реализацией благодаря шефству российских музыкантов. Но в России существовали две композиторские школы – петербургская и московская. Опыт первой преподали казахстанцам Е. Брусиловский, В. Великанов, С. Шабельский. Воздействие московской школы связывают с именем Г. Жубановой. Возможно, различия школ стали причиной первоначального неприятия её консерваторских сочинений казахстанскими композиторами. Но эти различия [во многом] условны и, скорее, сказалось некоторая стереотипность мышления коллег. Упомянутыми консерваторскими сочинениями были симфоническая поэма «Аксак кулан» и скрипичный концерт. Поэма не выходит за рамки эпического симфонизма, в концерте больше личностного начала, идущего от музыки С. Прокофьева. На мой взгляд, в дальнейшем эти две линии развивались параллельно. В композиционном плане, наряду с типичными для советской музыки средствами выразительности, использовались некоторые приёмы авангардной техники. Например, во Второй симфонии Г. Жубановой эта тенденция выявилась в повышенной роли оркестровой красочности.

Продолжая мысль о взаимоотношениях среди творцов музыки, подчеркну позитивный момент – творческое соревнование. Так симфония «Жигер» родилась в стремлении доказать возможность иного симфонического воплощения домбровой музыки. Романтический настрой произведения контрастировал своему антиподу – Шестой симфонии Е. Брусиловского с её рациональной безупречностью, но и с поиском нового в разработке кюя. В этом споре нет победителей и оба подхода приемлемы. Финалы той и другой симфонии спорны: в Шестой Е. Брусиловского – стереотипность решения, в «Жигер» – вялость драматургии. 28 марта 1982 г. при исполнении сочинения в Казанской филармонии дирижёр [Р. Салаватов] снял пятую часть. В четырехчастном виде произведение (с использованием органа в четвертой части) было хорошо принято слушателями. Более убедительны жанровые, «гайдновские» финалы в струнных квартетах Г. Жубановой. Цельными по форме и очень неординарными по материалу представляются одноактные балеты «Легенда о белой птице» и «Хиросима». Каково бы ни было совершенство формы, успех произведения решают многие другие моменты. В опере «Енлик-Кебек» это симфонизм, пронизывающий всё сочинение, индивидуально яркое оперное письмо, несмотря на значительную ещё роль фольклорных заимствований. Привлекают пластичностью образов Прелюдии для фортепиано<sup>2</sup>, другие фортепианные циклы, хоровые миниатюры. В ряде сочинений композитор оперирует различными по стилю музыкальными и текстовыми источниками. Так, наряду с Первым струнным квартетом, в котором много казахстанских «клише» (преизбыток народных тем без заметного авторского преломления, типичная фактурная «закваска» – кюевый «драйв» и наложенная на него невучая тема), пишется совершенно в другой манере Вторая симфония. Из литературного первоисточника – поэмы «Остров женщин» Р. Гамзатова Г. Жубанова сумела извлечь основные коллизии произведения, гуманистический нерв её. Картины экзотической природы, насилия завоевателей, одинокий голос страдающей женщины – всё это слышится в партитуре. Импровизационная музыкальная ткань скрепляется сольными эпизодами сопрано. Мне кажется, что эта симфония должна иметь балетную версию. Настолько она красочна и ярко контрастна.

<sup>1</sup> В европейском его понимании.

<sup>2</sup> Я переложил это сочинение для камерного оркестра. Существует вторая редакция.



Г. Жубанова была ректором консерватории, возглавляла Союз композиторов, являлась одним из секретарей Союза композиторов СССР. Её заслуги на этих должностях по достоинству оценены современниками и потомками. Но есть область деятельности, оставляющая глубочайший след в судьбах поколений. Это педагогика ... Газиза любила своих учеников, заботилась о них. Большинство её воспитанников стали хорошими профессионалами, сосредоточенными на творчестве.

Немало лет довелось мне работать с Г. Жубановой на кафедре композиции, выезжать с членами кафедры на форумы, фестивали Союза композиторов. Но более всего памятливы встречи в Доме творчества «Таутурген», расположенном в живописном предгорье, в зоне «розы ветров». Выезжали туда зимой и летом. Частыми были прогулки по территории Дома творчества. «Улицам» были даны шутливые наименования: Рахмадиевский тракт (длинный подъезд от дорожной трассы), Кужамьяровский проспект (главная аллея), Дарбасовский<sup>3</sup> тупик, Горки жубановские. Газиза, обычно приезжавшая в январе, селилась в самом дальнем и плохо отапливаемом коттедже, куда подняться было нелегко. Нередко нам приходилось сопровождать её. Выполняя очередной заказ, она работала до изнеможения, до боли в пальцах от игры на рояле. Но при всей [своей] занятости не избегала общества коллег, по вечерам собиравшихся вместе. Речь Газизы тихая, монотонная привлекала точностью смысла... Импонировало в ней отсутствие морализаторства, философский взгляд на происходящее, широта интересов...

13.10.2016.

Время неотвратимо и необратимо, стирая следы прошлого. Но прошедшее живёт в свидетельствах современников. Быть может, мои воспоминания явятся скромным дополнением к портрету виднейшего представителя мировой музыкальной культуры, каким была композитор Газиза Жубанова.

16 марта 2022  
Алматы

#### **Список литературы**

1. Союз композиторов СССР : справочник : [по состоянию на дек. 1986 г.]. – Москва : Сов. композитор, 1987. – 527 с.
2. *Акжигитова, Н.; Баяхунов Б.Я.* Кафедра композиции. – Алматы, 2012. – 48 с.
3. *Джумакова, У.Р.; Абдрахман, Г.Б.* Приношение Газизе Жубановой: научно-документальный портрет. Книга-альбом. – Астана: Фолиант, 2017. – 256 с.

#### **References (transliterated)**

1. Soûz kompozitorov SSSR : spravočnik : [po sostoâniû na dek. 1986 g.]. – Moskva : Sov. kompozitor, 1987. – 527 p.
2. *Akžigitova, N.; Baïahunov B.Â.* Kafedra kompozicii. – Almaty, 2012. – 48 p.
3. *Džumakova, U.R.; Abdrahman, G.B.* Prinošenie Gazize Žubanovoj: naučno-dokumental'nyj portret. Kniga-al'bom. – Astana: Foliant, 2017. – 256 p.

#### **Сведения об авторе:**

**Баяхунов Бакир Яхиянович** – композитор, профессор, Народный артист Казахской ССР.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Баяхунов Бакир Яхияұлы** – композитор, профессор, Қазақ КСР Халық әртісі.

#### **Information about the author:**

**Bakir Bayakhunov** – composer, professor, People's Artist of the Kazakh SSR.

<sup>3</sup> Саин Иманбаевич Дарбасов – директор казахстанского отделения Музфонда СССР.

МРНТИ 18.41.85

**Арайлым Кисярова<sup>1</sup>, Айжан Бердібай<sup>2</sup>**<sup>1</sup>*Н. Жантөрин атындағы Атырау облыстық филармониясының артисі және солисі  
Атырау, Қазақстан*<sup>2</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***М. МАҢҒЫТАЕВТЫҢ «ТӨГІЛМЕЛІ» КҮЙІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК  
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

Мақала М.Маңғытаевтың «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестріне жазылған «Төгілмелі» күйінің музыкалық-стильдік талдауына арналған. Шығарма 1987 ж. дүниеге келді. Күйдің композициясында әртүрлі құрылымдар синтезі байқалады. Бір жағынан, онда *шертпе* стиліндегі күйлерге тән нұсқалық-шумақтық форма ерекшеліктері байқалса, екіншіден, үш тараудан құралғаны көрінеді. Оркестрлік күйдің шеткі тараулары үш элементті тақырыпқа сүйеніп жазылған. Сол тақырыптың бірі ортаңғы тараудағы музыка дамуына негіз ретінде алынған. Музыканы дамыту әдістері қатарында : имитация, секвенциялар, мотивтердің нұсқалық өрбітілуі қолданылады. Мазмұндық тақырыбына сәйкес, шығармада *төкпе* стиліндегі күйлерге тән триоль және екі сегіздік ырғақтық өрнегі қайталанып тұрады. Негізгі әуенді сүйемелдейтін аспаптар партияларында квинталық үндестіктердің пайдаланылуы «Төгілмеліні» ежелгі кобыз және домбыра күйлеріне жақындатады. Күйдің ортаңғы тарауы мен қорытындысында дыбыстардың хроматизацияға ұшырауы, жанама тональдіктер аккордтарының қолданылуы, әуен желісінде кең интервалдардың болуы күйде еуропалық академиялық музыка ерекшеліктерінің де орын алғанын байқатады.

**Түйінді сөздер:** күй, нұсқалық-шумақтық форма, шертпе және төкпе стильдері, секвенциялар, имитациялар.

**Арайлым Кисярова<sup>1</sup>, Айжан Бердібай<sup>2</sup>**<sup>1</sup>*Атырауская областная филармония имени Н.Жантурсина  
Атырау, Казахстан*<sup>2</sup>*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЯ М. МАНГЫТАЕВА «ТОГИЛМЕЛИ»****Аннотация**

Статья посвящена музыкально-стилистическому анализу кюя М.Мангытаева «Тогилмели» для фольклорно-этнографического оркестра «Отырар сазы». Кюй был сочинен в 1987г. В музыкальной композиции «Тогилмели» обнаруживается синтез форм. С одной стороны, это вариантнo-строфическая форма, свойственная кюям стиля *шертпе*. С другой – трехчастная структура, характерная для произведений европейской музыки. Первый и третий разделы оркестрового кюя основаны на трехэлементной теме, один из которых положен в основу музыкального развития в среднем разделе.

В числе приемов музыкальной разработки музыкального материала автор использует имитации, секвенции, вариантное развертывание мотивов. Согласно своему названию, которое можно перевести как «льющийся», весь кюй построен на основе повторения ритмической фигуры: триоль и две восьмые. Аналогичный ритмический рисунок, как известно, часто используются в стиле домбровых кюев – *токпе*. Использование в партиях сопровождающих инструментов квинтовых созвучий указывает на близость «Тогилмели» древним кюям для кобыза и домбры. Хроматизация ступеней в развивающем и завершающем разделах, использование аккордов побочных тональностей, мелодические скачки на широкие интервалы и многоголосная фактура указывают на претворение в кюе М.Мангытаева принципов европейской академической музыки.

**Ключевые слова:** кюй, вариантнo-строфическая форма, стили шертпе и токпе, секвенции, имитации.

Araylym Kisyarova<sup>1</sup>, Aizhan Berdiba<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Atyrau Regional Philharmonic named after N. Zhanturin

Atyrau, Kazakhstan

<sup>2</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

Almaty, Kazakhstan

## MUSICAL AND STYLE FEATURES OF *TOGILMELI* KUY BY M. MANGYTAEV

### Abstract

The article is devoted to the musical and stylistic analysis of the kui by M. Mangytaev “Togilmeli” for the folklore and ethnographic orchestra “Otyrar Sazy”. Kui was composed in 1987. A synthesis of forms is found in the musical composition “Togilmeli”. On the one hand, this is a variant-strophic form, characteristic of the Shertpe style kuis. On the other hand, there is a three-part structure, which is typical for works of European music. The first and third sections of the orchestral kui are based on a three-element theme, one of which forms the basis of the musical development in the middle section.

Among the methods of musical development of musical material, the author uses imitations, sequences, and variant deployment of motives. According to its name, which can be translated as “pouring”, the entire kui is built based on the repetition of a rhythmic figure: a triplet and two eighth notes. A similar rhythmic pattern, as is known, is often used in the style of dombra kui - *tokpe*. The use of fifth harmonies in the parts of the accompanying instruments indicates the proximity of “Togilmeli” to the ancient kuis for kobyz and dombra. Chromatization of steps in the developing and final sections, chords of side keys, melodic jumps at wide intervals and polyphonic texture indicate the implementation of the principles of European academic music in M. Mangytaev’s kui.

**Keywords:** kui, variant-strophic form, shertpe and tokpe styles, sequences, imitations.

«Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық оркестріне арнап 1987 жылы жазылған «Төгілмелі» күйінде автор ұлттық және еуропалық музыкалық ерекшеліктерді ұштастырған. Бұл күймен аттас шығарма А. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» атты музыкалық-этнографиялық жинағында Торғай уезінің қобызшысы Зәкәрия Кәрібаевтан алынған әндердің қатарында кездеседі [1, 398-399]. Торғай өңірінің дәстүрлі аспаптық музыкасын қарастырған жас зерттеуші Ш.Мұхамбетжанов: «бірқатар әндердің аты күйдікіне ұқсас болуына қарағанда, оларға осы жанрдың ықпал еткенін байқауға болады» деп «Шалқыма (III)», «Шалқыма (IV)», «Қоңыр жай», «Тоғыз тарау», «Телқоңыр (I)» нұсқаларымен қатар, «Төгілмелінің» екі түрін де келтірген [2, 17].

М. Маңытаевтың күйінің музыкалық құрылымын шертпе стиліндегі шумақты-вариантты формаға жақындастыруға болады. Сонымен қатар, шығарманы шартты түрде үш (негізгі әуеннің берілуі, дамуы, қайталануы) тарауға да бөліп қарастыруға негіз бар. Яғни, оркестрлік орындауға арналған шығармасын автор негізінен күйдің құрылымдық принциптеріне бағындырып, кейбір музыкалық-тілдік ерекшеліктері бойынша академиялық музыканың даму заңдылықтарын пайдаланған.

*C-dur* тональдігінде жазылған күй 1-4 т.т. аралығында бубен-мүйіз, қоңырау, жетіген және шаңқобыз орындайтын кіріспеден басталады. Триоль мен екі сегіздік ырғақтық өрнегі төкпе стилінде жиі кездесетіні белгілі. Күйдің атауына сәйкес, басталуынан композитор осы ырғақ арқылы оның әуенінің үзіліссіз жүретінін білдіргендей әсер қалдырады. 5-ші тактідегі жетіген партиясы және екі тактіден кейін оған қосылатын домбыра - бас пен бас - қобыз квинталық мотивінің қайталануына қарағанда, бұл күйге теріс бұраудағы қобыз және домбыра күйлерінің әсері білінеді. Алайда квинталық бұраудағы ежелгі күйлер көбінесе эпикалық немесе аңыз тақырыптарымен байланысты болса [3; 4], М.Маңғытаев шығармасындағы жоғары бағытталған үлкенгерциялық иірім ежелгі семантикалық мағынада емес, көтеріңкі көңілді және лирикалық бағыттағы күйді білдіреді. Мұндай көңіл-күйді шығарманың *Allegretto* темпінде жазылғаны да дәлелдейді.

Күйдің басты әуендік тақырыбы 5-ші тактіден басталғанда, кіріспені бастаған аспаптарға шыңырау мен сазсырнай, ал 7-ші тактіден бастап – домбыра прима мен бас қобыз қосылады. Күй тақырыбы өз ішінде әрқайсысы екі реттен өтетін үш элементтен

құралған. Оның алғашқы екеуі (5-6 және 9-10 т.т.) шыңырау мен саз сырнайда, ал үшіншісі (13-14 т.т.) – сырнайлар тобы аспаптарында орындалады.

*1-сурет*



*2-сурет*



*3-сурет*



Музыкалық тақырыптың алдымен шыңырау мен саз сырнайда, кейін оған қосылған сырнай мен домбыра-прима партияларына унисонды бірдауысты фактурада берілуінен оның табиғаты әндер мен шертпе күйлерге жақын екенін аңғару қиын емес. Тақырыптың 3-ші элементінде оркестрлік фактура қоюланып, 13-14 т.т.-де шыңырау мен домбыра – примаға шертер мен домбыра-тенор тембрлері қосылады. Бұл элементтің өзінің түпнұсқа және оған сүйеніп дамыған вариантты түрінен кейін тақырып қыл-қобыз партиясына өтеді (19-26 т.т.). Кейін 3-ші тақырыптық элемент иірімі саз сырнай, 1,2 сырнайлар, домбыра – прима, шертер, домбыра тенорға ауысады. Күй дамуының барысында тақырыптың 3-ші элементі маңызды қызмет атқарады. Оның бастапқы мотивіне негізделген қысқа байланыстыру үзіндісі келесі тарауға алып келеді.

Оркестрлік күйдің 33-59 т.т. аралығы оның даму тарауы болып естіледі. Аталған (3-ші) элементке сүйеніп, VI басқыштан бастап жоғары бағытталған секвенциялар *d3* биіктігіне жетіп, одан секундалық қадаммен басқа секвенциялар тізбегі арқылы төмен түседі.

*4-сурет. Күйдің даму тарауының үзіндісі*



Әуеннің вариантты дамуының бұл өтілімі оның алғашқы рет көрсетілгендегі иірімге жақын интонациялық айналыммен аяқталады (3-ші элемент және каденция).

47-59 т.т. аралығында дыбыс қозғалысы осының алдындағы тарауда алғаш рет көрсетілген секундалық қадамдағы секвенциялар мен 3-ші тақырыптық элементтің екі

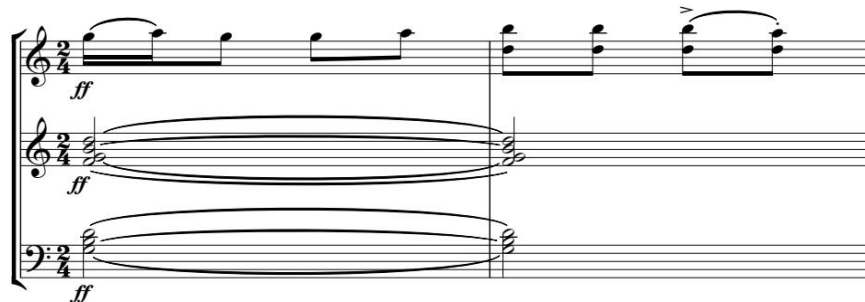
толқынымен сипатталады (46-49 т.т. және 50-56 т.т.). Мұнда тақырып бастапқы және имитациялық жолмен қайталанып, басқа биіктікке ауысып, сонан соң хроматикалық өзгерістерге түсіп, негізгі тональдікке алыс тональдікпен қатар қойылуы (сопоставление) арқылы дамиды. (Соңғы ерекшелікті композитор кейін күй қорытындысында да пайдаланады):

5-сурет. 54-59 т.т. -2,3 сырнайлар партиясы



Даму үдерісі музыка қозғалысын оркестр топтарының көбісі қосылып, *ff* динамикасында орындайтын күй тақырыбының қорытынды өтіліміне әкеледі. Шартты түрде бұл бөлімді реприза деп белгілеуге болады (60-103 т.т.). Оның бірінші бөлімнен айырмашылығы – тақырыптың негізгі тональдікте емес, оған функционалды жүйе бойынша доминанталық қатынастағы үндестіктен басталуында.

6-сурет. 60-61 т.т. -1, 2,3 сырнай партиясы



Бастапқы тақырып әуені (барлық үш элементі) мұнда аздаған өзгеріспен өтеді. Дәлірек айтқанда, 1-ші элементтің соңы қайталанып (64 т.), 2-ші элемент соңындағы мотив, керісінше, қайталанбай, бірден 3-ші элементке ұласады (67-68 т.т.). Ол қайталанғаннан соң, даму толқынындағы әуен екінші октавадағы *h* дыбысына бағытталған секундалық қадамдағы секвенция тізбегінен кейін оналтылық метрикалық бірліктермен орындалатын фигурациялық қозғалыспен алмастырылады (76-79 т.т.). Бұл әуендік толқын төрт сегіздік ырғақтық формулаларымен берілген бірліктермен *g2* және *f2* дыбыстарына дейін жоғары өрлеп (79 және 81 т.т.), әуен күйдің 1-ші элементінің алғашқы ырғақтық формуласына сүйеніп, қайтадан тұтастай оналтылық бірліктерге өтіп, әуендік иірімі толқын тәрізді, өрнектелген және децималық секірісті қадам арқылы үшінші октаваның *c* дыбысына дейін жетеді. Мұнда композитор уақытша негізгі тональдік үшін параллельді тональдік болып табылатын эолийлік және фригийлік бағыттағы *a* дыбыс қатарына ауытқып, кейін әуен қайтадан *C* тональдігіне оралады. «Төгілмелінің» соңында М.Маңғытаев негізгі тональдікке *s7* болып табылатын аккордты негізгі тональдік үндестігімен қатар (сопоставление) қойып келтірген.

Қорытынды:

1.«Төгілмелі күйі негізінен шерпе стиліндегі шумақтық-вариантты құрылымға сүйенеді, бірақ әуеннің даму барысында еуропалық музыкалық формаға тән шартты түрдегі үшбөлімділік те байқалады.

2. Үшэлементті тақырып бастапқы және қорытынды бөлімде көрсетіліп, оркестрлік күйдің даму тарауында әуеннің 3-ші элементі маңызды роль атқарады.

3. Әуенді дамыту әдістері ретінде автор қайталау, имитация, секвенция, мотивтің вариантты өрбуі секілді ритмдерді қолданған;

4. Композитор қолданған секвенциялар тізбегі көбінесе сатылап жүретін мотивтерден құрылып, көбінесе секундалық қадаммен төмен бағытталады;

5. *C-dur* тональдігінде жазылған күйдің басында жетекші тембрлер тобын сүйемелдеген аспаптарда квинталық интервалдың көрсетілуі бұл күйді қобыз бен домбырада тартылатын ежелгі күйлермен отрақтастырады;

6. Оркестрлік күйдегі ырғақтық өрнектерде де шығарманың домбыра күйлеріне жақындығын дәлелдейді;

7. Күйдің даму тарауы мен қорытындысында пайдаланылған дыбыстардың хроматикалық өзгерістерге түсуі, жанама тональдіктер аккордтарын пайдалануы, әуеннің кең интервалға секіріс жасап жалғасуы, көпдаусты фактура мұнда академиялық музыка ерекшеліктерінің енгенін көрсетеді.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. **Затаевич А.** «1000 песен казахского народа». – Москва: Музгиз, 1963. – 606 б.
2. **Мухамбетжанов Ш.** Торғай өңірінің дәстүрлі аспаптық музыкасы аясындағы күйші Айтбай Мұздахановтың шығармашылығы. Мамандық 6M040100 – Музыкатану. Өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Қолжазба. – Алматы. – 90 б.
3. **Омарова Г.** Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях// Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – 3-14 с.с.
4. **Аманова С.** Древние кюи «Акку»// Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – 15-24 с.с.

#### **References (transliterated)**

1. **Zatayevich A.** «1000 pesen kazakhskogo naroda». – Moskva: Muzgiz, 1963. – 606 s.
2. **Mukhambetzhonov SH.** Tvorchestvo kyuyschi Aytbaya Muzdakhanova v ramkakh traditsionnoy instrumental'noy muzyki Turgayskogo kraya. Spetsial'nost' 6M040100 - Muzykovedeniye. Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni magistra iskusstv. Rukopis'. – Almaty. – 90 s.
3. **Omarova G.** Povtoryayushchiyesya motivy v kobyzov kyuyakh // Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda.- Alma-Ata: Iskusstvo, 1985. - 3-14 s.
4. **Amanova S.** Drevniy kyuy «Akku» // Instrumental'naya muzyka kazakhskogo naroda.- Alma-Ata: Iskusstvo, 1985. - 15-24 s.

#### **Авторлар туралы мәлімет:**

**Кисярова Арайлым Батырханқызы** – өнертану ғылымдарының магистрі, Н.Жантөрин атындағы Атырау облыстық филармониясының артисі және солисі.

**Бердібай Айжан Рахманқұлқызы** – PhD докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті.

#### **Сведения об авторах:**

**Кисярова Арайлым Батырханқызы** – магистр искусствоведческих наук, артист и солист Атырауской областной филармонии имени Н.Жантурина.

**Бердибай Айжан Рахманкулқызы** – доктор PhD, доцент кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

#### **Information about the author:**

**Araylym Kisyarova** – Master of Arts, artist and soloist of the Atyrau Regional Philharmonic named after N. Zhanturin.

**Aizhan Berdibai** – Doctor PhD, Associate Professor of the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.85

*Алмат Сайжан<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Қазақстан Республикасының Ұлттық өнер университеті  
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***КАЗАХСКОЕ КОБЫЗОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО:  
ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ И АППЛИКАТУРНЫХ ПОЗИЦИЙ***Аннотация*

Кобыз один из древнейших инструментов казахов, и является одним из первых смычковых хордофонов мира. Уникальность традиционного кобыза в том, что в отличие от других казахских (шире тюркских) инструментов он не подвергался эволюции до наших дней, так же, и по сей день он не потерял свою актуальность во всех сферах казахской музыки. Более того, данный инструмент широко применяется, как в сольной, так и в ансамблевой практике. Цель исследования – комплексное изучение методики преподавания казахской кобызовой школы и исполнительских приемов игры традиционных и современных произведений.

В статье рассмотрены актуальные вопросы кобызового исполнительского искусства и предложены пути их решения. Автор предлагает новый подход к методике обучения и развитию исполнительской техники в целом. Рассмотрение данной методики, значительно облегчит пути освоения как самого инструмента, так и исполнение современных произведений, крупных форм, партий в оркестрах и ансамблях. В настоящей работе рассмотрены наименования традиционного кобыза и его современного вида, также автор раскрывает с нового ракурса вопросы касающиеся кобызовых позиций и аппликатурных принципов. Выполнен сравнительный анализ учебно-методических пособий струнно-смычковых инструментов; адаптированы результаты анализа и внедрены в кобызовую исполнительскую практику.

**Ключевые слова:** кобыз, кобызовая школа, күй, исполнительское кобызовое мастерство, кобызовые позиции, принципы кобызового обучения.

*Алмат Сайжан<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Қазақ ұлттық өнер университеті  
Нұр-Сұлтан, Қазақстан***ҚАЗАҚТЫҢ ҚОБЫЗ ӨНЕРІ: ТЕРМИНОЛОГИЯ МЕН  
АППЛИКАТУРАЛЫҚ ПОЗИЦИЯ МӘСЕЛЕСІ***Аннотация*

Қобыз – қазақтың көне аспаптарының бірі және әлемнің алғашқы ысқышты хордофондарының бірі. Дәстүрлі кобыздың басқа қазақ (түркі) аспаптарынан ерекшелігі, ол бүгінгі күнге дейін эволюцияға ұшырамаған, сонымен қатар, бүгінгі күнге дейін ол қазақ музыкасының барлық салаларында өзектілігін жоғалтқан жоқ. Бұл аспап жеке және ансамбльдік тәжірибеде кеңінен қолданылады. Зерттеу мақсаты – қазақ қобыз мектебін оқыту әдістемесін, дәстүрлі және қазіргі заманғы шығармаларды орындау тәсілдерін кешенді түрде қарастыру.

Мақалада кобызда орындаушылық өнерінің өзекті мәселелері қарастырылып, оларды шешу жолдары ұсынылды. Автор оқыту әдістемесіне және жалпы орындаушылық техниканы дамытуға жаңаша көзқараспен пайымдауды көздейді. Осы әдістемені қарастыру кобыз аспабын игеруді қана қоймай, заманауи шығармаларды, күрделі формадағы туындыларды, оркестрлер мен ансамбльдердегі партияларды орындауды жеңілдетеді. Ұсынылып отырған еңбекте дәстүрлі кобыз аспабының және оның жаңа түрінің аталуы қарастырылып, автор кобыз позициялары мен аппликатура принциптері мәселелерін жаңа қырынан ашады. Сондай-ақ, ішекте-ысқышты аспаптардың методикалық оқу құралы салыстырмалы талдау жасалды. Талдау нәтижелері кобыз орындаушылық тәжірибесіне бейімделіп енгізілді.

**Түйінді сөздер:** кобыз, кобыз мектебі, кобыз позициялары, күй, кобыз орындаушылық шеберлігі, кобыз меңгеру принциптері.

*Almat Saizhan<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National University of Arts  
Nur-Sultan, Kazakhstan*

## **KAZAKH KOBYZ PERFORMANCE: ISSUES OF TERMINOLOGY AND FINGERING POSITIONS**

### *Abstract*

Kobyz is one of the oldest Kazakh instruments and is one of the first bowed chordophones in the world. The uniqueness of the traditional kobyz is that, unlike other Kazakh (wider Turkic) instruments, it has not undergone evolution to the present day. To this day, it has not lost its relevance in all spheres of Kazakh music. Moreover, this instrument is widely used both in solo and ensemble practice. The paper's purpose is a comprehensive study of the teaching methods of the Kazakh Kobyz school and performing techniques of playing traditional and modern works.

The article deals with topical issues of Kobyz performing art and suggests ways to solve them. The author offers a new approach to the teaching methodology and the development of performing techniques in general. Consideration of this technique will significantly facilitate mastering both the instrument itself and the performance of modern works, large forms, and parts in orchestras and ensembles. This paper considers the names of the traditional kobyz and their current state. The author also reveals issues concerning kobyz positions and fingering principles from a new perspective. Finally, a comparative analysis of the teaching aids of string-bowed instruments was carried out; the analysis results were adapted and introduced into kobyz performing practice.

**Keywords:** kobyz, kobyz school, kui, kobyz performing skills, kobyz positions, principles of kobyz training.

В кобызовой школе за все время его существования накопился ряд вопросов, которые, на наш взгляд, требует подробного рассмотрения. Следует отметить, что в рамках одной статьи не представляется возможным описать все имеющиеся проблемы казахского кобызового исполнительства. В данной работе мы рассмотрим некоторых из них:

1. Классификация казахского кобыза.
2. Кобызовые позиции и аппликатурные принципы

На наш взгляд, решение данных вопросов могло бы дать большой импульс для дальнейшего развития исполнительской и преподавательской деятельности. Безусловно, для преодоления многих проблем должен быть задействован в тандеме ряд специалистов, таких как: композиторы, музыковеды, кобызисты исполнители и преподаватели.

С середины XX в. в казахском музыкознании и в целом среди исполнителей существует дилемма по поводу названия традиционного 2-х струнного инструмента: одни называют его «кыл-кобыз» другие «кобыз». И можно было бы не уделять возникшему обстоятельству особое внимание, если бы не появившаяся, в связи с этим путаница: в практике утвердились два термина «кобыз» и «кыл-кобыз». Мы рассмотрим данный вопрос с исторического ракурса и предложим затем рациональный выход из сложившейся ситуации.

В своей работе известный исследователь традиционной музыки Г.Н. Омарова пишет: «Известно, что еще в 1936 году видный казахский ученый, филолог, лингвист Кудайберген Жубанов провел исследовательские изыскания относительно происхождения некоторых музыкальных терминов, в частности, таких, как “күй”, “кобыз”, “домбыра”. Этимология слова “кобыз” К. Жубанов выводит из “абыз”, говоря, что в старые времена “абыз” наряду со значением “старейшина рода” имело и значение “шаман”» [1, 33], Г. Омарова использует в своем труде как термин «кобыз», так и «кыл-кобыз», не дифференцируя эти понятия. Известно, что баксы применяли в своих ритуальных обрядах как сам инструмент, так и «кобыз» как термин. Также академик Ахмет Жубанов в своих трудах<sup>1</sup> не использовал при

<sup>1</sup> Өн күй сапары. Жұбанов А. Қ. Алматы, Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспасы, 1976 ж. 478 б.



описании 2-х струнного инструмента или исполнителей на нем термин «кыл-кобыз» или «кыл-кобызшы». Данный термин появился относительно недавно, если брать в расчет весь период бытования инструмента у казахов.

При формировании оркестра казахских народных инструментов им. Курмангазы в 1934 г., для полноценного тембрового звучания назрел вопрос о дальнейшем развитии инструментов и их классовом разделении. В этой связи с начала 30 годов прошлого века под руководством А. Жубанова был создан 3-х струнный прима-кобыз. Позднее в 1957-58 годах педагог – прима-кобызист Д. Тезекбаев усовершенствовал этот инструмент, после чего они совместно с мастером А. Першиным создали 4-х струнный кобыз.

После появления усовершенствованного кобыза среди деятелей культуры того времени бытовало мнение о замене традиционного инструмента его усовершенствованным видом. Это был, возможно, самый непростой период для традиционного кобыза за всю историю его существования. Традиционный инструмент так бы и впал в забвение, если бы в Алма-Атинской консерватории не открыли класс традиционного кобыза в конце 1960-х, при поддержке занимавшего на тот момент должность ректора Е. Рахмадиева<sup>2</sup>.

Итак, возвратимся к той группе людей, которые называют традиционный кобыз «кыл-кобызом», аргументируя это тем, что струны данного инструмента изготовлены из конского волоса (кыл). При этом необходимо иметь ввиду, что за все время существования инструмента, он (кобыз) не подвергался каким-либо особым изменениям. Как изначально струны были изготавливаемые из конского волоса, таковыми они и оставались, и это не являлось доводом для предков казахов называть данный инструмент «кыл-кобыз» вместо «кобыз» для подчеркивания происхождения струн.

В процессе разбора данного вопроса, используя принцип объективности, мы для сравнения обратились к вопросам развития исполнительства европейских струнных инструментов, после изучения которых пришли к определенным выводам. Если посмотреть на состав нынешнего симфонического оркестра, то можно увидеть инструменты, претерпевшие эволюционный путь развития из традиционных народных инструментов такие как: скрипка, виолончель, флейта, кларнет, гобой и т.д. Важно то, что в процессе развития того или иного инструмента более новая версия инструмента не принимала название предыдущего инструмента. Примерами могут служить: усовершенствованный вид виолы да гамба – виолончель, а виолы да браччо – скрипка и т.п. В современной музыкальной культуре Европы не только сохранились инструменты эпохи барокко, но и функционируют коллективы, которые их активно используют. Подобные коллективы имеют свой репертуар, свою слушательскую аудиторию.

Для различения традиционных и осовремененных инструментов и во избежание путаницы, руководствуясь примерами исторической практики, правомерно, по нашему убеждению, узаконить аутентичное название 2-х струнного традиционного инструмента «кобыз», который назывался таковым издревле, в то время как новый инструмент должен иметь и новое название. Схожие взгляды в беседах с автором данной статьи выражали также известные кобызисты, А. Казакбаев, С. Акмолда, а также музыкальные деятели других сфер, такие как заслуженный деятель РК, профессор А. Жайымов член Союза композиторов РК А. Жайым и многие другие деятели культуры.

Другой не менее важной областью кобызового исполнительства является вопрос стандартизации кобызовых позиций. Для полноценного освоения музыкального инструмента необходимо владеть исполнительскими, техническими навыками. Если речь заходит о технике левой руки, то важное место занимает такое понятие как деление шейки, грифа (в нашем в случае “*мойын*” (шейка), так как кобыз не имеет грифа) на «позиции<sup>3</sup>» и

Гасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгелдерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. Жұбанов А. Қ. Алматы, Дайк-Пресс, 2002. ISBN 9965-441-71-5

<sup>2</sup> Е. Рахмадиева (1932-2013) советский, казахский композитор, педагог, государственный и общественный деятель. Народный артист СССР (1981). Герой Труда Казахстана (2010) [2].

<sup>3</sup> От латинского *positio* — положение. В 1738 г. француз М. Коррет в своей "Школе Орфея" ввёл деление грифа скрипки на 7 позиций. В основу этого деления он положил разграничение грифа по тонам и полутонам;

их освоении в учебном процессе. В трудах А. Жумабекова «Қыл-қобызға арналған хрестоматия» в трех томах – Алматы 2012 г. и Б. Косбасарова «Қобыз өнері» – Алматы 2016г. отсутствует описание кобызовых позиций. При опросе педагогов КазНУИ и КНК им. Курмангазы: среди ведущих педагогов отсутствует единое мнение в вопросе о кобызовых позициях. К примеру, Б. Косбасаров в своем пособии пишет: «Традиционные кобызисты исполняли кюи в двух позициях: в первой и в четвертой» [4, 8]. В следующем примере показаны аппликатурные принципы исполнения кобызовых кюев в строе на кварте *ре-соль*, в квинте *ре-ля*.

*Пример 1. Аппликатурные принципы исполнения кобызовых кюев*

квартовый строй

квинтовый строй

В вышеуказанном примере из труда Б. Косбасарова, показаны I и IV позиции. По нашему глубокому убеждению, мы не можем согласиться с Б. Косбасаровым. так как здесь мы видим лишь аппликатурные, а не позиционные принципы исполнения традиционных произведений. Там, где показана первая позиция, используется место охвата руки, по нашему мнению, I, II и III½ позиции в квартовом строе. Наша точка зрения продиктована стремлением заполнить пробелы в вопросах технической стороны исполнительства.

Чтобы составить полную картину методики игры на кобызе, мы обратились к трудам по методике игры на типологически родственных инструментах. В связи с этим нами были изучены труды по методике для различных инструментов, изучив которые мы остановились на издании К. Давыдова «Школа игры на виолончели» – Москва 1958 г., так как она наиболее близка к кобызовой школе. Данная работа состоит из трех основных разделов. В первый раздел вошли постановка рук, разбор первой позиции, а также было уделено значительное внимание освоению техники правой руки с применением различных штрихов. Во втором разделе автор детально описывает позиции левой руки, включая полупозиции вплоть до четвертой, а также уделяет внимание технике смены позиций. На отработку каждой позиции, полупозиции, и смены позиций автор предоставляет этюды и упражнения собственного сочинения. В третьем же разделе он разбирает и другие позиции, называя их более высокими позициями. В итоге, на виолончели мы видим VII позиций и V полупозиций, диапазон которых не превышает малой терции (см. пример №2).

*Пример 2. Виолончельные позиции и полупозиции*

Позиции

	0	1 I	1 II	1 III	1 IV	1 V	1 VI	1 VII
Струна C	0	1	1	1	1	1	1	1
Струна G	0	1	1	1	1	1	1	1
Струна D	0	1	1	1	1	1	1	1
Струна A	0	1	1	1	1	1	1	1

## Пример 2. Виолончельные позиции и полупозиции (продолжение)

Полупозиции

В вышеуказанном примере показаны виолончельные позиции и полупозиции из пособия «Школы игры на виолончели» К. Давыдова.

Хотелось бы еще обратить внимание на один очень интересный момент. В своем труде К. Давыдов пишет: «В предшествовавших упражнениях и примерах расстояние между отдельными пальцами левой руки не превышало полутона, так что между первым и четвертым пальцами получался интервал малой терции; строение нашей руки не допускает большего, чем на полутон, растяжения между вторым и третьим, третьим и четвертым пальцами. Поэтому, как правило (с немногими исключениями), не принято выходить за этот предел. Иначе обстоит дело с растяжением между первым и вторым пальцами. Здесь расстояние свободно может равняться целому тону, таким образом, между первым и четвертым пальцами получается большая терция» [5, 28]. Тем самым, К. Давыдов описал такое понятие как узкое и широкое расположение пальцев. Следует отметить, что это правило при широком расположении действует до V позиции, потому что с каждой позиций выше в сторону подставки происходит сужение расстояний между интервалов.

Цель вышеуказанного правила состоит в том, чтобы избежать нежелательного напряжения кисти левой руки. Такой принцип аппликатуры способствует и улучшению интонации. Автор рекомендует строго придерживаться данного правила, особенно на начальных годах обучения. Подобный метод хорошо подходит и для кобызовой игры. Заслуженный преподаватель, кобызист А. Жумабеков в своей методике преподавания придерживался такого же принципа узкого и широкого расположения пальцев, хоть и не углублялся в понятие позиции<sup>4</sup>.

Опираясь на работу К. Давыдова мы предлагаем свое видение кобызовых позиций<sup>5</sup>. Важно, на наш взгляд, то, что нумерации позиции на виолончели начинается от четвертой струны C (до), позиции остальных струн отталкиваются от данной струны. Но на кобызе мы предлагаем исходить от первой струны A (ля), так как у нас два строя - квинтовый и квартный. В обоих случаях струна A остается в неизменном положении, тогда как вторая струна настраивается то на D (ре), то на E (ми).

## Пример 3. Кобызовые позиции

Энгармонически эту позицию следует рассматривать как пониженную I позицию.

<sup>4</sup> Так как автор данной статьи учился у Абдманапа Жумабекова в период с 1994 по 2001 г. хорошо знаком с его методикой преподавания.

<sup>5</sup> В позициях — пальцы находятся в узком расположении, то есть интервал между пальцами равен полутону

струна А струна D

I позиция

струна А струна D

II позиция.

струна А струна D

Ее надо рассматривать как повышенную II позицию

II ½ позиция.

Энгармонически эту позицию следует рассматривать как пониженную III позицию.

струна А струна D

III позиция.

струна А струна D

Ее надо рассматривать как повышенную III позицию

III ½ позиция.

Энгармонически эту позицию следует рассматривать как пониженную IV позицию.

струна А струна D

IV позиция.

струна А струна D

V позиция.

струна А струна D

Повышенная V позиция

V½ позиция.

Энгармонически пониженная VI позиция

струна А струна D

VI позиция

струна А струна D

Повышенная VI позиция

VI½ позиция

Энгармонически пониженная VII позиция

струна А струна D

VII позиция

Detailed description of the musical notation: The page displays seven pairs of musical staves, each representing a guitar position. The left staff of each pair is for the A string (labeled 'струна А') and the right for the D string (labeled 'струна D'). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. The positions are: I, II, II 1/2, III, III 1/2, IV, V, V 1/2, VI, VI 1/2, and VII. Text annotations explain that half-positions (II 1/2, III 1/2, V 1/2, VI 1/2) are enharmonically equivalent to the next lower full position (III, IV, VI, VII respectively).

В примере 3, позиции и полупозиции мы показали в последовательном порядке. Как видно, начиная с порожка (*шайтан тиек*) до основания шейки инструмента, двигаясь по полутонам выше в сторону подставки, мы имеем двенадцать положений руки. Следующие по высоте позиции начиная со звука *ais*<sup>1</sup> (ля<sup>#</sup>) следует, на наш взгляд, в кобызовом исполнительстве считать высокими позициями.

Уникальность казахского традиционного кобыза в том, что, являясь прародителем прима-кобыза, и по сей день он не утерял свою актуальность во всех сферах казахской музыки. Более того, кобыз широко применяется, наряду с инструментами академического направления, как в сольной, так и в оркестровой и ансамблевой практике. И стоит отметить то, что кобыз ни в чем не уступает и даже по ряду параметров превосходит свой измененный современный вид.

Таким образом, подытоживая рассмотренные в данной статье вопросы кобызового исполнительства, подчеркнем, что одним из главных шагов для решения данного вопроса является классификация видов и стандартизация их названия на уровне государственных структур (МКС РК, МОН РК, управление образования и др.) в области образования в части:

- 1) рассмотрения и внесения различающих корректировок в терминологию наименования традиционного кобыза и современного кобыза в начальном, среднем и высшем и послевузовском звеньях музыкального образования;
- 2) корректив в названиях номинаций конкурсов городского, республиканского и международного значения;
- 3) в наименованиях групп в составе оркестров и ансамблей.

Что касается проблем кобызовых позиций, то следует отметить: безусловно работы А. Жумабекова и Б. Косбасарова являются колоссальными трудами для развития кобызовой школы в целом. Однако с течением времени с развитием творчества композиторов расширяется и усложняется репертуар. Например, композитором А. Жайымом написаны такие крупные произведения как «Скерцо» для кобыза и фортепиано (2017 г.), «концерт для кобыза» с симфоническим оркестром (2018 г.), 4-х частная сюита «Қорқыт» для кобыза и фортепиано (2019 г.) цикл из 4-х пьес «Концертные этюды» для кобыза и фортепиано (2019 г.). Чтобы исполнять на высоком художественном и техническом уровне вышеперечисленные произведения, требуются новые исполнительские и педагогические подходы.

Качественное освоение позиций и техники инструмента в целом, открывает перед кобызистом использование больше возможностей инструмента, что облегчит кобызистам решение проблем, связанных с интонацией. Освоение современной методики значительно способствует исполнению произведений крупных форм, партий в оркестрах и ансамблях. При этом, мы не утверждаем, что, изучив все кобызовые позиции исполнитель станет вдруг выдающимся кобызистом, мы лишь предлагаем путь решения проблем исполнительства как одну из ключевых возможностей в деле освоения кобыза.

#### **Список литературы**

1. **Омарова Г.Н.** Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки – Алматы, – 2009. 520 с.
2. Рахмадиев Е.Р. // Википедия – электронная энциклопедия [Электронный ресурс] / URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Рахмадиев,\\_Еркегали\\_Рахмадиевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Рахмадиев,_Еркегали_Рахмадиевич)
3. **Ямпольский И.М.** Основы скрипичной аппликатуры, М.1933. – Музыкальная энциклопедия – Москва т. 4, – 1978. 976 с.
4. **Косбасаров Б.А.** Қобыз өнері – Алматы, – 2016. 216 с.
5. **Давыдов К.Ю.** Школа игры на виолончели – Москва, – 1958. 87 с.

#### **References (transliterated)**

1. **Omarova G.N.** Kobyzovaâ tradiciâ. Voprosy izučenâi kazahskoj tradicionnoj muzyki – Almaty, 2009. 520 s.

2. **Rahmadiev E.R.** Ëlektronnyj resurs: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Rahmadiev,\\_Erkegali\\_Rahmadievič](https://ru.wikipedia.org/wiki/Rahmadiev,_Erkegali_Rahmadievič)
3. **Âmpol'skij I.M.** Osnovy skripičnoj applikatury, M.1933. – Muzykal'naâ ènciklopediâ – Moskva t. 4, 1978. 976 s.
4. **Kosbasarov B.A.** Қобыз өнері – Almaty, 2016. 216 s.
5. **Davydov K.Û.** Škola igry na violončeli – Moskva 1958. 87 s.

**Сведения об авторе:**

**Сайжан Алмат Карасайұлы** – старший преподаватель кафедры «Кобыз и РНИ» Казахского национального университета искусств; научный руководитель – доцент кафедры музыковедения и композиции КазНУИ, кандидат искусствоведения Кузбакова Гульнар Жанабергеновна.

**Автор туралы мәлімет:**

**Сайжан Алмат Карасайұлы** – Қазақ ұлттық өнер университеті "Қобыз және ОХА" кафедрасының аға оқытушысы; Ғылыми жетекшісі – ҚазҰӨУ музыкатану және композиция кафедрасының доценті, өнертану кандидаты Кузбакова Гүлнар Жанабергенқызы.

**Information about the author:**

**Sayzhan Almat Karasayuly** – Senior lecturer of the Department of “Kobyz and RNI” of the Kazakh National University of Arts; supervisor – Associate Professor of the Department of Musicology and Composition of KazNUI, Candidate of Art History Kuzbakova Gulnar Zhanabergenovna

МРНТИ 18.41.51

**Нарын Кажғали<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Қазақская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ТРАНСКРИПЦИИ Ш.С. КАЖГАЛИЕВА ДЛЯ ОРКЕСТРА КАЗАХСКИХ  
НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ИМЕНИ КУРМАНГАЗЫ****Аннотация**

Данная статья рассматривает вопросы транскрипций и обработок как базовой формы музыкальных произведений в творчестве композиторов и исполнителей Казахстана. Основные типы и разновидности транскрипций и обработок исследуются на примере творчества первого профессионального казахского дирижера, домбриста, Народного артиста СССР, Лауреата Государственной премии, кавалера ордена «Парасат» и «Отан» – Шамгона Сагаддиновича Кажғалиева. В статье выделяются три основные группы транскрипций, такие как оркестровки произведений казахских композиторов, транскрипции и обработки русских и советских композиторов, а также транскрипции западноевропейских композиторов. Ключевая роль транскрипций определяется в становлении и развитии репертуара оркестра и расширении его технических возможностей посредством модернизации и введения в состав оркестра новых инструментов и экспериментов с их рассадкой. Посредством исторического метода изучаются различные архивные документы, восстанавливается первоначальная рассадка в первые десятилетия оркестра казахских народных инструментов, а также подчеркивается важность в последующих изменениях в рассадке, повлекшие новые технические возможности и решения.

**Ключевые слова:** транскрипция, обработка, переложение, оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы, Шамгон Сагаддинович Кажғалиев.

**Нарын Қажығали<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***Ш.С. ҚАЖЫҒАЛИЕВТІҢ ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ  
АСПАПТАР ОРКЕСТРІНЕ АРНАЛҒАН ТРАНСКРИПЦИЯЛАРЫ****Аннотация**

Бұл мақалада Қазақстан композиторлары мен орындаушылар шығармашылығындағы музыкалық шығармалардың негізгі түрі ретінде транскрипция және өңдеу мәселелері қарастырылады. Транскрипция мен өңдеулердің түрлері қазақтың тұңғыш кәсіби дирижері, домбырашы, КСРО Халық әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, "Парасат" және "Отан" ордендерінің иегері – Шамгон Сағаддинұлы Қажығалиевтің шығармашылығы мысалында зерттелді. Мақалада қазақ композиторларының шығармаларының оркестровкасы, орыс және кеңес композиторларының транскрипциялары мен өңдеулері, сондай-ақ Батыс Еуропа композиторларының транскрипциялары сияқты үш негізгі топ анықталған. Транскрипциялардың шешуші рөлі оркестрдің репертуарының қалыптасуы мен дамуы, оның техникалық мүмкіндіктерін модернизациялануы және оркестрге жаңа аспаптарды енгізу мен оларды оркестрге отырғызу тәжірибесін арқылы анықталады. Тарихи әдіс арқылы әр түрлі мұрағат құжаттар зерттеліп, қазақ халық аспаптар оркестрінің алғашқы онжылдықтарындағы отырғызылуы қалпына келтіріліп, сондай-ақ, жаңа техникалық мүмкіндіктер мен шешімдерге алып келген отырғызудағы кейінгі өзгерістер маңыздылығы атап өтіледі.

**Түйінді сөздер:** транскрипция, аранжировка, өңдеу, Құрманғазы атындағы қазақ халық аспаптары оркестрі, Шамғон Сағаддинұлы Қажығалиев.

*Naryn Kazhgali<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kazakh National Conservatory. Kurmangazy.  
Almaty, Kazakhstan*

## SHAMGON KAZHGALIYEV'S TRANSCRIPTION FOR THE "KURMANGAZY" KAZAKH FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA

### *Abstract*

This article considers the issues of transcriptions and arrangements as the primary form of musical pieces in the work of composers and performers of Kazakhstan. The main types and varieties of transcriptions and arrangements are studied on the example of the work of the first professional Kazakh conductor, dombra player, People's Artist of the USSR, Laureate of the State Prize, holder of the Parasat and Otan orders - Shamgon Sagaddinovich Kazhgaliyev. The author distinguishes three main types of transcriptions: orchestrations of works by Kazakh composers, transcriptions and arrangements of Russian and Soviet composers, and transcriptions of Western European composers. The crucial role of transcriptions in the orchestra's repertoire formation and development and the expansion of its technical capabilities through the modernization and introduction of new instruments into the orchestra and experiments with their seating is substantiated. Through the historical method, various archival documents are studied, the original seating arrangement in the first decades of the Kazakh folk instruments orchestra is restored, and the importance of subsequent changes in the seating arrangement, which entailed new technical possibilities and solutions, is emphasized.

**Keywords:** transcription, arrangement, orchestration, Kurmangazy Kazakh folk instruments orchestra, Shamgon Sagaddinovich Kazhgaliyev

Транскрипция и обработка становятся одной из базовых форм работы с музыкальным материалом в музыкальной культуре Казахстана XX века. В период бурного расцвета советского Казахстана многие композиторы и исполнители обращались к народному мелосу. Многие произведения, изначально исполняемые сольно, стали обрабатываться для небольших ансамблей, а со временем и на большие оркестровые коллективы.

Транскрипциями представлена бóльшая часть репертуара Казахского национального академического оркестра народных инструментов имени Курмангазы. Значимость транскрипций в истории развития оркестра имени Курмангазы определяет необходимость более детального изучения этого вида жанра как отдельного творчества. В общепринятом понимании транскрипция в музыке – переложение, переосмысление музыкального произведения в более удобном или виртуозном варианте.

Само слово транскрипция (лат. transcription – переписывание, от trans – пере- и scribo – пишу) – переложение музыкального произведения (аранжировка) либо вольная переработка в виртуозном духе (свободная обработка, концертная транскрипция) [1, 273]. Похожее определение транскрипции у Яных Е.А.: «Транскрипция, обработка, переложение – приспособление произведения для другого инструмента или для другого состава исполнителей, чем в оригинале, – например, транскрипция хорового произведения для инструментального ансамбля. Транскрипцией может называться и переработка произведения для того же, что в оригинале, инструмента – например, с целью придания ему большей виртуозности» [2, 22].

Искусство транскрипции развивалось на протяжении многих веков преимущественно в европейских странах и играло важную роль в дальнейшем становлении инструментальной музыки. Транскрипция имеет длительную историю, начиная с переложений песен и танцев для различных инструментов в XV-XVII вв., большую часть которых составляли вокальные сочинения. Сильный интерес проявился к XVIII в.: клавесинные транскрипции произведений А.Вивальди, Г.Телемана, Я.Рейнекена выполнены И.С.Бахом. Далее, в первой половине XIX в. широкую известность получили виртуозные фортепианные транскрипции Ф.Листа, Ф.Бузони, К.Таузига, Ф.Калькбреннера, Л.Годовского, С.Рахманинова, скрипичные транскрипции Т.Крейслера и других. Часто транскрипции представляли собой сложные виртуозные обработки популярных оперных арий и мелодий.



Существуют разновидности и типы транскрипций и переложений. В основном различают два вида транскрипции [3]:

1) приспособление произведения для другого инструмента (например, фортепианная транскрипция вокального, скрипичного, оркестрового сочинения или вокальная, скрипичная, оркестровая транскрипция фортепианного сочинения);

2) изменение (в целях большего удобства или большей виртуозности) изложения без перемены инструмента (голоса), для которого предназначено произведение в оригинале.

В рамках настоящей статьи нами рассматривается именно первый тип транскрипций, по которому были сделаны многочисленные переложения.

В творческой деятельности Ш.Кажгалиева одно из особых мест занимают транскрипции и обработки для оркестра казахских народных инструментов имени Курмангазы. На начальном этапе развития оркестра возникла острая потребность и необходимость в обогащении и расширении оркестрового репертуара. Связано это было, прежде всего, с отсутствием оркестровых произведений в целом, также, как и отсутствие самого оркестра.

Сама функция транскрипции здесь изначально прикладная, предназначенная для расширения репертуара. Занимаясь расширением репертуара оркестра на начальных порах, впоследствии маэстро создал свыше 200 транскрипций (обработок, оркестровок, переложений) произведений казахских, русских, советских и западноевропейских композиторов. Многочисленные транскрипции можно классифицировать по разным жанрам, композиторам, тематикам.

Важность в создании нового репертуара для молодого коллектива определила одну из направлений деятельности главного дирижера и художественного руководителя Ш.Кажгалиева. Оркестровым переложениям подверглись произведения классиков казахской народной музыки: «Алатау», «Сары-Арқа» «Кішкентай» «Ақсақ Кіік», «Кісен ашқан», «Түрмеден қашқан», «Қайран шешем» и другие кюи Курмангазы (Курмангазы Сағырбайұлы), «Тойбастар», «1916 жыл», «Әсем қоныр» Дины Нурпеисовой, «Қосбасар», «Былқылдақ» Таттимбета (Тәттімбет Қазанғапұлы), а также кюи Дәулеткерей Шығайұлы, Махамбета Өтемисова и многих других [4].

Также оркестровым транскрипциям подверглись народные кюи и песни, получившие новое и уникальное оркестровое звучание благодаря знанию и глубокому пониманию возможностей оркестра народных инструментов: «Қарасай», «Тоқа», «Айжан қыз», «Кііз басу», «Шилі өзен», «Елім-ай», «Қаракөз», «Маусымжан» и другие.

Очень много транскрипций было сделано на произведения зарубежных композиторов: В.А.Моцарт, Л.в.Бетховен, И.Брамс, Ж.Массне, Дж.Верди, Дж.Россини, Г.Доницетти, Э.Григ, И.Штраус, Ф.Мендельсон, Ж.Бизе, Ф.Лист, Я.Сибелиус, К.Сен-Санс, А.Дворжак, Ш.Гуно, Л.Делиб, Г.Берлиоз. Также особое место занимают произведения русских классиков: М.И.Глинка, Н.А.Римский-Корсаков, А.С.Даргомыжский, П.И.Чайковский, А.А.Алябьев, А.К.Лядов, Р.М.Глиэр, А.С.Аренский, С.В.Рахманинов, С.С.Прокофьев и многие другие [4].

Многочисленные транскрипции, созданные Ш.Кажгалиевым, можно условно разделить на 3 типа:

1) оркестровки казахских произведений – кюи, песни и др. (успешно завершил работу над созданием партитур 20 кюев из творческого наследия академика А.К. Жубанова, среди которых кюи Курмангазы «Алатау», «Ақсақ кіік»; «Кішкентай», «Кісен ашқан», «Қызыл қайың», «Бозшолақ», «Қайран шешем», «Түрмеден қашқан»);

2) транскрипции произведений русских классиков и советских композиторов;

3) транскрипции произведений западноевропейских композиторов.

Данное разделение отразилось и в разном композиторском подходе в работе с материалом, степень и приемы трансформации исходного произведения.

Для транскрипций первого типа Ш.Кажгалиевым отбирались наиболее яркие традиционные произведения. Как правило использовался прием прямого переноса

домбровой (домбра-тенор в оркестре) оригинальной партии с последующим распределением голосов на весь оркестр (воздушная оркестровка).

Мелодическая линия нижней по звучанию струны домбры переключивалась преимущественно в партии инструментов среднего и нижнего регистра, а мелодическая линия верхней по звучанию струны распределялась между инструментами с более высоким регистром, в которых часто проводилась основная мелодия. Сам принцип оркестровки оригинала домбрового кюя оставался органичным и не подвергался сильному изменению первоисточника. Использовалась «дополняющая» оркестровка, которая раскрывала замысел домбрового кюя на более масштабном уровне, отлично сочетая и гармонизируя между собой все инструменты оркестра.

Одним из ярких и показательных примеров оркестровки (обработки) данного типа можно считать кюй «Алатау» Курмангазы. Основная тема кюя полностью сохранена в оркестровой версии. Произведенная «воздушная оркестровка» не портит оригинальный сольный вариант кюя, а наоборот, хорошо дополняет и сочетает все народные инструменты, создавая новый тембральный окрас и национальный колорит. Кюй звучит еще более монументально, драматичнее, прекрасно передавая все краски казахской природы звука.

Пример 1. Курмангазы, кюй «Алатау», домбровый оригинал

Орташа, баппен

The image shows the original Dombra solo for the 'Alatau' kuy. It consists of three staves of music in 5/8 time. The first staff is marked 'mf' and the second and third staves are marked 'p'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and dynamic markings like accents and slurs.

Пример 2. Курмангазы, кюй «Алатау», оркестровый вариант

Allegro, pensivoso (1. = 120) «АЛАТАУ» - КУРМАНГАЗЫ. Нотация, акцентированной в исполнении Даджанова - Ш. КАЖИГАЛИЕВА.

The image shows an orchestral score for the 'Alatau' kuy. It features multiple staves for different instruments: Violins I and II, Tenor, Double Bass, D. Bass, D. K. Bass, and C. Bass. The score is marked 'Allegro, pensivoso (1. = 120)' and includes a library stamp from the National Library of the Republic of Kazakhstan. The notation is complex, with many notes and rests, and includes dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Принципиально другой тип работы с исходным материалом можно проследить на примере транскрипций произведений русских и советских композиторов. В обработках произведений русских композиторов Шамгон Кажгалиев часто использовал «адаптивный» метод, суть которого заключалась также в перенесении и адаптации оригинальных произведений на новый оркестр. Обработки полностью сохраняли первоначальную форму и количество тактов, чего нельзя сказать о составе музыкальных инструментов, связанных различием специфики симфонических и народных инструментов.

Очень часто приходилось подстраиваться под текущие условия и включать фантазию, чтобы, к примеру, соло гобоя прозвучало также органично, как и в симфоническом варианте. Инструменты переключались иным способом, цель которого, в первую очередь, была не полное перенесение всей партитуры, а грамотное адаптирование, в котором все инструменты могли быть задействованы в равной степени. Например, сырнай (баян) часто исполняли партии медных духовых, таких как валторна, труба, либо тромбон, в зависимости от контекста и ситуации, когда в других произведениях они уже могли играть соло того же гобоя или кларнета. Этот инструмент очень универсален благодаря своей специфике и диапазону, который часто использовался в различных произведениях, гармонично, по-новому, преобразая оригинальный текст.

Пример 3. М.И. Глинка, Вальс-фантазия

1 Вальс-фантазия М.И. Глинка  
Транскрипция Ш. Кажгалиев

Tempo di Valse. M.M. ♩ = 76.

Picc.  
Primi  
Secondi  
Clari I  
Clari II  
Alti  
Baritone  
Bassi  
Cb.  
Syrнай I  
Syrнай II  
Solo Horn  
Horn I  
Horn II  
Horn III  
Horn IV

В третьей группе транскрипций, представленной произведениями западноевропейских композиторов, обозначенный ранее «адаптивный» метод получает иное осмысление – здесь особенно важно сопоставлялись инструменты по величине звука и другим критериям. Изменениям подвергаются тембральные решения, когда партия одного исходного европейского инструмента распределяется между несколькими, разными по тембру казахскими народными инструментами. В силу определенной специфики народных инструментов, а именно слабости звучания инструментов щипковой группы, приходилось комбинировать по 2 или 3 инструмента дабы повысить общую громкость звучания.

Таким образом можно утверждать об индивидуальном подходе к транскрипциям в творчестве Ш.Кажгалиева в зависимости от исходного материала, и это условное деление на 3 типа позволяет передать разную степень возможных изменений исходного материала.

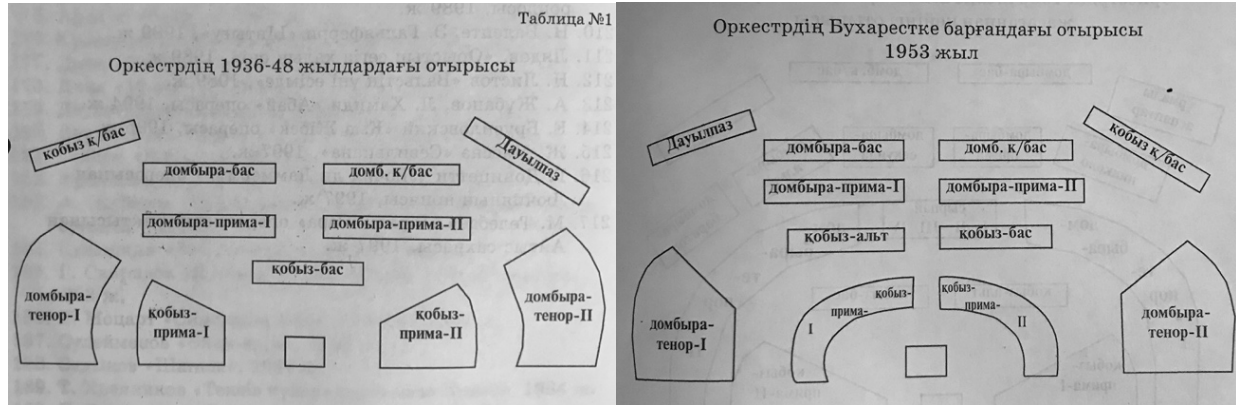
Пример 4. Дж.Россини, «Каватина Фигаро» из оперы «Севильский Цирюльник»

The image shows a handwritten musical score for the 'Cavatina Figaro' from Rossini's opera 'The Barber of Seville'. The score is written on multiple staves. At the top, it is titled 'Дж. Россини. Каватина Фигаро' and 'из оперы «Севильский цирюльник»'. Below the title, it says 'Allegro vivace.' and 'Ш. Кажгалиева.' indicating the transcriber. The score includes parts for Flaut., Viola, Violini I, Violini II, Fagotti, Clarin. B., Triangolo, and Corno. The notation includes various musical symbols, notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Транскрипции создавались и улучшались пропорционально развитию состава оркестра. На начальном этапе с малым количеством инструментов создавались преимущественно унисонные транскрипции. По мере разрастания оркестра, с новыми

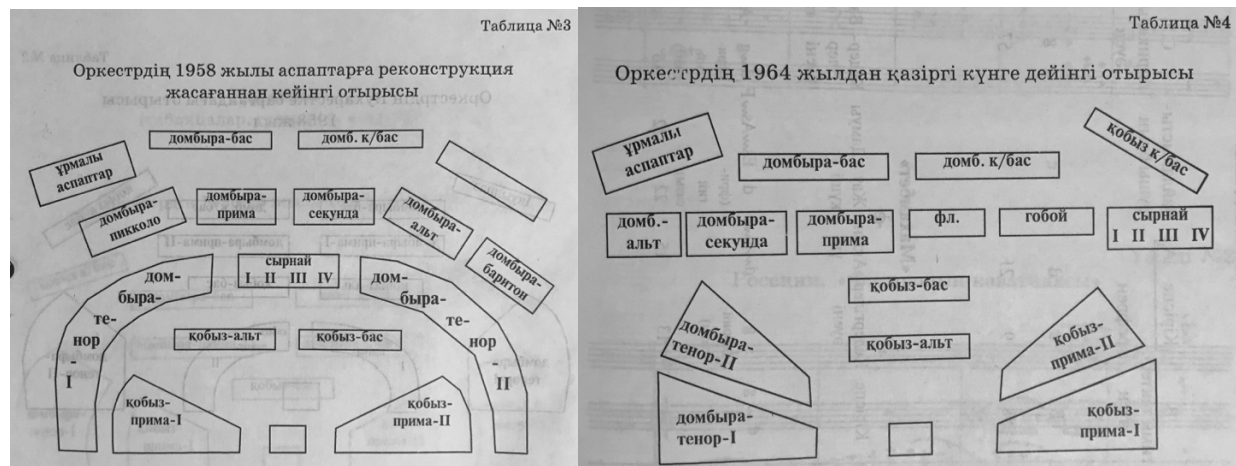
инструментами открывались возможности для более усложненных и масштабных обработок. Для сравнения ниже представлены схемы раскладки оркестра во разные времена – 1936-48 годы и 1953 год при поездке в Бухарест, Румыния:

Пример 5. Схемы раскладки оркестра в 1936-48 и 1953 гг.



По схемам можно видеть, как происходили изменения оркестра с добавлением нового инструмента кобыз-альта. Поменялась раскладка группы кобыза-прим и домбры-теноров. Изначально кобызы находились во внутреннем полукруге непосредственно перед дирижером, а домбры за ними слева и справа. Позже, в 1958 году, во времена реконструкции и модернизации многих инструментов Ш.Кажгалиев экспериментировал с раскладкой музыкантов, пробуя различные акустические сочетания – сырнай посередине позади кобыз-альта и кобыз-баса, за ними домбровая группа высоких регистров, домбры-теноры и кобызы-примы также разбросаны по обе стороны от дирижера. Претерпевшие изменения в схемах 1958 и 1964 гг. показывают, что были добавлены новые инструменты для расширения состава: домбыра-пикколо, домбыра-альт, домбыра-баритон, сырнай I-IV, а позднее флейты и гобой.

Пример 6. Схемы раскладки оркестра в 1958 и 1964 гг.



В раскладке 1964 года I и II группы кобызов-прим расположились полностью справа друг за другом, аналогично скрипкам I и II в симфонических составах. Это изменение положительно повлияло на удобство восприятия музыки и репетиционный процесс – кобызы сидели близко и хорошо слышали партии друг друга, чем будучи расставленными в противоположных сторонах сцены. То же самое произошло с домбрами-тенорами, которые расположились по левую сторону от дирижера. На передний план выдвинулись кобыз-альт,

а за ними кобыз-бас. За ними группа домбр высоких регистров: альт, секунда, прима, пикколо располагались в ряд.

Сырнай, из-за своего довольно громкого звука, сместились вглубь по правую сторону сцены чтобы создать оптимальный баланс в оркестре. Басовая линия осталась неизменно позади оркестра, создавая мощную опору, а кобызы-контрабасы сместились в правую часть за кобызами-примами, аналогично симфоническому оркестру (виолончели и контрабасы).

В настоящее время во всех оркестрах казахских народных инструментов используется схема, близкая к 1964 году, созданная экспериментально-практическим путем выдающимся деятелем казахской культуры, Народным артистом СССР – Шамгоном Сагаддиновичем Кажгалиевым.

#### **Список литературы**

1. Энциклопедический музыкальный словарь. Ред. Келдыш Г.В. // М., 1959. – 328 с.
2. **Яных Е.А.** Словарь музыкальных терминов. // М.: АСТ; Донецк: Агата, 2009. — 320 с.
3. Транскрипция. [электронный ресурс]. – Режим доступа. – <https://www.belcanto.ru/transcription.html> (дата обращения 27.02.2022).
4. **Бейсембек Т.Р** Шамфон Кажығалиев: Монография. // Алматы: «Өлке» баспасы, 2007. – 232 бет.
5. **Әліпқали Т.** Шамфон шыңы (өлең, эссе, естелік, мақалалар жинағы). // Орал, «Полиграфсервис» баспаханасы, 2007. – 176 бет.
6. **Гизатов Б.** Казахский государственный оркестр народных инструментов имени Курмангазы. Очерк. // Алма-Ата, 1957. – 178 с.
7. Ел ағалары. Передача о Шамгоне Кажгалиеве, Телеканал «Хабар» 2007. <https://youtu.be/FFXcE1HjmU>

#### **References (transliterated)**

1. Encyclopedicheskiy muzikalnyi slovar. Red. Keldysh G.V. // Moscow, 1959. – 328 p.
2. **Yanykh E.A.** Slovar muzikalnyh terminov. // Moscow, 2009. – 320 p.
3. Transcripciya. [elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa. – <https://www.belcanto.ru/transcription.html> (data obrasheniya 27.02.2022).
4. **Beysembek T.R.** Shamgon Kazhgaliyev: monografiya. // Almaty: «Olke», 2007. – 232 p.
5. **Alipkali T.** Shamgon shyny (essay, memories). // Uralsk, «Poligrafservis», 2007. – 176 p.
6. **Gizatov B.** Kazakhskiy gosudarstvennyi orkestr narodnyh instrumentov imeni Kurmangazy. Ocherk. // Alma-Ata, 1957. – 178 p.
7. El agalary. Peredacha o Shamgone Kazhgaliyeve, Telekanal «Khabar» 2007. <https://youtu.be/FFXcE1HjmU>

#### **Сведения об авторе:**

**Кажғали Нарын Шамғонулы** – магистрант кафедры дирижирования Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – Джуманиязова Раушан Кенесовна, кандидат искусствоведения (PhD), доцент.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Қажығали Нарын Шамғонұлы** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының дирижерлеу кафедрасының магистранты; ғылыми жетекшісі – Джуманиязова Раушан Кеңесқызы, өнертану кандидаты (PhD), доцент.

#### **Information about the author:**

**Kazhgali Naryn Shamgonuly** – Master student of the Department of Conducting of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy; scientific advisor – Jumaniyazova Rausan Kenesovna, candidate of art history (PhD), associate professor.

**МУЗЫКАТАНУДЫҢ ӨЗЕКТИ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ**

**ACTUAL PROBLEMS OF MUSICOLOGY**

МРНТИ 18.41.91

*Дин Жун<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского  
Москва, Россия***СОВРЕМЕННАЯ КИТАЙСКАЯ ОПЕРА: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ*****Аннотация***

В статье рассматриваются эволюция и развитие современной оперы в Китае, начиная с 1980-х годов, когда после культурной революции (1966-1976) в изменившейся политической ситуации создаются условия для применения современных композиторских техник. В это время появляются авангардные тенденции в китайском искусстве («Новая волна»). Китайская опера сохраняет приверженность национальной традиции и синтезирует особенности западной оперы и традиционного китайского музыкального театра. Из разновидностей которого особое значение приобретает древняя драма *куньцзюй* и более поздняя по происхождению пекинская опера (*цзиньцзюй*). В статье анализируются оперы Ши Гуаннаня (施光南), Тань Дуня (谭盾) и Го Вэньцзиня (郭文景). Отмечено как сочетание вокальных техник западной оперы и национального театра, так и расширение состава симфонического оркестра за счёт органических инструментов и предметов быта. Анализ существующих классификаций видов современной китайской оперы учитывает степень их близость к традиционному театру или европейской опере. Стремление к выходу в мировое культурное пространство сопряжено с использованием не только китайского, но и английского языка. Китайская опера продолжает поиск путей синтеза национального и западного музыкального театра.

**Ключевые слова:** китайская опера, Китай, Ши Гуаннань, Тань Дунь, Го Вэньцзинь.

*Дин Жун<sup>1</sup>**<sup>1</sup>П.И. Чайковский атындагы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы  
Мәскеу, Ресей***ҚАЗІРГІ ҚЫТАЙ ОПЕРАСЫ: ДАМУ ТЕНДЕНЦИЯЛАРЫ*****Аннотация***

Мақалада мәдени төңкерістен кейінгі (1966-1976) 1980-ші жылдардан бастап өзгерген саяси жағдайда қазіргі заманғы композиторлық әдістерді қолдануға жағдай жасалған кездегі Қытайдағы қазіргі операның эволюциясы мен дамуы қарастырылады. Қазіргі уақытта Қытай өнерінде авангардтық тенденциялар пайда болады ("Жаңа толқын"). Қытай операсы ұлттық дәстүрді сақтайды және Батыс операсы мен дәстүрлі қытай музыкалық театрының ерекшеліктерін синтездейді. Оның түрлері ежелгі куньцзюй драмасы және одан кейінгі Пекин операсы ерекше мәнге ие (*цзиньцзюй*). Мақалада Ши Гуаннаньның (施光南), Тань Дуньның (谭盾) және Го Вэньцзиньның (郭文景) опералары талданады. Батыс операсы мен ұлттық театрдың вокалдық техникаларының үйлесімі де, органикалық аспаптар мен тұрмыстық заттар есебінен симфониялық оркестр құрамының кенеюі де атап өтілді. Қазіргі Қытай операсы түрлерінің қолданыстағы классификациясын талдау олардың дәстүрлі театрға немесе еуропалық операға жақындық дәрежесін ескереді. Әлемдік мәдени кеңістікке шығуға деген ұмтылыс тек қытай тілін ғана емес, ағылшын тілін де қолданумен байланысты. Қытай операсы ұлттық және Батыс музыкалық театрын синтездеу жолдарын іздеуді жалғастыруда.

**Түйінді сөздер:** Қытай операсы, Қытай, Ши Гуаннань, Тан Дань, Го Вэньцзюнь



**Din Zhun<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*Moscow State Tchaikovsky Conservatory  
Moscow, Russia***MODERN CHINESE OPERA: DEVELOPMENT TRENDS****Abstract**

The article deals with the evolution and development of modern opera in China since the 1980s. After the Cultural Revolution (1966-1976), the changed political situation conditions were created to apply modern compositional techniques. At that time, avant-garde tendencies ("New Wave") appear in Chinese art. Nevertheless, Chinese opera remains faithful to its national tradition and synthesizes the features of Western opera and traditional Chinese musical theatre. Of its varieties, the ancient *kunqiu* drama and the Peking opera (*Jingju*) of later origin are significant. The article analyzes the operas of Shi Guangnan (施光南), Tan Dun (谭盾), and Guo Wenjing (郭文景). Both the combination of vocal techniques of Western opera and national theatre and the expansion of the symphonic orchestra with organic instruments and everyday objects are noted. The analysis of existing classifications of the types of contemporary Chinese opera takes into account the degree of their proximity to the traditional theatre or European opera. The desire to enter the world's cultural space is associated with the use of not only Chinese but also English. Therefore, Chinese opera continues to search for ways to synthesize national and Western musical theatre.

**Keywords:** Chinese Opera, China, Shi Guangnan, Tan Dun, Guo Wenjing.

**Введение**

Современная китайская опера новейшего времени вступает в новый этап развития после 1980-х годов развивается в общем русле других видов искусства и литературы страны. Это время после культурной революции (1966-1976гг.), связанное с политическими изменениями («реформ и открытости») осталось в истории китайской музыки и культуры как период приобщения к авангардному направлению, которое сформировалось в рамках течения «Новой волны» [1, 60-71]. Это способствовало продвижению национальной оперы, соединившей традиции древней китайской культуры и современные композиторские техники XX века в мировое культурное пространство. [2, 285]. В 1980-е годы оперное искусство продолжило развиваться после 10-летнего перерыва культурной революции, и в различной степени претерпело изменения в эстетических концепциях, творческих стилях и выразительных техниках. По неполным статистическим данным, за этот период в стране было поставлено более двухсот опер. Среди них «Смерть от печали»(伤逝) Ши Гуаннаня (施光南), «Сердце Фань Цао»(芳草心) Ван Цзунцэнь(王祖皆) и Чжан Зоя(张卓娅), «Праздник факела» (火把节) Цзинь У(金午) и Ян Баожи(杨宝智), «Сотня невест» (第一百个新娘) Ван Шигуаня(王世光) и Цай Кэсяна(蔡克翔), «Поле» Цзинь Сяня(金湘), «Влюбленные»(情人) Лей Юшэна(雷雨), «Игры в горах»(山野里的游戏) Ли Лифю(李黎夫) и Пэн Чуаня (彭川) и т.д.[3]

**Виды современной китайской оперы**

Виды современной китайской оперы различаются в зависимости от их близости к видам традиционного музыкального театра (сицзюй, хуацзюй) или западной оперы (оучжоу гэцзюй) [4, 11-16]. Существует также классификация Цзюй Цихуна, выполненная на основе произведений последних 30 лет. Он выделяет серьёзную оперу, приближённую к европейской и народную – близкую китайской традиционной музыкальной драме [5, 13].

Среди актуальных тенденций развития китайского музыкального театра последних десятилетий отмечаются заимствование традиций западного театра. Так в развитии музыкального театра «Новой волны» отмечена связь с западным модернизмом,

постмодернизмом и авангардизмом. В жанре оперы отмечено преобладание «большой оперы» и камерной. С точки зрения формы и стиля исследователями выделяются «передовой, академический, экспериментальный» её характер, «поэтому термины «авангардистская» и «постмодернистская» считаются справедливыми для обозначения специфики оперы этого периода [6].

### **Основные тенденции**

Среди показательных произведений новейшего времени можно выделить «Смерть от печали» (伤逝1981). Это – одна из самых известных современных опер западной традиции на сюжет одноимённого романа Лу Сюня (鲁迅,1881-1936) на тему любви молодых людей. В 1981 году композитор Ши Гуаннань создал оперу, основанную на произведениях Лу Сюня (в честь 100-летия со дня его рождения). «Смерть от печали» Ши Гуаннаня содержит почти все формы западной оперы, такие как арии, декламации, дуэты, репризы и включает в себя интонации и ритмы китайских народных песен. Арии главной героини Цзы Цзюнь (子君) «Прикосновение закат», «Она взяла мое сердце» и «Глициния» очень популярны в Китае и часто используются в качестве вокального учебного материала.

Новая постановка оперы в полной версии состоялась в театре Тяньцзяо (天桥剧院) 11 декабря 2014 (через 30 лет с момента ее премьеры в 1981 году.) [7, 4-8]. Режиссёр Чэнь Вэй<sup>1</sup> (陈蔚) и певцы Ван Инь (王莹) и Мо Хуалун (莫华) по-новому интерпретировали текст. «Ни одна строка не будет удалена, ни одна нота не будет изменена, а ее первоначальный стиль будет сохранен в максимально возможной степени» – такова была позиция режиссёра Чэнь Вэй, когда она репетировала оперу Ши Гуаннаня.

Поскольку композиторы часто создавали свои оперы для зарубежных театров, они ориентировались на стилистику западной оперы, а порой (к примеру, Тань Дунь) использовали текст на английском языке, что затрудняло постановки этих опер в Китае. Два крупнейших композитора Китая этого периода отличаются в своём подходе к данной проблеме. Например, оперы Тань Дуня «Марко Поло»(马可波罗), «Пионовая беседка»(牡丹亭), «Чай – зеркало души»(茶-灵魂之境) и «Первый император»(秦始皇) написаны на английские тексты, в то время как оперы Го Вэньцзина «Дневник сумасшедшего» (считающаяся первой оперой постмодернистского направления, 1994), «Ночной банкет»(夜宴), «Ли Бэй»(李白) и «Фэн И Тин»(凤仪亭) имеют китайские тексты [10].

Расширяя звуковую палитру китайской музыки, композиторы использовали в оркестре в качестве музыкальных инструментов «бытовые предметы: вёдра для воды, бамбуковые трубки, детские игрушечные барабанчики». Исследователь Лю Цзинь отмечает, что это создавало «удивительный звуковой эффект, передававший свежее чувство простоты и естественности». При этом, по её мнению, в музыкальном языке опер можно отметить, как ясность и простоту, так и его усложнение за счёт использования современных композиторских техник [2, 282-283].

Важным фактором китайским композиторы признают опору на национальные традиции. К примеру, в опере Тань Дуня «Марко Поло» используются китайская философия и искусство в качестве источника творчества. Опера написана таким образом, что формирует три измерения путешествия Марко Поло через разное время и пространство разных культур:

<sup>1</sup> Режиссер оперной сцены Чэнь Вэй в 1987 году окончил режиссерский факультет Центральной академии драмы, а затем аспирантуру Китайской академии искусств по специальности «музыковедение». Она посвятила себя расширению тематики и экспрессии оригинальных китайских опер и мюзиклов, и поставившим первую китайскую малой театральную камерная опера «Прощание с Кембриджем» (再别康桥). 导演陈蔚 Режиссер: Чэнь Вэй <https://baike.baidu.com/item/陈蔚/13838536> (21.04.2021) [9].

- духовное путешествие, из прошлого в настоящее человеческой культуры;
- путешествие по мировой музыке, от итальянской музыки до китайской;
- географическое путешествие из Италии в Китай.

Во время создания оперы, по словам композитора, он думал о том, какое влияние должна иметь китайская культура на мир, и «Марко Поло» дал ему более четкое направление: «Интерес мира к Китаю проявляется не только на материальном уровне, таком как обширная территория с богатыми ресурсами, но и в большей степени интерес к духовным, философским и культурным аспектам. Чтобы сделать прививку театра Востока и Запада, нужно овладеть элементами восточной оперы и быть знакомым с западной оперой. Сейчас мы делаем комбинацию восточного и западного театра, и, хотя мы вливаем свежую кровь в оперу, мы также хотим привлечь внимание всего мира, чтобы западные люди также обратили внимание на очарование восточного театра» [11]. Известный китайский дирижер Тан Мухай<sup>2</sup>(汤沐海) с 25 по 28 июня 2020 с успехом исполнил оперу Тань Дуня «Марко Поло» в Большом театре Гуанчжоу.

«Чай – зеркало души» – еще одна важная опера Тань Дуня. Опера была написана по заказу "Suntory Hall" в Японии и после мировой премьеры в Токио в 2002 году объехала семь стран. В 30-31 июля 2008 года премьера оперы «Чай» состоялась в национальном Большом театре, Тань Дунь дирижировал премьерой, режиссёром спектакля был Цзян Цин (江青)<sup>3</sup>.

Разнообразие видов китайского музыкального театра, начиная с 1980-х годов весьма показательно: серьёзные оперы, камерные, комедийные мюзиклы, однако внутри наблюдается разделение на более элитарную часть, приближающуюся к европейской опере, и более популярную, идеалом для которой становилась европейская оперетта среди произведений этого периода исследователями выделяется опера Цзинь Сяня «Степь» (原野) (1987), получившая положительный отклик за рубежом. Американский композитор Роберт Ватт писал: «С профессиональной точки зрения эта опера безукоризненна. Я восхищён тем, как превосходно композитор сумел соединить красоту традиционных восточных мелодий с современными западными приёмами». В 1992 году опера с большим успехом была поставлена на сцене культурного центра «Кеннеди» в Вашингтоне [2, 283-284].

Считающаяся первой камерной оперой «Прощание с Кембриджем» Чжоу Сюэши (1990) использует приёмы и особенности западного «театра абсурда». Либретто и постановка режиссёра Чэнь Юй, которая использовала строение оперы по сценам (9 сцен), что дало возможность сократить антракты, а программные названия сцен помогали зрителю в постижении содержания, в которое были включены не лёгкие для восприятия приёмы инверсии времени: «множественного переключения локаций»,» обратного и чередующегося монтажа», что создавало эффект рассеивания хронологической последовательности сюжета, «обнаружив, таким образом, в структуре повествования оперы специфическую черту постмодернизма – нелинейность» [13, 159]. Арии создавались на стихи поэтов разного времени методом коллажа использовалось также чередование пения и чтения прозы. В оркестре, наряду с привычными европейскими инструментами, звучал идиофон – деревянная рыба (*муйюй*) [13, 158], что можно рассматривать как продолжение экспериментаторских традиций 1970-х годов.

<sup>2</sup> Тан Мухай Китайский Немецкий режиссер окончил Шанхайскую консерваторию, получив дипломы дирижера и обучался дирижированию мюнхенской Высшей школы музыки у Германа Михаэля. Он дирижировал в театре «Ла Скала» оперой Россини «Отелло», став первым китайским дирижером, выступившим в этом прославленном театре за его более чем двухвековую историю.

<sup>3</sup> Цзян Цин родилась в Пекине в 1946 году. в 1956 году десятилетняя Цзян Цин была принята в Пекинскую танцевальную школу. она приехала в Пекин из Шанхая для изучения китайского классического танца в течение шести лет. в 1982 году Цзян Цин стала первым художественным директором гонконгского танцевального труппе. преподавала в Калифорнийском университете, Шведской академии танцев и Пекинской академии танцев. в 1985 году Цзян Цин переехал в Швецию. с тех пор она начала развиваться в различных категориях и многообразии в области искусства. [12]

В последние годы в качестве одной из основных тенденций выделяются новые постановки произведений «образцовой революционной оперы», которая развивалась в годы культурной революции и использовалась в тот период в качестве важного идеологического оружия. В частности, в 2018-2019 годах новую сценическую жизнь получили такие оперы как «Красный фонарь» (红灯记), «Кукушкин холм» (杜鹃山), «Гавань» (海港), «Шацзябан» (沙家浜), «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (智取威虎山) [14, 4]. Эти оперы представляют в наши дни прежде всего историческую ценность в контексте эволюции развития китайской оперы.

### **Выводы**

Современная китайская опера развивается на основе сохранения культурных традиций Китая и достижений мирового искусства. Она использует различные стили, в том числе, особенности модернистского театра. С точки зрения технических приёмов можно отметить использование алеаторики, полиритмии, оригинальные сонорные комплексы, синтез вокальных техник западной оперы и китайского традиционного музыкального театра. В оркестр смело вводятся бытовые предметы и органические инструменты, представляющие стихии воды, керамики, земли, бумаги.

### **Список литературы**

1. Янь Цзянань, В. Юнусова. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал общества теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 60–71.
2. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920-1980-е годы. [Электронный источник] //URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-natsionalnaya-opera-1920-1980-gody> (02.12.2021).
3. 彭嘉 中国歌剧发展史 Пэн Ция Развитие китайской оперы [Электронный источник] //URL:[https://wenku.baidu.com/view/7f3618dba200a6c30c22590102020740b1ecd74.html?fr=search-1-wk\\_user\\_norX-income6&fixfr=KtNIA1EOW3IV2S%2BZx28yJQ%3D%3D](https://wenku.baidu.com/view/7f3618dba200a6c30c22590102020740b1ecd74.html?fr=search-1-wk_user_norX-income6&fixfr=KtNIA1EOW3IV2S%2BZx28yJQ%3D%3D) (10.04.2021)
4. Сунь Лу. Народная опера в типологической системе новой оперы Китая//Музыкальная культура народов мира. 201.№1 (18) С.12-15.
5. 吴梅《中国歌剧概论》江苏艺术出版社 2008年 161页 Ву Мэй «Введение в китайскую оперу» Издательство литературы и искусства Цзянсу. 2008. 161 с.
6. Lunden, Jeff. Dialogues with Tan Dun С.73. [Электронный источник]//URL:<http://tandun.com/composition/peony-pavilion-2010/> (Последнее посещение 20.02.2022).
7. 游暉之“一戏一格 皆是精品”记导演陈蔚 人民音乐2020年第九期 4-8页。Ю Вэйчжи «Одна драма, один стиль» только лучшее – режиссер Чен Вей. Народная музыка 2020, No 9. С4-8.
8. 导演陈蔚Режиссер: Чэнь Вэй .[Электронный источник] //URL:<https://baike.baidu.com/item/陈蔚/13838536> (21.04.2021)
9. 郭文景 Го Вэньцзин .[Электронный источник]//URL:<https://baike.baidu.com/item/郭文景/10071508> (28.02.2022)
10. 谭盾:以中国哲学引领歌剧《马可波罗》融入昆曲. Тань Дунь: китайская философия ведет оперу «Марко Поло» в кунью. [Электронный источник] //URL:<http://www.chinanews.com/cul/news/2008/11-06/1439841.shtml> (28.02.2021)
11. 舞蹈家江青Танцовщица Цзян Ции .[Электронный источник]//URL:[https://www.1905.com/mdb/star/933/life/?fr=mdbypk\\_gwzl](https://www.1905.com/mdb/star/933/life/?fr=mdbypk_gwzl) (27.04.2021)
12. Чжу Линьци. Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем»// Вестник Кем ГУКИ, 2019Б № 4 С. 158-166.
13. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности. Автореф. канд. иск. СПб, 2019. 25 с.

### **References (transliterated)**

1. Ân' Czânan', V. Ūnusova. Kitajskâ «Novaâ volna» i tvorčestvo Sùj Čanczûnâ // Žurnal obšestva teorii muzyki. 2018. № 4 (24). S. 60–71.
2. Lû Czin'. Kitajskâ nacional'naâ opera: 1920-1980-e gody. [Èlektronnyj istočnik] //URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-natsionalnaya-opera-1920-1980-gody> (02.12.2021).
3. 彭嘉 中国歌剧发展史 Pèn Ciâ Razvitie kitajskoj opery [Èlektronnyj istočnik] //URL:[https://wenku.baidu.com/view/7f3618dba200a6c30c22590102020740bf1ecd74.html?fr=search-1-wk\\_user\\_norX-income6&fixfr=KtNIA1EOW3IV2S%2BZx28yJQ%3D%3D](https://wenku.baidu.com/view/7f3618dba200a6c30c22590102020740bf1ecd74.html?fr=search-1-wk_user_norX-income6&fixfr=KtNIA1EOW3IV2S%2BZx28yJQ%3D%3D) (10.04.2021)
4. Sun' Lu. Narodnaâ opera v tipologičeskoj sisteme novoj opery Kitaâ//Muzykal'naâ kul'tura narodov mira. 201.No 1 (18) C.12-15.
5. 吴梅《中国歌剧概论》江苏艺术出版社 2008年 161页 Vu Mèj «Vvedenie v kitajskuû operu» Izdatel'stvo literatury i iskusstva Czânsu. 2008. 161 s.
6. Lunden, Jeff. Dialogues with Tan Dun S.73. [Èlektronnyj istočnik]//URL:<http://tandun.com/composition/peony-pavilion-2010/> (Poslednee posešenie 20.02.2022).
7. 游暉之“一戏一格 皆是精品”记导演陈蔚 人民音乐2020年第九期 4-8页。 Ū Vèjčzi «Odnâ drama, odin stil'» tol'ko lučšee – režisser Čen Vej. Narodnaâ muzyka 2020, No 9. S4-8.
8. 导演陈蔚Režisser: Čèn' Vèj .[Èlektronnyj istočnik] //URL:<https://baike.baidu.com/item/陈蔚/13838536> (21.04.2021)
9. 郭文景 Go Vèn'czin' .[Èlektronnyj istočnik]//URL:<https://baike.baidu.com/item/郭文景/10071508> ( 28.02.2022)
10. 谭盾:以中国哲学引领歌剧《马可 波罗》融入昆曲. Tan' Dun': kitajskâ filosofiâ vedet operu «Marko Polo» v kun'cûj. [Èlektronnyj istočnik] //URL:<http://www.chinanews.com/cul/news/2008/11-06/1439841.shtml> (28.02.2021)
11. 舞蹈家江青Tancovšica Czân Cii .[Èlektronnyj istočnik]//URL:[https://www.1905.com/mdb/star/933/life/?fr=mdbypk\\_gwzl](https://www.1905.com/mdb/star/933/life/?fr=mdbypk_gwzl) (27.04.2021)
12. Čžu Lin'czi. Čerty postmodernizma v libretto kitajskoj kamernoj opery «Prošanie s Kembrižem»// Vestnik Kem GUKI, 2019B № 4 S. 158-166.
13. Žèn' Šuaj. Kitajskâ «obrazcovaâ revolûcionnaâ opera»: žanrovo-stilevye osobennosti. Avtoref. kand. isk. SPb, 2019. 25 s.

#### **Сведения об авторе:**

*Дин Жун* – аспирантка Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Научный руководитель: Доктор искусствоведения, профессор МГК им. П.И. Чайковского – Юнусова Виолетта Николаевна.

#### **Автор туралы мәлімет:**

*Дин Жун* – П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының аспиранты. Ғылыми жетекшісі: өнертану докторы, П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының профессоры – Юнусова Виолетта Николаевна.

#### **Information about the author:**

*Din Zhun* – is a graduate student at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Scientific adviser: Doctor of Art History, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory – Yunusova Violetta Nikolaevna.

МРНТИ 18.41.51

**Дариға Салықова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Қазақская национальная академия искусств им. Т.Жургенова  
Алматы, Казахстан***ЭСТРАДНОЕ ВОКАЛЬНОЕ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО  
И ЕГО ОСВОЕНИЕ НА МЕЖДУНАРОДНОЙ АРЕНЕ****Аннотация**

В статье Салыковой Д.О. рассматриваются некоторые вопросы эстрадного музыкального исполнительства, в частности основные достижения кафедр «Эстрадный вокал» и «Инструменты эстрадного оркестра». В процессе изучения данного направления выявлены важные составляющие представленных специальностей в разрезе исполнительских компетенций.

Ею сопоставляются основные цели и задачи исполнительских тенденций по специальности «Вокалист эстрады» и «Артист эстрадного оркестра», которые включают определение стратегических приоритетов формирования и развития национальной культуры и искусства в области подготовки высококвалифицированных специалистов в эстрадном искусстве. Автор подытоживает информацию о процессе обучения студентов и исследователей, которые приобретают общие и специализированные компетенции, среди которых: изучение ситуации и процессов в сфере современного искусства; анализ явлений и процессов, оценка произведений музыкального искусства, изучение исторических закономерностей и развитие художественных традиций культурного наследия. Результат обучения в этом вузе позволит овладеть профессиональными навыками в области изучения истории и теории музыкального искусства и культуры, расширить границы культуры мышления и организовать свой труд на научной основе. Также здесь имеется возможность получить профессиональные теоретические и практические знания и умения.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство, эстрада, вокалист, инструменты, конкурсы, фестивали.

**Дариға Салықова<sup>1</sup>***<sup>1</sup>Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы  
Алматы, Қазақстан***ЭСТРАДАЛЫҚ ВОКАЛДЫҚ-АСПАПТЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ОНЫҢ  
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ АРЕНАДАҒЫ ДАМУЫ****Аннотация**

Д.О. Салықованың мақаласында эстрадалық музыканы орындаудың кейбір мәселелері, атап айтқанда, «Эстрадалық вокал» және «Эстрадалық оркестрдің аспаптары» кафедраларының негізгі жетістіктері қарастырылады. Бұл бағытты зерделеу барысында орындаушылық құзыреттілік мәнмәтінінде ұсынылған мамандықтардың маңызды құрамдас бөліктері анықталды.

Автор «Вокалист» және «Эстрадалық оркестр әртісі» мамандықтары бойынша орындаушылық тенденциялардың негізгі мақсаттары мен міндеттерін салыстырып, олардың ұлттық мәдениет пен өнерді қалыптастыру мен дамытудың стратегиялық басымдықтарын анықтауды қамтитын «Вокалист» және «Эстрадалық оркестр әртісі» мамандығы бойынша жоғары білікті мамандарды даярлау саласындағы ұлттық мәдениет пен өнерді қалыптастыру мен дамытудың стратегиялық басымдықтарын айқындайды. Эстрадалық өнер саласында автор жалпы және арнайы құзыреттерді игеретін студенттер мен зерттеушілерді оқыту үдерісі туралы ақпаратты жинақтайды. Соның ішінде: қазіргі заманғы өнер саласындағы жағдай мен процестерді зерттеу; құбылыстар мен процестерді талдау, музыкалық өнер туындыларына баға беру, тарихи заңдылықтарды зерттеу және мәдени мұраның көркемдік дәстүрлерін дамыту. Бұл университетте оқу нәтижесі музыка өнері мен мәдениетінің тарихы мен теориясын зерттеуде кәсіби дағдыларды меңгеруге, ойлау мәдениетінің шекарасын кеңейтуге және өз жұмысыңызды ғылыми негізде ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Сондай-ақ кәсіби теориялық және практикалық білім мен дағдыларды алуға мүмкіндік бар.

**Түйінді сөздер:** музыкалық қойылым, сахна, вокалист, аспаптар, байқаулар, фестивальдар.

**Dariga Salykova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.  
Almaty, Kazakhstan

## POP VOCAL AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE AND ITS DEVELOPMENT IN THE INTERNATIONAL ARENA

### *Abstract*

In the article, some pop music performance issues are considered, particularly the main achievements of the departments «Pop vocal» and «Instruments of a pop orchestra». In studying this direction, essential components of the presented specialities were identified in the context of performing competencies.

It compares the main goals and objectives of performing tendencies in the «Vocalist» speciality and «Variety Orchestra Artist», including the definition of strategic priorities for the formation and development of national culture and art in the field of training highly qualified specialists in the field of pop art. The author summarizes information about the process of teaching students and researches acquiring general and specialized competencies, including studying the situation and processes in the field of contemporary art; analysing phenomena and processes, assessment of works of musical art, the study of historical patterns and the development of artistic traditions of cultural heritage. Studying at this university will allow one to master professional skills in studying the history and theory of musical art and culture, expand the boundaries of the culture of thinking and organize the work scientifically. There is also an opportunity to get professional theoretical and practical knowledge and skills.

**Keywords:** musical performance, stage, vocalist, instruments, contests, festivals.

Международное сотрудничество в музыкальных вузах Республики является важной стратегической основой для плодотворного и всестороннего развития обучающихся на всех этапах образовательного процесса. Это непосредственно предполагает интеграцию в мировое образовательное пространство, что существенно расширяет не только границы интеллектуального развития, но и повышение образовательного уровня студентов, магистрантов и докторантов. Одним из приоритетных направлений Казахской национальной академии искусств им. Т.К. Жургенова является интернационализация высшего образования и развитие международных отношений в сфере образования, искусства и культуры. Для достижения данных целей в Академии функционирует отдел внешних связей и академической мобильности, который выполняет комплекс мероприятий по установлению и развитию внешних связей и сотрудничества с зарубежными партнерами. В 2019-2020 учебном году Академия успешно вела работу по соглашению о творческом сотрудничестве с 79 зарубежными высшими учебными заведениями искусства из 26 стран (США, Венгрия, Латвия, Россия, Турция, Южная Корея, Чехия, Великобритания, Италия, Германия, Узбекистан, Азербайджан и др.). Из них в 2019-2020 учебном году были подписаны договора о творческом сотрудничестве с 12 иностранными ВУЗами.

Согласно Стратегическому плану Академии в 2019-2020 учебном году было запланировано обучение 29 студентов по программе академической мобильности по разным специальностям, но в связи с распространением коронавирусной инфекции (COVID-19) всего обучались 25 студентов, некоторые из них продолжили свое обучение в дистанционном формате во время карантинного режима. Среди обучающихся факультета «Музыкальное искусство» – Гринштейн Михаил Андреевич студент 3 курса специальности 5В040800, кафедры «Искусство эстрады» с 22.08.2019-20.12.2019 обучался в Финляндии, в Университете прикладных наук Оулу. Источник финансирования – госбюджет. Вместе с тем, Какимова Сабина Бейбутовна студентка 3 курса специальности 5В040800 «Искусство эстрады» с 03.01.2020 по 15.05.2020 по госбюджету в этом же Университете прошла профессиональную стажировку по вышеуказанной специализации.

Опираясь на отчет по реализации программы внешней входящей академической мобильности в КазНАИ им. Т. Жургенова за 2019-2020 уч. гг. следует указать на то, что в 2019-2020 учебном году в Академии обучались 20 иностранных обучающихся. В том числе: из КНР – 5; России – 1; из Узбекистана – 10; Кыргызстана – 1; Германии – 2; Туркменистана – 1.

При этом отдел внешних связей и академической мобильности КазНАИ имени Т.К. Жургенова в 2019-2020 учебном году обеспечил процедуру признания и нострификации документов об образовании для 4-х иностранных студентов. Имеют важное значение Международные образовательные программы. Академия на постоянной основе для проведения мастер-классов, обучающих семинаров, тренингов активно привлекаются ведущие деятели искусства ближнего и дальнего зарубежья, также сотрудники и студенты Академии принимают участия подобных мероприятий. Например, за отчетный период в рамках международной программы Erasmus+ доцент кафедры «Режиссура хореографии», декан факультета «Хореография» КазНАИ им. Т. К. Жургенова Сушков Дмитрий Валентинович на основании договора о сотрудничестве между КазНАИ им. Т. К. Жургенова и Национальной Академией танца (г. Рим, Италия), в рамках реализации внешней международной академической мобильности по программе Эразмус + КА107, провёл мастер-классы по классическому и дуэтно-классическому танцам в Национальной академии танца города Рима, в ходе которых поделился со студентами и преподавателями Римской академии своим профессиональным исполнительским и педагогическим опытом, практическими навыками и компетенциями.

С 13 по 19 февраля 2020 года в Берлине (Германия) состоялся XVII международный хореографический конкурс TANZOLYMP 2020, где приняла участие студентка 4-го курса факультета хореографии Тогжан Молдалим под руководством старшего преподавателя кафедры режиссуры хореографии Дамира Дуйсеновича Уразымбетова. В конкурсе приняли участие исполнители со всего мира: Бразилия, Португалия, Канада, Швейцария, Россия, Узбекистан, Украина, Корея, Китай, Казахстан и т. д. Т. Молдалим представила высоко профессиональному жюри программу из двух хореографических композиций «Swallow after rain» (муз. С. Алипбекулы, хор. Д. Уразымбетова) и «Existence of the soul» (муз. С. Турысбекова, хор. Д. Уразымбетова) и стала обладательницей бронзовой медали и лауреатом III степени. Также, состоялся II Международный фестиваль-конкурс в Саратове, где приняла участие студентка Академии – Елебаева Назерке стала победителем II места. Студентка 3-го курса факультета «Театральное искусство» Дария Болсанбек приняла участие в Международном конкурсе «Pearl of the New York» который проходил в Америке, по решению жюри конкурса она стала обладательницей Гран-При. В конкурсе приняли участие исполнители 12 разных стран мира. А также, на стенах Академии прошла творческая встреча с известным чешским художником, мастером по стеклодельному искусству – Иржи Пачинек, организованной кафедрами «Монументальная живопись» и «История и теория изобразительного искусства». В ходе встречи художник ознакомился с творческими работами студентов Академии, которые сделаны по витражной технологии. Еще одно важное достижение за прошлый учебный год, что факультет хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова официально стал членом Международного совета по танцу (Париж, Франция). Регистрационный номер 28841.

За отчетный период Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова выиграла грант по проекту: Международная кредитная мобильность в рамках программы Европейского союза Эразмус+ направленная на содействие модернизации и устойчивому развитию системы образования, профессионального обучения, молодежной политики и спорта. Она предоставляет финансовые возможности для сотрудничества во всех этих областях, как между европейскими странами (так называемыми странами Программы), так и между европейскими странами и странами-партнерами по всему миру. Сумма гранта составляет 65 216 евро, проект рассчитан на три года. По данной программе более 15 ППС и студентов нашей академии обучались, проходили стажировки в принимающих европейских вузах.

Несмотря на пандемию студенты, магистранты и ППС факультета «Музыкальное искусство» в период с 2019-2021 гг. приняли участие в организации и проведении многочисленных мероприятий Международного и Республиканского масштаба. Среди них - День знаний, начало нового учебного года 1 сентября 2020 и 2021 гг., прошедших на площади КазНАИ им. Т. К. Жургенова в онлайн формате.



Организационно-репетиционная деятельность ППС, постановочная и исполнительская деятельность студентов были сосредоточены на концертах, приуроченных к отчёту ректора КазНАИ им. Т. К. Жургенова за 2019-2020, 2021-2022 учебные годы перед общественностью, обучающимися, работодателями и СМИ в Казахской Государственной филармонии им. Жамбыла в г. Алматы, в онлайн формате; посвящению первокурсников в октябре 2020 и 2021 годов в онлайн, представленный в формате концерта. Вместе с тем, это участие в Международным конкурсе-фестивале детского творчества в октябре 2020 года в г. Минске, Республики Беларусь, где студент 3 курса Жумабай Ермек получил диплом Гран-при. Это был торжественный онлайн концерт. Концерт, приуроченный к Дню Учителя в октябре того же года, сопровождался концертными номерами студентов, магистрантов и ППС кафедры «Эстрадный вокал». XXIX-й европейский поп-рок конкурс, прошедший 9 ноября 2020 года в г. Добрич, Болгария дал великолепную возможность получить диплом за 1 место студенту 3 курса специальности «Вокалист эстрады» Жубан Ерназару.

Торжественный онлайн концерт, приуроченный к Дню Первого Президента в декабре 2020 года, состоявшийся в Учебном театре КазНАИ им. Т. К. Жургенова, праздничный концерт, посвящённый Дню Независимости Республики Казахстан в г. Нур-Султан, с участием студентов, магистрантов и ППС факультета демонстрируют патриотичные чувства, любви к Родине и Отчизне. XXIX Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», Белоруссия в 2020 году принес 3 место студенту 4 курса Кенишкалиеву Бексултану. Национальная премия «Золотая эпоха в декабре 2020 года в г. Нурсултане была вручена Лауреату Национальной премии «Народный Любимец» Народному Артисту Казахской ССР, профессору, Лауреату Государственной премии РК, обладателю независимой платиновой премии «Тарлан» Кесоглу Лаки Констатиновичу. Национальный инновационный научно-исследовательский центр «Білім өркениеті» при МОН РК в декабре 2020 года наградил медалью «Жылдың үздік ұстазы» и дипломом магистра искусствоведческих наук Пазылақын Толғанай Улановну. Телевизионный проект X фактор 8 сезон в январе 2020 года, транслируемый на Первом канале Евразия предоставил возможность стать финалистами проекта студентам 2 курса: Назарханову Мейірімхану, студентам 3 курса: Жомартову Асылу, Жубан Ерназару и Тузакбай Жансеріку.

В 2021 году студенты, магистранты и ППС факультета также достигли определенных достижений и испытали свои профессиональные качества на музыкальном поприще эстрадного искусства. XVI Международный конкурс-фестиваль «George Grigoriu» 18 июля 2021 года в Румынии принес 1 место студенту 4 курса Жубан Ерназару, класс легендарного артиста и известного эстрадного педагога Кесоглу Л.К. Телевизионный проект «Қазақстан дауысы», проходивший с сентября по декабрь 2021 год на канале Казахстан, участниками и финалистами которого стали Жубан Ерназар студент 4 курса, Жанерке Кабатаева магистрантка 2 курса по классу Кесоглу Л.К., Карабатыр Жания студентка 2 курса по классу Каспаковой Г.М., Мажитова Дана студентка 2 курса по классу Ескалиевой Н.Х.

В процессе отбора на Международные конкурсы проходят прослушивания комиссии студентов разных курсов, что мотивирует обучающихся и позволяет наставникам проследить уровень своих подопечных, а также проработать выявленные недостатки как в исполнительском, так и в артистическом и других аспектах. Международный многожанровый конкурс «Show must go on», прошедший 23 октября 2021 года в г. Нурсултан (офлайн) принес Гран при Бектасовой Айым, студентке 1 курса по классу Каспаковой Г.М., 1 место студенту 1 курса Садык Абылаю по классу Пазылақын Т.У. Международный конкурс-фестиваль «Shymkent music festival», прошедший 6 ноября 2021 года в Шымкенте (офлайн) принес студенту 2 курса Ашыкбаеву Жасканату 2 место. Класс: Мухсиынова М.Ж. Гран-При в двух номинациях завоевала студентка 2 курса Карабатыр Жания по классу Каспаковой Г.М. на втором Международном конкурсе молодых талантов «Золотой Голос 2021», который состоялся 11 ноября 2021 года в Армении (офлайн). Концерт Памяти Заслуженной Артистки, профессора Люции Тулешевой стал заметным

событием в профессиональной жизни кафедры. Известная певица и выдающийся педагог, ушедшая из жизни в летом 2021 года оставила целую плеяду талантливых исполнителей и педагогов.

VIII Международный конкурс фестиваль-эстрадно джазового искусства прошедший Россия в период с 26-29 ноября 2021 года (онлайн) стал также результативным. 2 место получили студентка 3 курса Кусымова Аружан по классу Пазылакын Т.У. и студент 3 курса Ашыкбаев Жасканат по классу Мухсиыновой М.Ж. В практике кафедры присутствуют концерты на свободные темы, проходящие в офлайн формате 2, 3, 4 курсов, прослушиваний Государственных Программ Выпускников, а также прослушиваний Республиканской студенческой предметной олимпиады среди Вузов страны.

Определенных достижений достигли студенты и ППС кафедры «Инструменты эстрадного оркестра». На их счету мероприятия различного уровня и масштаба. Среди них особенно могут быть отмечены - исполнение концертной программы с участием биг-бэнда в годовом отчете ректора Академии 19 сентября 2019 года в Алматинской областной филармонии им. Жамбыла под руководством А.А.Оренбургского и П.П. Ропы. Студент 3 курса специальности «Артист эстрадного оркестра» Логинов Д. занял 2 место в XV Международном конкурсе молодых исполнителей (21-25 ноября 2019 г), в Республике Россия, в г. Ростов-на-Дону по классу педагога Баннова В.М. На II Международном конкурсе игры на медных и ударных инструментах имени Б. Шукенова Ансамбль «Dragonfly» в состав которого вошли Логинов Д. (труба) 3 курс, Адебиет Е. (саксофон) 1 курс завоевали Диплом I степени в номинации «Джазовый ансамбль» в декабре 2019 года. Необходимо отметить участие биг-бэнда в международном конкурсе им. Б. Шукенова 12 ноября 2019 г. в Алматинской областной филармонии им. Жамбыла под руководством А.А. Оренбургского и П.П. Ропы.

Исполнение концертной программы с участием Биг-Бэнда по приглашению Посольства Франции в Алматы 21-22 ноября 2019 г. в концертном зале «Интерконтиненталь», осуществленного усилиями ведущих преподавателей кафедры А.А.Оренбургского и П.П.Ропы. Студенты 3 курса Нарбутаев А. и Нарбутаева З. стали Лауреатами III степени III Всероссийского онлайн-фестиваля-конкурса «Гитарный ренессанс» в номинации «Классическая гитара. Ансамбль «Дуэт» Близнецы. Мероприятие состоялось в апреле 2020 года в г. Курган (Россия). Эти ребята занимаются в классе Ким Г.С.

Таким образом, основные цели и задачи исполнительских тенденций по специальности «Искусство эстрады» и «Инструменты эстрадного оркестра», которые включают определение стратегических приоритетов формирования и развития национальной культуры и искусства в области подготовки высококвалифицированных специалистов в области эстрадного искусства. Процессе популяризации обучающихся на факультете «Музыкальное искусство», которые приобретают общие и специализированные компетенции, среди которых: изучение ситуации и процессов в сфере современного искусства; анализ явлений и процессов, оценка произведений музыкального искусства, изучение исторических закономерностей и развитие художественных традиций культурного наследия. Результат достижений по средствам участия в многочисленных международных и республиканских мероприятиях вокально-инструментального эстрадного направления позволяет овладеть профессиональными навыками в области изучения основных параметров музыкального искусства и культуры, расширить границы культуры мышления и организовать свой труд на коммерческой основе. Также здесь имеется возможность получить профессиональные теоретические и практические знания и умения.

#### **Сведения об авторе:**

*Дарига Орашевна Салыкова* – преподаватель кафедры «Инструменты эстрадного оркестра» Казахской Национальной Академии искусств им.Т.Жургенова

#### **Автор туралы мәлімет:**

*Дарига Орашевна Салықова* – Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясының «Эстрада оркестрінің әртисі» кафедрасының ұстазы

#### **Information about the author:**

*Dariga Orashevna Salykova* – teacher of the Department "instruments of pop orchestra" of the Kazakh National Academy of arts.T. Zhurgenova

МРНТИ 18.41.51

*Дамиля Джаксылыкова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАКТОВКИ «СИМФОНИЧЕСКИХ ЭТЮДОВ» ОР. 13  
Р. ШУМАНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ*****Аннотация***

Статья посвящена изучению особенностей исполнительских трактовок «Симфонических этюдов» Р. Шумана (ор. 13). Цель статьи — выявить особенности индивидуальных авторских прочтений одного из значительных сочинений фортепианной музыки, в связи с чем был предпринят сравнительный анализ исполнительских трактовок в интерпретациях двух выдающихся музыкантов-пианистов – Владимира Владимировича Софроницкого и Эмиля Григорьевича Гилельса. Материалом для сравнительного анализа послужили звукозаписи, различные издания нот, а также исследования в исполнительском аспекте интерпретаций пианистов, представляющих разные исполнительские школы. Сравнительный анализ исполнительских трактовок, в том числе фортепианной фактуры, является важнейшим этапом осмысления и более глубокого изучения характерных особенностей индивидуального стиля каждого исполнителя, неповторимого донесения до слушателя композиторских идей и замыслов. Данная статья может использоваться в учебных целях при изучении фортепианного творчества Р. Шумана, а также для углубленного и осмысленного понимания композиторского посыла при исполнении данного произведения.

**Ключевые слова:** Роберт Шуман, фортепианная фактура, трактовки, интерпретация, сравнительный анализ, стиль, исполнитель.

*Дамиля Джаксылыкова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***Р.ШУМАННЫҢ ОР.13 «СИМФОНИЯЛЫҚ ЭТЮДТЕР»-ДІҢ  
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАРЫ: САЛЫСТЫРМАЛЫ АСПЕКТ*****Аннотация***

Мақала Р.Шуманның «Симфониялық этюдтердің» орындаушылық интерпретациясының ерекшеліктерін зерттеуге арналған. Мақаланың мақсаты – фортепиано музыкасының маңызды шығармаларының бірегей жеке авторлық оқудың ерекшеліктерін анықтау. Осыған байланысты екі көрнекті пианист-музыкант Владимир Владимирович Софроницкий мен Эмиль Григорьевич Гилельстің интерпретацияларында орындаушылық түсіндірмелерге салыстырмалы талдау жасалды. Салыстырмалы талдау үшін материал дыбыстық жазбалар, ноталардың әртүрлі басылымдары, сондай-ақ әр түрлі орындаушылық мектептерді ұсынатын пианистердің орындаушылық аспектісіндегі түсіндірмелері қолданылды. Орындаушылық интерпретацияларды, оның ішінде фортепианолық фактураны салыстырмалы талдау әрбір орындаушының жеке стилінің өзіне тән ерекшеліктерін ұғыну мен тереңірек зерделеудің, композиторлық идеялар мен ойлардың тыңдаушыға қайталанбас жеткізілуінің маңызды кезеңі болып табылады. Бұл мақала Р. Шуманның фортепиано шығармашылығын зерттеуде оқу мақсаттарында, сондай-ақ осы шығарманы орындау кезінде композиторлық ойды терең және мағыналы түсіну үшін қолданылуы мүмкін.

**Түйінді сөздер:** Роберт Шуман, фортепианоның фактурасы, түсіндірме, интерпретация, салыстырмалы талдау, стиль, орындаушы.

**Damila Zhaksylykova<sup>1</sup>**  
<sup>1</sup> *Kurmangazy Kazakh National Conservatory*  
*Almaty, Kazakhstan*

## PERFORMING INTERPRETATIONS «SYMPHONIC ETUDES» op. 13 R. SCHUMANN: COMPARATIVE ASPECT

### *Abstract*

The article is devoted to studying the peculiarities of performing interpretations of "Symphonic Etudes" by R. Schumann (op. 13). The purpose is to reveal the individual author's readings of one of the significant piano music works. A comparative analysis of performing interpretations in the interpretations of two outstanding musicians-pianists - Vladimir Vladimirovich Sofronitsky and Emil Grigorievich Gilels was undertaken. The material for the comparative analysis was sound recordings, various editions of sheet music, and studies in the performing aspect of the interpretations of pianists representing different performing schools. Comparative analysis of performing interpretations, including piano texture, is the most crucial stage in comprehending and deeper studying the characteristic features of the individual style of each performer, a unique message to the listener of the composer's ideas and intentions. Therefore, this article can serve educational purposes in studying R. Schumann's piano work and an in-depth and meaningful understanding of the composer's message when performing this work.

**Keywords:** Robert Schumann, piano texture, interpretations, interpretation, comparative analysis, style, performer.

Множество сочинений написано для рояля – общепризнанного «короля инструментов». Мировому культурному обществу также знакомы имена выдающихся, неповторимых, оригинальных, талантливейших исполнителей на этом богатом по звучанию, тембру и художественной красоте инструменте. Большое значение в мировой исполнительской практике имеют фортепианные сочинения композитора первой половины XIX столетия Роберта Шумана – новатора эпохи романтизма в музыкальном искусстве. Исследователь В. Конен особенно отмечает фортепианное творчество Шумана: «сущность “шумановского” в музыке выражена в его фортепианных произведениях» [1, 318].

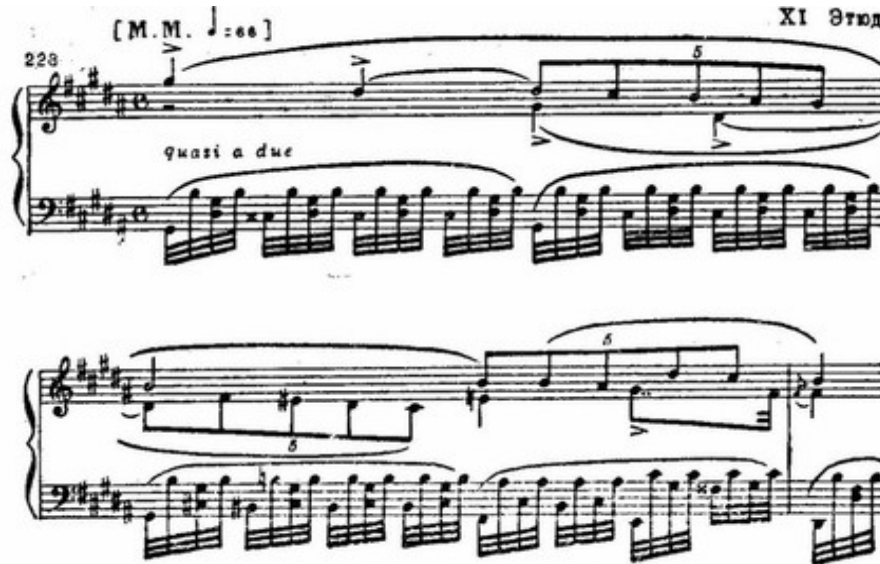
Примером новаторского подхода в сфере исполнительства на подъеме расцвета фортепианного творчества XIX века, периода музыки романтизма, явилось циклическое произведение Р. Шумана «Симфонические этюды» op. 13. Житомирский Д. об этом сочинении написал: «соприкосновение с духом новой вольнолюбивой лирики эпохи Гейне и “Молодой Германии”» [2, 39].

Произведение Р. Шумана является одной из вершин камерной инструментальной музыки романтизма XIX века. «Новизну» звучания произведению придали принципы жанрового синтеза (вариации на основе этюдов), монументальность, драматизм, связанные с идеей композитора придать музыке оркестровое звучание. Композитор использует яркие фортепианные приемы, позволяющие исполнителю добиться оркестрового характера музыки. В произведении применяются приемы симфонического звучания: в этюде № 1 стаккато с колористическим звучанием, похожее на звуки фагота. Здесь можно отметить траурный характер этюда и признаки «скерцо» этюда. В одиннадцатом этюде-ноктюрне, предшествующем финалу, лирическое напряжение тембров струнных инструментов, также фоновая вибрация создают нервное и в то же время волнующее нежное переживание, усиленное виолончельными имитациями в средних голосах (Пример 1).

Скрипичный почерк письма присутствует в третьем этюде. Хочется отметить, как пишет о симфоническом характере произведения Асафьев Б.: «симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных» [3, 97]. Способ развития вариационных циклов не просто орнаментальное варьирование, а существенное обновление, трансформация. Методология симфонического понимания – это способ отдельного выделения мотива. Обратим внимание на 12-ый этюд, –

он является как бы фанфарным, завершающим итогом всего целого. Р. Шуман передал свой замысел идеи произведения следующими словами: «В моих вариациях я дошёл уже до финала. Мне хочется постепенно развить из похоронного марша величавое победное шествие и, кроме того, внести в сочинение некоторый драматический интерес» [4, 60].

Пример 1. Р. Шуман. «Симфонические этюды» оп. 13. Этюд № 11



Проведем обзор сравнительного анализа исполнительских трактовок шумановского стиля, в том числе фортепианной фактуры, как компонента всего целого, в интерпретациях известных пианистов Софроницкого и Гилельса на примере «Симфонических этюдов» оп.13. Примечателен сравнительный анализ, проведенный известным музыковедом, ученым-теоретиком, пианистом, крупнейшим специалистом в области фортепианного исполнительства Баренбойм Л. А.

О пианисте **В. Софроницком**, невозможно рассказывать простыми фразами. Его выступления восхищали слушателей своим высоким мастерством и особым пианистическим стилем. По-настоящему свободным исполнитель чувствовал себя только на концертах, так как выступление на сцене считал более приоритетным, чем запись исполнения в студии. Одно и то же сочинение могло прозвучать (даже немного днями позже) в исполнении пианиста совсем по-иному. Стоит отметить, что пианист В. Софроницкий никогда не исполнял одно и то же произведение абсолютно похоже, и по этому поводу высказывал: «Я всегда нахожу новое в произведении, и мои критики ставят мне в упрек именно то, что у меня нет ничего определенного, устойчивого в исполнении даже одной и той же вещи. Они не понимают, что я должен внутренне, для себя, оправдать свое исполнение, должен услышать, почувствовать новое, не то, что было раньше, что же тут плохого?» [5].

В исполнительской трактовке произведения «Симфонические этюды» В. Софроницким: всё было наполнено романтической безудержностью, диссонансом и резко меняющимся настроением. В первой вариации отмечается пульсирующий ритм, звучит легкое стаккато. Он противопоставлял спокойствию темы экспрессивность выражения, как будто воспоминание переходило в настоящую действительность. Софроницкий выделял вариацию яркостью *crescendi* и *diminuendi*, и четко отбивал отрывистый мотив первоначальной тематической линии, проходя отдельными отрывками среди взволнованного движения.

Вторая вариация у Софроницкого звучит очень энергично и с большой страстью. Верхний голос звучит патетически певуче, он движется свободно с сопровождением мелких оборотов-речитативов. И также ярко в противоположность звучит спокойно в басу

тематическая линия. Все это придает исполнению напряженно-драматическую окраску. Во втором этюде Софроницкий играет мелодию более свободно [6, 113].

В Третьем этюде (*Vivace*) Софроницкий играл легко и задушевно: нежная кантилена в среднем голосе в левой руке звучит проникновенно, чему способствуют плавные восходящие интонации. Текучесть мелодии создают также легчайшие фигурации в правой руке, которые напоминают игру смычком на струнных инструментах. Возможно, есть вариант сыграть третий этюд, не акцентируя внимание на общее целое, как делает Софроницкий в своей трепетной волнующей трактовке фортепианной фактуры, воспроизвести партию «виолончели» романтически легко с аккомпанементом фигураций «скрипки» или, промчавшись, как неуловимая картинка.

Вариации третья и четвертая (этюды четвертый и пятый) построены на имитационной технике. Софроницкий акцентировал внимание на то, что в третьем этюде принцип строгого канона сохранен полностью от начала до конца. Состоят канонические линии не из мелодического одноголосия, а из аккордов. Софроницкий это подчеркнул специфическим железным *sforzato*, ударами звенящих аккордов. Порывисто и безгранично звучит следующий этюд. Каскад продолжающегося стремительного канона, звенящая буря в пятой вариации – *Agitato, con gran bravura*. В четвертом этюде исполнение Софроницкого похоже, но он использует разные уровни динамики, что в результате этого, наблюдается романтическая импульсивность [6, 113]. В вариации шестой (*Allegro molto*) Софроницкий придает исполнению блестящее звучание с применением коротких ямбических мотивов, акцентно поддержанных. Подобно переключке двух голосов, звучат ярко аккорды, украшенные нотами, которые перекидываются из регистра в регистр. С удивительной яркостью и выразительностью Софроницкий исполняет седьмую вариацию (восьмой этюд). Ритм здесь на первом плане, тридцать восьмые длительности в тематической линии исполнителем исполняются подчеркнуто ярко, экспрессивно, носят украшающее значение. Выразительные средства, такие как пунктирный ритм, форшлагообразные шестьдесятчетвертые в имитационных проведениях, яркая акцентировка создают впечатление решительности, в то же время волнующей тревоги. Восьмой этюд у Шумана (*sempre marcato*), к примеру, Софроницкий играет более мягче, легко и быстро, мечтательно. Девятый и десятый этюды у Софроницкого производят впечатление возникновению фантастических образов. Это достигается дуэтом *staccato* и мелодически плавными голосами (например, в третьем предложении девятого этюда и мелодия в альтовом голосе в третьем такте второго предложения десятого этюда) [6, 115].

И, стоит отметить, исполнение одиннадцатого этюда (десятой вариации) Софроницким. Исполнение наполнено лирическим соединением сопровождения нежной волнующей фактуры, которая насыщена звучанием «арфы», и плавным пением кантилены в правой руке, сначала в ведущей партии соло тембра «гобоя», далее в голосовом дуэте с разными звуковыми оттенками. Исполнение Софроницким этого этюда очаровывает естественностью, чистотой и глубиной чувств. Этюд двенадцатый, если сравнивать с другими этюдами, по объёму соответствует шести предыдущим этюдам. Это светлое, блестящее рондо, в котором тема отдаленно напоминает тему вариаций, по строению представляет из себя пьесу крупной формы, финального смыслового содержания.

Иное звучание «Симфонические этюды» получают в исполнительской трактовке выдающегося пианиста *Эмиля Гилельса*. Вот как охарактеризовал этого пианиста Я. В. Флиер: «абсолютно убежден, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса. Неоднократно возвращаюсь к такой мысли: насколько же глухи и недалёковидны оказались некоторые критики и биографы Гилельса, воспринявшие его только как фантастического виртуоза, “просмотревшие” (а вернее, “прослушавшие”) в нем еще и потрясающего музыканта!» [7].

В игре Гилельса увлекают сдержанность, благородство и возвышенная поэтичность. Темп в начале произведения у Гилельса медленнее, он размерен и не такой, как, задумал *Andante* сам автор произведения [6,111]. Однако, композитором прописан не темп, а сам характер движения – поступь. Гилельс прибегнул к скорости *Largo*, не нарушая авторского

предписания. Несмотря на то, что Шуман заимствовал тему «Симфонических этюдов» в траурной части «Манфреда» в «Проклятье духов», она, тем не менее, не звучит похоронно, а звучит эпично, тема зафиксирована в четвертях [6, 111].

В трактовке Гилельса тематическая линия видится, как раздумье человека, который идет не торопясь, с чувством достоинства, он погрузился в мысли очень важные для него. Эти мысли словно заставляют его идти ещё медленнее. Для этого эффекта, исполнитель использует дважды *rubato* [6, 111]. Одно спокойное – в арпеджио, опираясь на басовые звуки. Выразительность усиливается разными арпеджио. Другие пианисты, к примеру, скрывают арпеджио, так как считают, что это претит маршевости. Другое – Гилельс потихоньку использует маленькое мелодичное *rubato* только в одном месте, где тематическая линия скорбна, после кульминационного момента на септаккорде шестой ступени (громкий звук сфорцандо). По причине происходящего единожды, это *rubato* вызывает очень горестное до слез чувство, такое осторожное *rubato* всегда более впечатляющее. Тематическая линия преподносится интерпретацией Гилельса печально плавно, как поэтическое размышление о смысле человеческой души. Аккордово-хоровая фактура, в которой как в настоящей полифонии движется каждый голос, опираясь на басы, очень выразительные. Аккорды звучат в полноте звука, как бы отдельно, но всё проникнуто пластичностью, текучестью.

В Первом этюде в исполнении Гилельса нет таинственной мрачности [6, 112]. Музыкант начинает не с шумановского *pp*, а с *mf*. Важное в его интерпретации в начале мужественная воля, сила противостояния трудностям. Выражение этого происходит рельефностью мелодии, звучная округленность, ритм упругий, четкий акцент, отмеченный композитором, на всем протяжении этюда четырёх тактовых долей. Медленное исполнение темы усиливает эффект маршевости, фанфарные интонации за счет того же размеренного ритма. Стоит отметить, что другие пианисты исполняют его живее, вводят *rubato* в шестнадцатые. При неторопливости при небольшом чуть ускоряющем развитии возникает эффект доблестной маршевости. Присутствует в этом, не приглушенная маршевость, а сдержанно-суровая. Гилельс создает красочную звучность: оканчивается этюд лёгкой каденцией.

Во втором этюде Гилельса его герой даже в печали остаётся быть мужественным. Фактура этюда многоплановая, но у исполнителя участвует в этюде не дуэт, а внутренний монолог, каждый голос имеет рельеф. Исполнитель переносит свое внимание в верхний голос, там интонации и ритм торжественно победно звучат, они объединяют первый и второй этюды и основную тему, которая звучит контрапунктом в басу. Аккордовый аккомпанемент придает музыке с помощью остинатного ритма тревогу, волнение. В этом остинатном ритме играет важную роль динамика. Стоит отметить, что такое внимание шестнадцатым не придают другие исполнители. Отмечается, огромный контраст у Гилельса в первых актах второй половины этюда. Игра приобретает душевность. Динамика имеет приглушенный характер. Темп такой же, как и в первой вариации.

В третьем этюде Гилельс играет быстро, как что-то пролетающее, интермеццо. Здесь, по задумке, видимо, Шуман исключил этот этюд, чтобы не нарушать сквозное развитие, не уйти с дороги исполнения целей. Гилельс внимание уделяет скрипичной фигурации, ритм которой подчинен виолончельной характеристике. В этой беспристрастности Гилельсом поставлена цель акцентировать выразительность всего произведения как единого целого. Появление «скрипки» у Гилельса привносит тематическую и душевную разгрузку перед вступлением канонического сюжета в следующем этюде.

Гилельс четвёртый этюд играет подобно маршу, несмотря на то что марша здесь нет. Присутствует полифония Шумана. Несмотря на *sforzando*, указанное в некоторых местах, этюд исполняется в трактовке фортепианной фактуры Гилельса легкими аккордами. Этим пианист сохраняет четырёхдольный размер. Звуковая колоритная динамика сохраняется на протяжении всего этюда. Динамика рельефна, интонационная и мелодическая. Для этого Гилельс даже не акцентирует крещендо во второй половине этюда. Такую контрастность, как разные уровни динамики, не использует Гилельс, романтизм достигается другими

средствами: изменение характера звучания и пунктирного ритма, фортепианной фактуры, то есть не динамики.

Шестой этюд Гилельса звучит бравурно, произносится ярко – четкость тридцать вторых. Отважность, энергия потоком обрушивается виртуозностью пианиста. Переключка голосов тематической линии и дробь тридцать вторых создает эту лавину звуков. Следующий этюд по звучанию имеет значение кульминации произведения [6, 114]. Возникновение измененной тематической линии и трансформация в мажор придают этюду триумфальный оттенок. Мастерство пианиста Гилельса в использовании опорного ритма, наращивание победных возгласов, октавное звучание в последних актах придает музыке колоссальное звучание. Далее выдержана Гилельсом большая пауза перед дальнейшим циклом этюдов.

Гилельс в восьмом этюде оставляет суровые ноты, флорестановские задумчивые мысли и размышления. Пронизано всё полифонией внутренних голосов. Это создает объемность при басовом фоне. Гилельс придает речевую выразительность и слегка интонирует шестьдесят четвертые, которые восходят, и нисходящие тридцать вторые. Темп при этом сдержан.

У Гилельса девятый этюд, который разделен продолжительной паузой от восьмого, при четком ритме звучит также, как что-то шутивное. Гилельс придерживается шумановского *Presto possibile*. Этот этюд переходит в десятый с такой же звучностью, словно этюды объединены. Не очень быстрое *sempre con energia* – токката [6, 115]. Гилельс исполняет аккордовую тему в пунктирном ритме на фоне продолжающихся шестнадцатых, в левой руке пение из восьмого этюда, без пунктирного ритма. Токката ощущается как голос, пианист мастерски отчетливо произносит каждый голос в полифонии. Прекрасная лирическая кульминация: одиннадцатый этюд, *sotto voce, ma marcato* у Шумана, но у Гилельса *a voce piena* с насыщенным звучанием.

Трепетная фоновая картина (образуются трели между звуками аккордов и проходящими звуками) перед вариацией при новой тональности минорной доминанты. Выделена очень выразительно мелодия сдержанным рубато на квинтолях с задержкой на второй ноте и дальнейшей компенсацией или созданным форшлагами за счет главной ноты. Полифоническое мастерское исполнение, в частности во фрагментах подключения второго мелодического голоса, присутствует в исполнении Гилельса и в этом заключается сила эмоционального влияния этюда. одиннадцатый этюд является песней-дуэтом, в котором звучат скорбь и нежность, сильный дух человека.

В последнем этюде-ноктюрне, где позволяет фактура, Гилельс также подвластен шумановской полифонии. На фоновом ликующем звоне басового колокола торжествующе звучит главная тематическая линия произведения. Игра Гилельса безупречна. Пианист сохраняет основной художественный замысел Шумана – сквозное развертывание музыкально-художественных образов [6, 116].

Таким образом, сравнив две исполнительские трактовки «Симфонических этюдов», можно прийти к некоторым выводам и наблюдениям. Отличия в игре безусловно есть, и они обусловлены многими факторами. Так, Гилельс играет монументально, и, стоит отметить, убрав «посмертные» этюды, он делает цикл компактным, устремленным. Гилельс выбрал для каждого этюда свою звучность, в его исполнении прекрасно тонкое рубато, и роль выбора темпа пианистом – от действительно медленного похоронного марша тематической линии, неторопливо разгоняясь, до колоссального фанфарного финала, как победы оригинальности, неординарности над филистерством. Софроницкий же показательно открывал шаг за шагом тематический рисунок, показывая, как новое появлялось, в смысловых образах, как вытекающий результат предыдущего развития цикла. В исполнении Софроницкого этюды являются по-настоящему «симфоническими» в соответствии шумановскому названию. Софроницкий же в молодости убирал из цикла «посмертные» этюды, но включил в цикл в более позднем исполнении, от этого исполнение пианиста не становится хуже.



Произведение «Симфонические этюды» Р. Шумана включено в репертуар многих исполнителей. Можно отметить множество интерпретаций выступлений таких выдающихся музыкантов, как Святослав Рихтер, Альфред Корто, Владимир Горовиц, Владимир Ашкенази, Клаудио Аррау, Артур Рубинштейн, Михаил Плетнёв, Даниил Трифонов, Евгений Кисин и многих других исполнителей.

«Симфонические этюды» ор. 13 стали уникальным и непревзойдённым произведением по технике исполнения, стилю музыкального письма, по насыщенности фортепианной фактуры, по обилию драматургического сюжета и композиторских идей. Объективно проанализировав исполнение, ограничиваясь рамками статьи, пока только двух пианистов на промежуточном этапе изучения исполнительских трактовок, можно прийти к выводу, что сравнивать игру двух выдающихся исполнителей – интересная исследовательская задача. Они похожи, и в то же время – не похожи. Каждая интерпретация отличается творческой индивидуальностью, оригинальностью и совершенностью исполнения. Отметим, что проведенный исполнительский анализ трактовок интерпретаций, может быть использован в исполнительской практике пианистов, а также в изучении и поиске своих путей исполнительских решений.

#### **Список литературы**

1. **Конен В. Д.** История зарубежной музыки. [Текст] / Вып. 3: С 1789 года до середины XIX века // Музыка. Издание пятое. – М., – 1981. – 534 с.
2. **Житомирский Д. В.** Шуман. [Текст] / Музгиз, – М., –1960. – 88 с.
3. **Асафьев Б. В.** О симфонической и камерной музыке. [Текст] / Музыка, – Л. –1981. – 216 с.
4. **Шуман Р.** Письма: [в 2 т.] [Текст] / Сост., ред., коммент. Д. В. Житомирский //Музыка, – Т. I., – М., –1970. – 719 с.
5. **Генн-Бердникова Е.** Лицо трагедии. [Интернет] 2021 : URL: <https://m.rusmir.media/2008/10/01/pianist> [Цитировано: 30.05.2021]
6. **Баренбойм Л. А.** Эмиль Гилельс. Творческий портрет артиста [Текст] / Советский композитор/ – М., –1990. – 261 с.
7. **Флиер Я. В.** Щедрость художника [Текст] / Советская музыка, 1976, № 10. /Данная статья опубликована также в сборнике «Яков Флиер: Статьи, воспоминания, интервью» // Советский композитор //–М., –1983. – 235 с.
- 8.

#### **References (transliterated)**

1. **Konen V. D.** Istoriâ zarubežnoj muzyki. [Tekst] / Vyp. 3: S 1789 goda do serediny XIX veka // Muzyka. Izdanie pãtoe. – M., – 1981. – 534 p.
2. **Žitomirskij D. V.** Šuman. [Tekst] / Muzgiz, – M., –1960. – 88 p.
3. **Asaf'ev B. V.** O simfoničeskoj i kamernoj muzyke. [Tekst] / Muzyka, – L. –1981. – 216 p.
4. **Šuman R.** Pis'ma: [v 2 t.] [Tekst] / Sost., red., komment. D. V. Žitomirskij //Muzyka, – T. I., – M., – 1970. – 719 p.
5. **Genn-Berdnikova E.** Lico tragedii. [Internet] 2021 // URL: <https://m.rusmir.media/2008/10/01/pianist>
6. **Barenbojm L. A.** Èmil' Gilel's. Tvorčeskij portret artista [Tekst] / Sovetskij kompozitor/ – M., –1990. – 261 p.
7. **Flier Â. V.** Šedrost' hudožnika [Tekst] / Sovetskaâ muzyka, 1976, № 10. /Dannaâ stat'â opublikovana takže v sbornike «Âkov Flier: Stat'i, vospominaniâ, interv'û» // Sovetskij kompozitor //–M., –1983. – 235 p.

#### **Сведения об авторе:**

**Джаксылыкова Дамиля** – магистрант 2 года обучения специальности «Инструментальное исполнительство» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна, доцент кафедры «Музыковедение и композиция», кандидат искусствоведения.

**Автор туралы мәлімет:**

*Джаксылыкова Дамиля* – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Аспаптық орындаушылық» мамандығының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – Мылтықбаева Меруерт Ширақбайқызы – «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, өнертану кандидаты.

**Information about the author**

*Dzhaksylykova Damiya* - 2-year undergraduate student of the speciality «Instrumental performance» of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Scientific adviser – Myltykbaeva Meruert Shirakbaevna, associate professor of the Department of Musicology and Composition, candidate of art history.

МРНТИ 18.41.51

**Гульшат Байманова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан

## ЗАДАЧИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В РАБОТЕ НАД ХОРОВЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

### *Аннотация*

Статья сфокусирована на рассмотрении концертмейстерской деятельности в области работы пианиста с хоровым дирижером и хором. Исследование базируется на работах таких авторов, как Т. Стрельцов, А. Люблинский, Е. Шендерович, О. Абрамов и др. Использованные методы исследования – теоретический и эмпирический. Данные, полученные в результате проведенной работы, направлены на расширение понимания специфики работы концертмейстера в классе хорового дирижирования и углубление представления о его основных задачах. Статья создает базу для обсуждения и дальнейшего изучения проблематики в данной области.

**Ключевые слова:** концертмейстер, аккомпанемент, пианист, дирижер, а capella, хор, сопровождение, тенор, кантата.

**Гульшат Байманова<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан

## КОНЦЕРТМЕЙСТЕРДІҢ ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ХОР ШЫҒАРМАЛАРЫН ОРЫНДАУ БАРЫСЫНДАҒЫ МІНДЕТТЕРІ

### *Аннотация*

Мақала концертмейстердің хор дирижері мен хормен жұмыс саласындағы аккомпаниаторлық қызметін қарастыруға бағытталған. Зерттеу Т. Стрельцов, А. Люблинский, Е. Шендерович, О. Абрамов және т.б авторлардың еңбектеріне негізделген. Қолданылған зерттеу әдістері – теориялық және эмпирикалық. Жүргізілген жұмыстың нәтижесінде алынған деректер хор дирижері сабағында концертмейстер шығармашылығының ерекшеліктері туралы түсініктерін кеңейтуге және оның негізгі міндеттерін түсінуді, тереңдетуге бағытталған. Мақала осы саладағы мәселелерді талқылауға және одан әрі зерттеуге негіз жасайды.

**Түйінді сөздер:** концертмейстер, сүйемелдеу, пианист, дирижер, капелла, хор, сүйемелдеу, тенор, кантата.

**Gulshat Baimanova<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh national conservatory  
Almaty, Kazakhstan

## TASKS OF THE ACCOMPANIST IN WORK ON CHORAL WORKS OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN

### *Abstract*

The article focuses on considering the accompanist activity in the field of a pianist's work, including a choral conductor and choir. The research is based on the works of such authors as T. Streltsov, A. Lyublinsky, E. Schenderovich, O. Abramov and others. The used research methods are theoretical and empirical. As a result, the data obtained from the carried work is aimed to expand the comprehension of accompanist work specifics in the choral conducting class and deepen the conception of his essential tasks. Furthermore, the article creates a basis for discussion and further study of the problematics in this area.

**Keywords:** concertmaster, accompaniment, pianist, conductor, a capella, choir, accompaniment, tenor, cantata.

Концертмейстерская деятельность является одной из основных областей в современном исполнительском искусстве. Оно имеет многовековую историю. Если в древние времена аккомпанемент выполнял, в основном, метrorитмическую функцию, то на сегодняшний день сущность и значение аккомпанемента коренным образом изменилась. Сейчас это самостоятельная деятельность, которая сопоставима с сольным исполнительским мастерством.

Заметим, что современное понятие «аккомпаниатор» постепенно приобрело некоторые отличия по сравнению с понятием «концертмейстер». Деятельность последнего отличается тем, что концертмейстер в значительной мере берет на себя еще и задачу управления ансамблем. В процессе исторического развития аккомпанемент стал усложняться – углубляется его содержание, усложняются пианистические трудности, что предъявляет к аккомпаниаторам не меньшие требования, чем к сольным исполнителям.

На сегодняшний день остро стоит вопрос, что все чаще концертмейстеры не могут себя в полной мере реализовать, как грамотные специалисты. Это связано с тем, что они проходят недостаточную подготовку во время обучения. Для создания профессиональных кадров в сфере концертмейстерской деятельности, необходимо вывести на новый качественный уровень профессиональную подготовку в процессе освоения специализации, способствовать расширению изучаемого репертуара, уделять большее, особое внимание развитию необходимых профессиональных навыков концертмейстера, таких как чтение с листа, транспонирование, и даже подбор по слуху и импровизация.

Данная проблематика касается и концертмейстеров, работающих в классе хорового дирижирования, где специфика работы имеет свое отличие и большую направленность на дирижерскую деятельность. Если при обучении концертмейстер не сталкивался с репертуаром дирижерско-хорового класса, то с началом практической деятельности в данном направлении перед ним встают определенные новые исполнительские задачи. К ним относятся:

1. приобретение навыка чтения хоровых партитур для различных составов хора, которые исполняются с фортепианным сопровождением или без него (то есть, *a capella*<sup>1</sup>);
2. умение упростить хоровые партитуры;
3. игра в соответствии с жестикуляцией дирижера-хормейстера.

Кроме того, подчеркнем то, что хоровые партитуры – как *a capella*, так и с сопровождением – могут быть для различного количественного состава. Например, от двух до шестнадцати (и даже более) голосов. Они также создаются для различных качественных составов голосов – для женских, мужских, детских, смешанных. Это определяет наличие у концертмейстера различных специфических навыков, связанных с работой в классе хорового дирижирования.

Помимо сказанного, отметим, что для ясного иллюстрирования хора или оркестра и для адекватного представления дирижером полного ансамбля, на репетиции играют, в основном, не один, а два концертмейстера. Тем самым, если это произведение с сопровождением, то один играет то, что исполняет хор, а другой – партии оркестра или фортепиано. Если же это *a capella*, то голоса для исполнения делятся на равные части между двумя концертмейстерами. Однако, при необходимости, концертмейстеру нужно суметь сыграть *a capella* все голоса, а если это хор с сопровождением, то все его партии и аккомпанемент. В связи с этим, выделим еще одну важную задачу – умение исполнить аккомпанемент (сопровождение) и саму хоровую партитуру собственно одному концертмейстеру.

В таком случае концертмейстеру, привыкшему играть, в основном, двухстрочный материал, необходимо хорошо ориентироваться в хоровых партитурах различной

---

<sup>1</sup> Нотный текст произведений для хора *a capella* не содержит фортепианную партию, но предполагает участие пианиста, когда необходимо иллюстрировать хоровую партитуру в процессе разучивания произведения.

сложности, приемах многоголосного изложения и фактурных особенностей музыкальной ткани. Это требует достаточно серьезной «домашней» подготовки и определенной сноровки, чтобы читать многопластовую партитуру, написанную на нескольких нотных строках, подчас достигающих восьми и более голосов. При этом, теноровый голос, по традиции записанный в скрипичном ключе, необходимо переносить на октаву вниз, что тоже представляет собой некую сложность, а именно связанную со зрительным восприятием. В таких случаях, нередко теноровую партию концертмейстеры переписывают к партии басового голоса или близстоящей партии, но это не всегда возможно.

При игре *a capella* ключевым вопросом является «распределение» рук между голосами. Обычно, сопрано и альт играют правой рукой, бас и тенор – левой. Однако, бывают случаи отступления от этих правил. Обратимся к некоторым из них:

- если теноровая партия написана намного выше басовой, то целесообразно «перенести» ее в правую руку;
- при выделении какого-либо голоса желательно исполнять его той рукой, которой это более удобно воспроизвести для создания яркого звучания;
- при «перекрещивании» голосов (когда более «низкий» голос записан выше «высокого» в отдельных местах партитуры), иногда следует передавать голос, фактически звучащий выше, в правую руку, а звучащий ниже – в левую;
- при всем этом не должна нарушаться плавность звучания.

В большинстве случаев, для точной передачи дирижеру всех нюансов исполнения хора, концертмейстер должен воспроизвести хоровую партитуру -по возможности – наиболее точно. С другой стороны, бывают случаи, когда ее приходится упрощать. Это желательно сразу обговорить, и подчеркнуть, что для дирижера является главным, и что он хотел бы выделить в том или ином фрагменте.

В произведениях с сопровождением указанные задачи сохраняются, но добавляется аккомпанемент, исполнение которого закономерно влечет за собой свои специфические сложности. Так, например, это могут быть переложения для фортепиано оркестровых партий, что не всегда удобно для исполнения. Вместе с тем, не стоит забывать, что темп таких аккомпанементов может быть очень быстрым, – особенно, в оперных сценах и хорах. Это требует предварительной хорошей и тщательной подготовки аккомпаниаторов. Обычно оба концертмейстера должны предварительно изучить и знать как хоровую партию, так и партию аккомпанемента.

При исполнении хора *a capella*, или хоровой партитуры с сопровождением нельзя забывать обо всех авторских указаниях. Однако, здесь они для дирижера имеют особую значимость, потому что он все как бы «показывает» руками и жестами, и каждый штрих, каждое изменение в исполнении музыки должно изображаться, – как посредством его мануальной техники, так и игрой концертмейстеров. Концертмейстер должен очень тонко понимать жесты дирижера, – то есть, знать такие основы техники, как «ауфтакт», «точки», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки, соответствующие простым и сложным размерам. Это и является основной сложностью так называемой игры «по руке». Любое несовпадение и «сбой» во время выступления или экзамена лежит на ответственности концертмейстера.

В сочинениях с инструментальным сопровождением фактура фортепианного аккомпанемента бывает весьма разнообразна. Это и гармоническая поддержка хора, дублирующая его звучание, и ритмически контрастный «пласт» к хоровой фактуре, или ее комплементарного дополнение. Помимо того, сопровождение может содержать тематический материал, а хор – наоборот, выполнять аккомпанирующую функцию.

Если концертмейстеру необходимо самому исполнить как хоровую партитуру, так и сопровождение, то за основу берется хоровая партия, на которую всегда следует ориентироваться. По возможности, ее нужно исполнять целиком, при этом дополняя звучанием аккомпанемента, фортепианными вступлениями и заключениями. Вместе с тем,

при дублировании хоровой партитуры в аккомпанементе, возможна игра только исключительно аккомпанемента.

Партия сопровождения всегда исполняется тише вокально-хоровой, чтобы не заглушать в будущем совместном исполнении хор. Ее громкостная динамика увеличивается, как правило, только при повторении темы или в момент инструментального солирования. Допускаются исключения и для отдельных голосов: октавного унисона, удвоенных и выдержанных звуков, – при этом концертмейстер незначительно может изменить фактуру.

Однако, вне зависимости от того, играет концертмейстер партию хора или сопровождения, основным является то, что аккомпаниатор должен быть хорошо ознакомлен с поэтическим текстом, поскольку именно он является первостепенным фактором, определяющим и концентрирующим содержание и смысл произведения.

Показательный пример к сказанному выше мы находим в жанре кантаты, довольно широко представленном в творчестве казахстанских композиторов. Отметим, что произведения этого жанра занимают значительное место в творческой биографии Мансура Сагатова. В целом, его вокально-хоровые произведения и циклы можно назвать новым этапом развития данного жанра в казахстанской музыкальной культуре. Он – автор таких кантат, как «Песнь акына» (1972), «Мерекелік кантата» (1980), «И, как сердце, летит земля» (1980), «Отан Салтанаты» (1987), «Перзент парызы» (1997), «Салтанаты кантата (2001). Эти сочинения демонстрируют различные образцы того, каким образом может преломляться данным монументальный жанр. В частности, в «Мерекелік кантата» ярко продемонстрирована связь кантатно-ораториального жанра с камерно-концертным искусством. Эта особенность впоследствии была воспринята и воспроизведена во многих кантатах композиторов Казахстана следующих поколений.

«Мерекелік кантата» написана на либретто К. Мырзалиева. для тенора, смешанного хора и симфонического оркестра (на стихи К. Мырзалиева), к 60-летию Казахстана. Показательно, что в данном произведении, как и в других кантатах М. Сагатова значительный статус приобретает поэтический текст. Именно он определяет выбор средств музыкальной выразительности, особенности формообразования и, в целом, в высокой степени обуславливает большинство музыкально-творческих решений.


В произведении преобладает аккордовая фактура. Хоровые голоса выстраиваются по звукам аккордов. В партии солиста преобладает поступенное движение в высоком регистре, с большим количеством протяжных звуков в высокой тесситуре. Партитура, в целом, представляет особый интерес в связи с тем, что с 13 цифры вступает партия том-тома. Это говорит о тематической важности данного ударного инструмента с неопределенной звуковысотностью в кантате. Партия том-тома имеет остинатный характер. Стоит отметить, что выписывание ударных в клавире произведения, большая редкость.

Произведение написано в контрастно-составной форме, состоит из нескольких разделов, в каждом из которых солист и хор активно взаимодействуют друг с другом.

Музыкальный материал произведения вступает в виде октавного удвоения в партии хора, обрисовывая тональность *B dur*. В мелодии отсутствуют большие скачки, за счет чего она представляется довольно плавной. С партией сопровождения мелодия воспроизводится поочередно. Постепенно партия хора, звучащая в двухголосии, приводит к *divisi* каждого голоса. Затем, следует связка протяженностью 9 тактов.

Связка начинается с аккордового изложения на слова «Азат елдің», где хор и сопровождение звучат в унисон. Мелодия здесь имеет речитативно-декламационный характер.

Далее вступает партия солиста (48-й такт). Солист прославляет свою Родину, очень показательно использование алексических слов – «хала-лау», «ахау». Партия хора в данном фрагменте звучит не вместе с солистом, а поочередно с ним. Можно сказать, что солист здесь выполняет своеобразную функцию, подобную функции акына или рассказчика. Это подтверждается: алексическими вставками и использованием акынской мелодической формулы. (С. Елеманова).

Следующий раздел начинается с канона в партии сопрано и альты – интервал кварта, время вступления – один такт. Затем этот канон переходит в *tutti* хора с *divisi* у сопрано. Так, смысловая нагрузка текста подчеркивается пятиголосием. Хор звучит моноритмично, в едином ритмическом рисунке во всех голосах. Далее, небольшая оркестровая связка вместе с том-томами приводит к следующему разделу, где альт исполняет основную мелодию, а бас образует к ней контрапункт. Все это звучит на фоне чеканного ритма у том-томов – . Постепенно включаются другие голоса, приводящие к следующему разделу.

В новом разделе поочередно звучат партии хора и солиста на фоне аккомпанемента, в котором воспроизводятся их мелодические линии. По мере развертывания музыкального материала партия тенора перестает звучать, утверждая, тем самым, высокую ролевую значимость партии хора, которая в жанре кантаты безусловна, бесспорна.

В следующем разделе размер меняется с 3/4 на 2/4. В аккордовой фактуре мелодика партии хора вместе с партией солиста достигает кульминационной точки на ноте *b* второй октавы. Этим заканчивается произведение на фоне тремоло партии сопровождения.

Говоря об особенностях партии аккомпанемента, отметим, что она не представляет собой нечто сложно исполнимое. В кантате аккомпанемент вступает первым и звучит небольшое вступление, – как своего рода призыв, привлечение внимания к последующему звучанию кантаты. В начале аккомпанемент с хором вступает в разное время, и аккомпанементом здесь выполняется некое заключительное закругление фразы (9-34 такт). Структура аккомпанемента близка речитативной и не отличается какими-то сложными ритмическими образованиями, – преобладает двухтактовая ритмическая фигура, включающая четвертную паузу, четыре восьмые и синкопу. Постепенно, на протяжении всех этих тактов в партии аккомпанемента насыщается фактурный пласт: сначала звучат интервальные созвучия, и к ним с каждым новым проведением добавляется по одному голосу, – до звучания аккордов в обеих руках (см. Нотный пример № 1):

### Нотный пример № 1

Мерекелік кантата  
Allegro moderato

Мансур Сагатов



21

ал га! Бо ла шаккан дай? Күл пыр ган нұр таң дай та-ма-ша. Қа тар

С такта 35 вступает новый раздел. Меняется фактура в аккомпанементе, изменяется ритм, в мелодике прослеживается песенность за счет поступенности восходящего и нисходящего движения звуков. Затем аккомпанемент начинает вторить хору в унисон (39 такт). Отметим, что исполняется это довольно легко и не представляет особой сложности. Но, мы считаем, что главная задача на этом участке формы – добиться четкой ритмической пульсации и играть со вторым концертмейстером слаженно, не «квакая», – как на одном инструменте, (43-47 такты см. Нотный пример №2).

Далее (50-94 такты) в партии аккомпанемента активизируется взаимодействие с хором, что проявляется в имитированном звучании своеобразной «домбровой вторы» и в мелодическом развертывании на *marcato*, похожем на стиль исполнения *tökne*. Здесь важно выдерживать четкую ритмическую пульсацию и при проигрывании приблизить звучание к домбровому, тем самым, высветить атмосферу праздничного настроения, заложенного в самой кантате, что очень важно для обоих концертмейстеров. Необходимо добиваться четкого исполнения всех присутствующих динамических акцентов. Также, важно умение проиллюстрировать для дирижера яркость динамических нюансов, – например, переход от *mp* к *f*, который звучит в партии *tenor solo* (тт. 92-94 см. Нотный пример № 3).

### Нотный пример № 2

Мерекелік кантата  
Allegro moderato

Мансур Сагатов

43 *ff*

Ү - ла - ны, жа - са! Мәң - гі жа - са, қол - соз ар - ман - га!

### Нотный пример № 3

Мерекелік кантата  
Allegro moderato

Мансур Сагатов

92 *mp* *f*

Жай - най бер - сін ту - - - ган

Далее аккомпанемент уже начинает выполнять функцию сопровождения, то есть, – вспомогательную (с т. 98), и мелодика не дублирует ни одну из хоровых партий. При этом, на данном участке можно отметить появление многочисленных хроматизмов в партии аккомпанемента. Кроме того, фактура партии аккомпанемента становится более разряженной, и стоит обратить внимание на то, что расстояние между руками аккомпаниатора пространственно увеличивается при игре между большой и первой октавами. За счет этого появляется некая пространственная широта.



Затем, два концертмейстера приходят к своеобразному *tutti* (т. 114), что выражается в фактурном расширении посредством масштабного охвата низкого и высокого регистров у хора и в сопровождении. У обеих партий аккомпанемента – уже более уплотненная фактура. Здесь то, что звучит в партии хора начинает дублироваться и в партии аккомпанемента (см. Нотный пример № 4):

Нотный пример № 4

Меркелік кантата  
Allegro moderato  
Мансур Сағатов

114  
(ы)стан жа - са! Сыр-лы - да - ла, жа - са, ту ған ел. Ал-тын ас -

(ы)стан жа - са! Сыр-лы - да - ла, жа - са, ту ған ел. Ал-тын ас -

(ы)стан жа - са! Сыр-лы - да - ла, жа - са, ту ған ел. Ал-тын ас -

После *tutti*, в партии фортепиано достаточно стремительно проводится восходящее поступенное движение по звукоряду гаммы *H-dur*, – его нужно исполнить весьма порывисто и бравурно, подчеркивая утверждение тональности *H-dur*. Это восходящее движение стремительно приводит к началу следующего раздела, в котором довольно неожиданно вводится новый музыкальный инструмент.

Раздел начинается в тональности *B-dur*, которая вводится ярким сопоставлением (122-143 такты). На данном участке фактура аккомпанемента еще более разряжается, – просто звучит органнй пункт на звуке *b* в басу. К партитуре подключается партия том-тома, и ее вступление концертмейстеру нужно выделить, подчеркнуть, – в целом, грамотно отобразить передачу партии сопровождения ударному инструменту. То, что партию том-томов исполняет концертмейстер – весьма непривычно, и определенную сложность здесь вызовет необходимость переключиться аккомпаниатору с игры на стук, с сохранением четкости метрической пульсации (см. Нотный пример № 5).

В новом построении в партии фортепиано начинают излагаться хроматизированные интервальные последовательности из параллельных кварт. Они весьма неудобны для исполнения, и возникает необходимость приложить дополнительные усилия, чтобы избежать фальши при проигрывании аккомпанемента. Опасность фальши обусловлена тем, что в этих последовательностях есть группы из 3-х кварт, которые нужно исполнять довольно быстро, в темпе *allegro moderato*, – поэтому, концертмейстеру их следует отнести к технически неудобному моменту и проучить отдельно.

Здесь также примечательна ритмика в партии оркестра, – в частности, ярко выделяется характерная синкопа, придающая звучанию остроту и типичную для казахской музыки игривость, что ассоциируется с танцевальностью (143-158 такты). Помимо того, иные традиционные особенности казахской музыки, отраженные в аккомпанемента, обуславливают определенные сложности для концертмейстера. Например, переключение с

двухдольного на трехдольный размер, что, в свою очередь, усложняется наличием синкоп. В целом, метроритмическая регулярность вуалируется, «сглаживается» и задача концертмейстера – не утратить метрическую пульсацию из-за смены размера. Это достигается путем анализа логики развёртывания музыкальной ткани в метроритмической канве.

### Нотный пример № 5

122 Мерекелік кантата  
A. Allegro moderato Мансур Сагатов

Ла-ла - ла - ла, ла-ла - ла - ла,

sp pp

T-TOM

В процессе музыкального изложения, в партии аккомпанемента усиливается эмоциональная напряженность за счет активного, «наступательного» проведения октавных последовательностей в левой руке, продолжающегося на протяжении 16 тактов (174-189 такты см. Нотный пример № 6):

### Нотный пример № 6

184 Мерекелік кантата  
Allegro moderato Мансур Сагатов

Ба - кыт - тың та - ны

Ба - кыт - тың та - ны

Ба - кыт - тың та - ны

Ба - кыт - тың та - ны

Это приводит все к некой кульминации, где партии хора моноритмично своеобразно скандируют слово «Самға»<sup>2</sup>. Аккомпанемент выполняет функцию завершения, поддерживая проявления заключительного типа изложения в партии хора (см. Нотный пример № 7):

*Нотный пример № 7*

Мерекелік кантата Мансур Сагатов  
*f* Allegro moderato

В отношении выполнения исполнительских задач отметим, что сложность для концертмейстеров будут представлять вертикальное соотношение мелких длительностей, которые должны исполняться одинаковым по качеству штрихом. Синкопы должны выполняться очень четко и синхронно, так как здесь малейшее несовпадение между двумя концертмейстерами и дирижером, неизбежно приведет к расхождению.

Следующая сложность состоит в контрастных сменах темпов между разделами, когда усиливается роль координирующих взаимоотношений между концертмейстерами и дирижером. В целом, для качественного выступления и лучшей передачи смысла произведения дирижер и оба концертмейстера должны быть в постоянной взаимосвязи.

В заключении подчеркнем, что работа концертмейстера в классе хорового дирижирования имеет свою специфику и, в целом, в высокой степени характеризуется большей направленностью на руководящую роль и деятельность дирижера. Если при обучении концертмейстер не сталкивается с репертуаром дирижерско-хорового класса, то объективно возникает необходимость в процессе профессиональной деятельности, так или иначе восполнить такой пробел.

Кроме того, при работе над произведениями Казахстанских композиторов, на примере кантаты М. Сагатова, мы обнаружили специфические особенности по ходу их изучения и подготовке к исполнению. В первую очередь, нужно обратить внимание на то, что в рассмотренном сочинении ярко проявляется связь кантатно-ораториального жанра с камерно-концертным искусством. Основной концертмейстерской задачей становится поиск эквивалентного воспроизведения на фортепиано всей масштабности произведения дирижеру, – для того, чтобы в последствие он смог целостно представить его на концертной сцене. Помимо того, дополнительного внимания требует все, что в той или

<sup>2</sup> Самға (пер. вознесение высоко, взлетать высоко). В партии хора скандируется фраза «Қазақ елі, самға», что в какой-то мере может переводиться, как «Славься, наша страна!», поэтому это все должно звучать очень торжественно.

иной степени связано с национальным аспектом в иллюстрировании колорита казахской музыкально-поэтической традиции. Таким образом, с началом практической деятельности в данном направлении перед концертмейстером встают определенные новые исполнительские задачи, которые возможно выполнить по прошествии некоторого промежутка времени, и по мере накопления соответствующего опыта.

#### **Список источников**

1. **Елеманова С.** Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика. – А.: Дайк-пресс, 2000. – 187 с.
2. **Тенюкова Г.** Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования // Автореферат дисс-и канд. иск-я. – М., 1993. – 384 с.
3. **Мальцева О.** Роль концертмейстера-иллюстратора в учебном классе хорового дирижирования музыкального вуза. – М., 2019. – 4 с.
4. **Кубанцева Е.** Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студентов музык. фак. пед. вузов. – М.: Академия, 2002. – 181 с.
5. **Щендерович Е.** В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 224 с.
6. Дмитриева К. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста [Текст] // Дисс-я канд. искусствоведения: спец.17.00.02. // К.В. Дмитриева. – Саратов, 2015. – 217 с.

#### **References (transliterated)**

1. **Elemanova S.** Kazakhskoe traditsionnoe pesennoe iskusstvo. Genezis i semantika. – A.: Daik-press, 2000. – 187 s.
2. **Tenyukova G.** Soderzhanie i metody podgotovki studentov k kontsertmeisterskoi rabote v klasse khorovogo dirizhirovaniya // Avtoreferat diss-i kand. isk-ya. – M., 1993. – 384 s.
3. **Maltseva O.** Rol kontsertmeistera-illyustratora v uchebnoy klasse khorovogo dirizhirovaniya muzykalnogo vuza. – M., 2019. – 4 s.
4. **Kubantseva E.** Kontsertmeisterskii klass: Ucheb. posobie dlya studentov muzyk. fak. ped. vuzov. – M.: Akademiya, 2002. – 181 s.
5. **Shchenderovich E.** V kontsertmeisterskom klasse: Razmyshleniya pedagoga. – M.: Muzyka, 1996. – 224 s.
6. **Dmitrieva K.** Bazovye komponenty i professionalnaya spetsifikatsiya v tvorcheskoi deyatel'nosti kontsertmeistera-pianista [Tekst] // Diss-ya kand. iskusstvovedeniya: spets.17.00.02. // K.V. Dmitrieva. – Saratov, 2015. – 217 s.

#### **Сведения об авторах:**

**Байманова Гулшат Сериковна** – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

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

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Байманова Гулшат Сериковна** - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

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

#### **Information about the authors:**

**Baimanova Gulshat** – 2nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

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

МРНТИ 18.41.09

**Эльвира Абдрахманова<sup>1</sup>, Тамара Джумалиева<sup>2</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория им. Курмангазы  
Алматы, Казахстан**К 150-ЛЕТИЮ «АРЛЕЗИАНКИ» ЖОРЖА БИЗЕ****Аннотация**

В данной статье освещается недостаточно исследованный, но важный вопрос, имеющий прямое отношение к оркестровке, в частности, применение во второй половине XIX века саксофона, выдающимся французским композитором Ж. Бизе в музыке к драме А. Додэ «Арлезианка», написанной в 1872 году. В этом новаторском произведении композитор, для творческой манеры которого типичны тембровые эксперименты, оригинальное сочетание инструментов, применение чистых тембров, вслед за Ж. Кастерном («Последний царь Иудеи»), Г. Берлиозом («Взятие Трои»), Ж. Галеви («Вечный жид»), Дж. Мейербером («Африканка»), К. Сен-Сансом (кантата «Свадьба Прометея»), смело вводит в партитуру саксофон, изобретенный А. Саксом в 1841 году. Основное внимание в статье сконцентрировано на концепции произведения, драматургически важных музыкальных фрагментах и лейттемах главных героев, в которых мастерски используются тембровое богатство, широкий диапазон этого инструмента, заключающие в себе огромные выразительные возможности.

Одновременно предложена иная трактовка музыкального содержания «Интермеццо», а также обоснована роль этого произведения в творчестве Ж. Бизе, подготовившего появление оперного шедевра, каковым является «Кармен», и одновременно представляющего собой новый этап в развитии европейского театрального жанра.

**Ключевые слова:** Жорж Бизе, Арлезианка, оперное творчество, опера.

**Эльвира Абдрахманова<sup>1</sup>, Тамара Джумалиева<sup>2</sup>**<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан**ЖОРЖ БИЗЕНИҢ «АРЛЕЗИАНКАСЫНЫҢ» 150 ЖЫЛДЫҒЫНА****Аннотация**

Бұл мақалада оркестрлеуге тікелей қатысы бар және жеткілікті зерттелмеген, атап айтқанда, 1872 жылы А. Доденің "Арлезианка" драмасы бойынша жазылған көрнекті француз композиторы Ж. Бизенің музыкасындағы XIX ғ. екінші жартысында саксофон аспабын қолдану мәселесіне назар аударылады. Композитордың шығармашылығында түрлі тембрлік эксперименттерге, аспаптардың ерекше үйлесіміне назар аударылады. Бұл жаңашыл шығармада композитор, оған дейін болған Ж. Кастерннің («Последний царь Иудеи»), Г. Берлиоздың («Взятие Трои»), Дж. Галевидің («Вечный жид»), Дж. Мейербердің ("Африканка"), К.Сен-Санстың («Свадьба Прометея» кантатасы) шығармаларындағыдай, 1841 жылы А. Сакс жасаған, саксофонды енгізеді. Мақалада шығарманың концепциясына, драматургияның маңызды музыкалық бөлімдеріне және басты кейіпкерлердің лейтқақырыптарына ерекше назар аударылады және аспаптың тембрлік байлығы, кең диапазоны көрсетілген.

Сонымен қатар, «Интермеццоның» музыкалық мазмұнын басқаша түсіндірмесі ұсынылып, бұл шығарманың «Кармен» опералық шедеврiнiң көрiнiсiн дайындаған Ж. Бизе шығармашылығындағы рөлi және еуропалық театралдық жанрдың даму кезеңiндегi жаңа бағыт әкелгенi туралы баяндалады.

**Түйiндi сөздер:** Жорж Бизе, Арлезианка, опера шығармашылығы, опера.

*Elvira Abdrakhmanova<sup>1</sup>, Tamara Dzhumaliev<sup>2</sup>*

*<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Kazakhstan, Almaty*

## ON THE 150TH ANNIVERSARY OF THE "L'ARLÉSIENNE" BY GEORGES BIZET

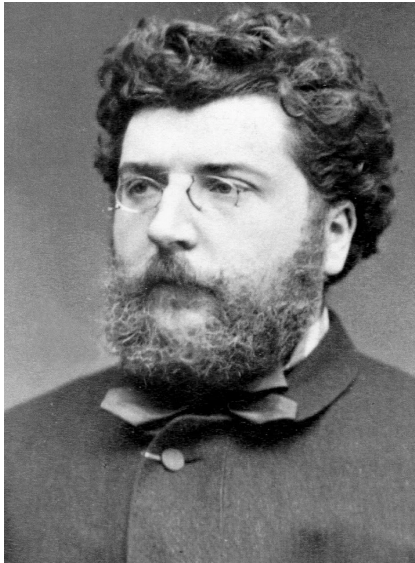
### *Abstract*

This article highlights an insufficiently researched but essential issue directly related to orchestration, particularly the saxophone in the second half of the nineteenth century by the outstanding French composer J. Bizet in the music to A. Daudet's drama "L'Arlésienne", written in 1872. In this innovative work, the composer boldly introduces the saxophone, invented by A. Sachs in 1841. His creative manner includes timbre experiments, an original combination of instruments, and the use of pure timbres. In orchestration, G. Bizet follows J. Kastern ("The Last King of Judea"), G. Berlioz ("The Capture of Troy"), J. Halevi ("The Eternal Jew"), J. Meyerbeer ("The African Woman"), and K. Saint-Saens (the cantata "Prometheus's Wedding"). The primary attention in the article is focused on the concept of the work, dramaturgically important musical fragments and leitmotifs of the main characters, in which the timbre richness, a wide range of this instrument are skillfully used, containing huge expressive possibilities. At the same time, a different interpretation of the musical content of "Intermezzo" is proposed, and the role of this work in the work of Zh. Bizet prepared the appearance of an opera masterpiece, which is "Carmen", and at the same time, represents a new stage in the development of the European theatrical genre.

**Keywords:** Georges Bizet, Arlesian, opera.

В этом году музыкальная общественность отмечает 150-летие со дня премьеры музыки к драме Альфонса Доде Жоржа Бизе (1838-1875). Это произведение, подготовившее появление оперного шедевра «Кармен», занимает в творческой судьбе гениального композитора, которого всегда привлекало простое и жизненное содержание, особое место, поскольку с его появлением связан переход с романтических позиций на реалистические. В одном из писем Бизе имеются по этому поводу следующие строки: «Что бы ни произошло, я удовлетворен тем, что вступил на этот путь, который не должен покинуть и с которого я не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу» [1, 398]. Жоржу Бизе понравилась пьеса А. Доде, который не считался, как справедливо отмечают филологи, «доктором социальных наук» как Бальзак, или «ученым-экспериментатором» как Золя, а был наблюдателем частного, имевшего чутье подлинного реалиста, которое выводило его на дорогу больших обобщений. «Доде в чем-то дополняет таких гигантов как О. Бальзак, Флобер, Э. Золя. У него была своя манера видеть мир, подкупающий лиризм, неподражаемый, единственный в своем роде юмор» [2, 128]. Что касается писателя, то он был в восторге от музыки к своей драме, и одним из первых назвал ее гениальной.

Композитора привлекла эта пьеса, поскольку в ней на первый план вынесена большая драма маленьких людей, представителей третьего сословия. Созданная в 1872 году, через год с небольшим после грозных событий Парижской коммуны, она поднимала актуальные социальные проблемы, требуя признания нового демократического героя, глубины и значительности его душевного мира. Композитор предстает чутким слушателем своего времени, так как он создает своей музыкой новый, морально сильный и глубокий образ главного героя, который ценой своей жизни отвергает феодальную мораль. Бизе нашел в пьесе Доде то самое главное, что постоянно он искал в предлагаемых ему оперных либретто: настоящую реальную жизнь, неподдельные чувства, страсти живых людей, отличающихся от оперных персонажей. Жизненный материал драмы, сюжет, композиция, в которой выдержан принцип контрастов, самобытный и яркий язык пьесы, речевые характеристики героев, в которые введены обороты, типичные для народной речи, отвечал эстетическим принципам композитора. По словам Бизе, образ главного героя Фредери, юноши, влюбленного в роковую женщину из Арля (Арлезианка), захватил его воображение. Он стремился воплотить в музыке главное – самозабвенное чувство юноши,

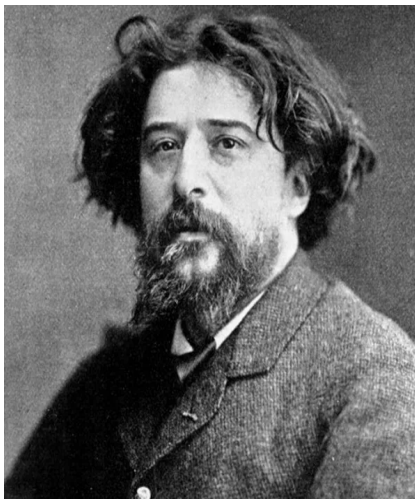


его страдания и голос души. Тем самым музыка в драме Доде выполняет многообразные и ответственные функции, как в опере, передает разную палитру в чувства главного героя, именно музыка досказывает то, что не в состоянии передать слово.

Музыка Бизе к трехактной пьесе Доде, состоит из 27 номеров, она является неотделимой частью драмы, объединяя и обобщая все действия. Большую часть музыки образуют законченные симфонические пьесы – Увертюра, Антракты к каждому действию, вставные номера, лейттемы главных героев, а также мелодрамы, связки и музыкальные концовки, выполняющие определенные функции. Партитура «Арлезианки» написана для обычного парного состава оркестра, с включением в нее альтового саксофона, группы ударных инструментов – литавр, малого барабана, тамбурина, тарелки, большого барабана. Б. Левик отмечает ограниченность состава театра «Водевиль» (26

инструментов), который был в распоряжении композитора [3, с.6]. Оркестр прозрачен и легок, с частым использованием чистых тембров, особенно деревянно-духовых, что в целом характерно для инструментовки Ж. Бизе. Кроме того, манере композитора, как пишет Е. Сорокина, присущи смелые тембровые эксперименты, оригинальное сочетания инструментов, прекрасный баланс разных по плотности пластов общей фактуры, достижение контрастного противопоставления группы духовых и струнных инструментов [4, с.183]. Напомним, что ко времени создания «Арлезианки» композитор был уже автором опер «Искатели жемчуга», «Пертская красавица». Музыка к драме А. Доде «Арлезианка» Ж. Бизе представляет собой один из ярких образцов оркестрового письма не только в творчестве композитора, но и эпохи романтизма.

Необходимо выделить смелость и проницательность Ж. Бизе, который вслед за Ж. Кастерном («Последний царь Иудей»), Ж. Галеви («Вечный жид»), Г. Берлиозом («Взятие Трои»), Дж. Мейербером («Африканка»), К. Сен-Сансом (кантата «Свадьба Прометея»), оценив художественные достоинства, вводит в партитуру новый инструмент, саксофон,



изобретенный в 1841 году известным бельгийским конструктором А. Саксом. Приведем характеристику саксофона, которую в своем труде дает Г. Берлиоз: «Саксофон, названный так по имени изобретателя, представляет собой медный духовой инструмент, довольно похожий по своей форме на офиклеид, но снабженный девятнадцатью клапанами. На нем играют не как на других медных мундштучных инструментах, а с помощью мундштука, подобного мундштуку бас-кларнета. Таким образом, саксофон может считаться родоначальником новой семьи язычковых медных инструментов. Его диапазон составляет три октавы. Что касается звучания, то его природа такова, что я не знаю ни одного инструмента низкого регистра, применяемого в настоящее время, который мог бы в этом отношении с ним сравниться» [5, 492].

Проникновенный тембр этого нового инструмента, в частности, используется саксофон-альт Es, широкий диапазон (три октавы), огромные технические и выразительные возможности, неоднократно применяются Ж. Бизе: фактически во всех фрагментах, за исключением «Фарандолы» и «Adagietto» звучит саксофон, применяющийся в качестве солирующего инструмента («Прелюдия», «Интермеццо»), или исполняющего иные интонационные элементы (Менуэт»). Следует также сказать, что для воплощения



подлинной атмосферы провинциальной жизни южного Прованса, для усиления народно-жанрового, пасторального характера музыки, композитор вводит тембр такого инструмента как тамбурин и пронзительное звучание флейты пикколо, схожей по звучанию с маленькой старинной народной флейточкой галубэ, на которой любили играть французские трубадуры.

В «Прелюдии» (второй раздел), которая является одним из поэтичнейших и красивейших фрагментов этого произведения, саксофон ведет лейттему Жанэ, простодушного и чистого душой младшего брата Фредери. Особую выразительность напевной по характеру мелодии, насыщенной хроматическими ходами и отклонениями, придаёт почти одиночное звучание инструмента, на фоне спокойного движения струнных инструментов. Однако, несмотря на тихую динамику и медленный темп (*Andante sostenuto assai*), в ней можно уловить латентную экспрессивность. В целом, это соло саксофона, благодаря выразительности темы, тонко подчеркнутой красотой тембра, передает во всей полноте своеобразие мечтательного подростка:

#### Пример №1

Большая роль в музыкальной драматургии произведения отводится «Интермеццо» (Es-dur), которым открывается вторая картина первого акта. Необходимо отметить значимость музыки антракта. А. Серов, считал, что «музыка антрактов, посредственная даже, но сколько-нибудь соответствующая содержанию пьесы, не может ни в коем случае повредить драме, а музыка хоровая, превосходная и нарочно для драмы написанная, увеличивает достоинства самой пьесы настолько, сколько, что и меру сказать трудно» [6, 180]. По мнению Доде и Бизе, данный номер характеризует патриархальную жизнь и устои, сложившиеся у фермеров, которые препятствуют счастью старшего сына хозяйки усадьбы Розы Фредери, страстно влюбившегося в женщину из города Арля, имеющую сомнительную репутацию. Авторы называли этот антракт очень образно и точно «семейным советом». В письме к Бизе от 10 ноября 1872 года Доде отмечает: «До меня донесся отголосок вашего воскресного успеха (исполнение сюиты). Вас это очень порадовало. Но этакий вы безжалостный, неужели правда не играли антракт семейного



совета? Да понимаете ли вы, как это прекрасно, красноречиво, душераздирающе. Когда у нас наступает пасмурная погода, я прошу жену поиграть его и немедленно сердце мое набухает как губка».

Основная тема «Интермеццо», которая поручена композитором саксофону, обрамляется вступлением и заключением. Первый элемент вступления связан с характеристикой незыблемых, непоколебимых патриархальных нравов. Тема имеет жесткий, суровый характер и одновременно величественный, что достигается унисонным звучанием tutti оркестра и динамикой *fff*:

Пример №2

Clarinettes en Si b.  
Bassons.  
Saxophone en Mi b.  
Cors en Mi b.  
Cors à Pistons en Fa.

Второй элемент контрастирует первому, определим его как «страдания и мольбы матери». Он состоит из жалобных восходящих интонаций у деревянно-духовых инструментов (кларнет и фагот), тонко передающих беспокойство и переживания матери Фредери, которую буруевают беспокойство и тревожные и предчувствия:

Пример №3

Haut.  
Cl.  
Bass.  
Sax.  
Cors.

Основная тема Антракта – одна из выразительных мелодий, имеющаяся в произведениях Ж. Бизе. Парадокс, но в музыковедческой литературе ее принято трактовать как тему Виветты, юной крестьянской девушки, которая искренне любит Фредери. Эта тема связана с образом центрального персонажа драмы. Подтверждением служит ее интонационная связь с лейтмотивом главного героя, развитие сюжетной линии драмы, а главное – музыкальное решение «Интермеццо». Широкое по дыханию соло саксофона

ляется на фоне размеренного оркестрового аккомпанемента. Выделяется красота, пластичность мелодической линии, подчеркнутая мягким звучанием и щемящим тембром инструмента, особой певучестью, приближающейся к человеческой речи. Фактически – это рассказ, а точнее инструментальная ария о всепоглощающем чувстве любви к Арлезианке, которое охватило юного Фредери. Своеобразие бесконечно длящегося мелодического тока (30 тактов), напоминающего бесконечную мелодию Р. Вагнера, наполненного богатой палитрой эмоций – от утонченных, светлых и проникновенных, до чувственных и экзотических, звучащих как крик души, подготовленная и экспрессивная по тону кульминация, позволяют говорить о достижении подлинного драматизма:

*Пример №4*

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 22, includes staves for Clarinet (Clar.), Saxophone (Saxop.), Cors à Pist., and Violins (Vns). The Clarinet and Saxophone parts feature a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The Cors à Pist. part is marked *Solo*. The Violin parts provide a rhythmic accompaniment. The second system continues the musical piece with similar instrumentation and notation.

Примечательно, что Ф. Ницше в своей статье «Казус Вагнера» (1888), сравнивая художественные достоинства произведений Р. Вагнера и Ж. Бизе, отдает предпочтение музыке французского композитора: «Тут прощаешься с сырым Севером, со всеми испарениями вагнеровского идеала. Уже действие освобождает от этого... Тут во всех отношениях изменён климат. Тут говорит другая чувственность, другая чувствительность, другая весёлость» [7].

В заключительном разделе «Интермеццо» композитор использует оба элемента вступления, соединяя с темой Фредери. Тема патриархальных нравов, что вполне закономерно и правдоподобно, заглушая страдания, мольбы матери и страсть сына, завершают «Интермеццо». Подчеркнем, что композитор, умело обобщая основную идею, экстраполирует драматический конец драмы:

## Пример №5



Как известно, пьеса А. Доде с музыкой Ж. Бизе провалилась. Спустя тринадцать лет писатель вспоминал об этом, и как они, стоя за кулисами, дрожащие и покрытые бледностью, смотрели на крах на подмостках театра «Водевиль» своего произведения, среди безразличия и скуки, охвативших публику. «Они не слушают», – тихо проговорил великий композитор Бизе. Да, зрители не слушали его божественной музыки, которую чудесно исполнял крохотный оркестр под управлением дирижера. Более того, завсегдатаи парижских театров отнеслись к «Арлезианке» враждебно. Герои пьесы – все эти простые крестьяне, пастухи слишком живо напоминали о событиях страшного семьдесят первого года. Кроме того, главная героиня, роковая женщина из города Арля так и не появится на сцене. Консервативная публика не могла понять, зачем столько много музыки, фактически как в опере: музыка вмещивается в ход пьесы, исполняется в антрактах, стремится что-то досказать, привлечь к себе внимание, передать состояние и чувства героя драмы. Новаторский спектакль провалился: нужен был новый зритель. Ж. Бизе, а затем, после смерти композитора Э. Гиро, составляют две сюиты, в которых, как пишут исследователи, прослеживается принцип контрастного сопоставления, как между частями, так и внутри больших номеров, сохранивший театральность и концертность этого гениального произведения.

В 1885 году драма «Арлезианка» А. Доде с музыкой Ж. Бизе была возобновлена известным французским режиссером А. Антуаном и прочно утвердилась в репертуаре французских и мировых театров, продолжая покорять слушателей остротой сюжета, глубиной таланта композитора, новациями и красотой его музыки.

## Список литературы

1. *Друскин. М.* История зарубежной музыки. -- М, 1963. – 398с.
2. *Пузиков А.* Портреты французских композиторов. – М, 1981. – 526 с.
3. *Левик Б. В.* Предисловие // Бизе Ж. Арлезианка: первая и вторая сюиты из музыки к драме А. Доде для симфонического оркестра: ноты. М.: Музыка, 1964. С. 4–9.
4. *Сорокина Е. А.* Особенности оркестрового письма эпохи романтизма (На примере «Арлезианки» Ж. Бизе) / Том 12. Выпуск 9. – Тамбов, 2019. – С. 182–185.
5. *Берлиоз. Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке в двух томах. – М., 1972. - С. 492- 496.
6. *Серов А. В.* Избранные труды. М.- Л.: Музгиз, 1950. – 180 с.

7. **Ницше Ф.** Казус Вагнера. – [Электронный ресурс].– 13.08. 2017.–Режим доступа: [https://studbooks.net/643278/filosofiya/fridrih\\_nitsshe\\_kazus\\_vagnera\\_](https://studbooks.net/643278/filosofiya/fridrih_nitsshe_kazus_vagnera_)

**References (transliterated)**

1. **Druskin. M.** Istorîâ zarubežnoj muzyki. -- M, 1963. – 398 p.
2. **Puzikov A.** Portrety francuzskih kompozitorov. – M, 1981. – 526 p.
3. **Levik B. V.** Predislovie // Bize Ž. Arlezianka: pervaâ i vtoraâ sùity iz muzyki k drame A. Dode dlâ simfoničeskogo orkestra: noty. M.: Muzyka, 1964. pp 4–9.
4. **Sorokina E. A.** Osobennosti orkestrorogovo pis'ma èpohi romantizma (Na primere «Arlezianki» Ž. Bize). – Tambov, 2019. Tom 12. Vypusk 9, pp. 182–185.
5. **Berlioz. G.** Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrorogke v dvuh tomah. – M., 1972, pp. 492- 496.
6. **Serov A. V.** Izbrannye trudy. M.- L.: Muzgiz, 1950, 180 p.
7. **Ničše F.** Kazus Vagnera. – [Èlektronnyj resurs].– 13.08. 2017. – URL: [https://studbooks.net/643278/filosofiya/fridrih\\_nitsshe\\_kazus\\_vagnera\\_](https://studbooks.net/643278/filosofiya/fridrih_nitsshe_kazus_vagnera_)

**Сведения об авторах:**

**Абдрахманова Эльвира Сергеевна** – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

**Джумалиева Тамара Кажгалиевна** – научный руководитель, заслуженный деятель РК, кандидат искусствоведения, профессор.

**Автор туралы мәлімет:**

**Абдрахманова Эльвира Сергеевна** - Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

**Джумалиева Тамара Кажгалиевна** – ғылыми жетекшісі, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, өнертану кандидаты, профессор.

**Information about the authors:**

**Abdrakhmanova Elvira** – 1st year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

**Dzhumaliev Tamara** – scientific adviser, Honoured worker of the Republic of Kazakhstan, candidate of art history, professor.

МРНТИ 18.41.09

*Алила Тилеген<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ОБРАЗ МАРИИ СТЮАРТ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ:  
К ИСТОРИИ ВОПРОСА***Аннотация*

Статья посвящена изучению истории обращений композиторов к образу Марии Стюарт. На основе изучения литературы по истории Франции, Шотландии, отдельных статей, посвящённых творчеству композиторов, составлена панорама начального периода в истории претворения данной темы в вокальной музыке. Интерес прослеживается у таких композиторов как Р. Шуман, Г. Доницетти, Л. Даллапиккола, Т. Масгрейв, С. Слонимский, И. Рафф и другие.

Особое внимание уделяется произведениям эпохи Романтизма: опере Г. Доницетти и вокальным циклам И. Раффа и Р. Шумана. Образ Марии Стюарт, история её жизни оказались созвучны эстетическим установкам эпохи и вызвали интерес ярких композиторов-романтиков. Прослеживается история создания и основные особенности их произведений. Изучение вопроса позволило глубже понять место произведений о Марии Стюарт в репертуаре драматического сопрано и меццо-сопрано.

**Ключевые слова:** Мария Стюарт в музыке, романтическая опера, вокальный цикл, «Мария Стюарт» Гаэтано Доницетти, «Мария Стюарт» Иоахима Раффа, «Мария Стюарт» Роберта Шумана.

*Әлила Тілеген<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Қурманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория  
Алматы, Қазақстан***ВОКАЛДЫҚ МУЗЫКАДАҒЫ МАРИЯ СТЮАРТТЫҢ БЕЙНЕСІ: ТАРИХҚА ШОЛУ***Аннотация*

Мақала композиторлардың Мария Стюарттың бейнесіне жүгіну тарихын зерттеуге арналған. Франция, Шотландия тарихы бойынша әдебиеттерді, композиторлардың шығармашылығына арналған жеке мақалаларды зерттеу негізінде осы қызығушылықтың даму тарихындағы алғашқы кезеңнің көрінісі жасалды. Р.Шуман, Г. Доницетти, Л. Даллапиккола, Т. Масгрейв, С. Слонимский, И. Рафф және т. б. композиторлардың қызығушылығы байқалады.

Мақалада романтизм дәуірінің шығармаларына ерекше көңіл бөлінеді, әсіресе Г. Доницетти операсы және И. Рафф пен Р. Шуманның вокалдық циклдары. Мария Стюарттың бейнесі, оның өмір тарихы, дәуірдің эстетикалық көзқарастарымен үндес болып, жарқын романтик-композиторлардың қызығушылығын тудырды. Бұл жұмыстардың құрылу тарихы және олардың негізгі ерекшеліктері байқалады. Мәселені зерттеу Мария Стюарт туралы шығармалардың драмалық сопрано мен меццо-сопраноның репертуарындағы орнын тереңірек түсінуге мүмкіндік берді.

**Тірек сөздер:** Мария Стюарт музыкада, романтикалық опера, вокалдық цикл, Гаэтано Доницеттидің "Мария Стюарт", Иоахим Раффтың "Мария Стюарт", Роберт Шуманның "Мария Стюарт".

*Alila Tilegen<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan***THE IMAGE OF MARY STUART IN VOCAL MUSIC:  
TO THE HISTORY OF THE QUESTION***Abstract*

The article is devoted to studying the composers' appeals to the image of Mary Stuart. The study shows the origins of the widespread interest of composers in the image of the queen. Based on the studies on the history of France and Scotland and individual articles devoted to composers' works, a historical

panorama of this interest is compiled. The claim can be traced to such composers as R. Schumann, G. Donizetti, L. Dallapiccola, T. Musgrave, S. Slonimsky, I. Raff and others.

Special attention is paid to the works of the Romantic era: the opera of G. Donizetti and the vocal cycles of I. Raff and R. Schumann. The image of Mary Stuart and the story of her life was in tune with the aesthetic attitudes of the era and aroused the interest of bright romantic composers. The author traces the history of the creation of these works and their main features. The study of the question allowed us to understand the plac better.

**Keywords:** Mary Stuart in music, romantic opera, vocal cycle, "Mary Stuart" by Gaetano Donizetti, "Mary Stuart" by Joachim Raff, "Mary Stuart" by Robert Schumann.

## **Введение**

Трудно найти такой жанр искусства, который бы не воспевал легендарную королеву Шотландии Марию Стюарт, не оплакивал, не романтизировал её образ. Огромное количество исторических исследований и монографий посвящено её жизни и смерти, образ королевы вдохновляет художников, поэтов и музыкантов. В чём причина привлекательности личности королевы Марии Стюарт? Это связано не только с её ролью в шотландской и английской истории, но и с трагической судьбой, исполненной драматизма, страданий и страстей. Романтический образ Марии Стюарт воодушевлял таких писателей, как Йост ван ден Вондел, Лопе де Вега, Томазо Кампанела, Альфред Тенисон, Фридрих Шиллер, Юлиуш Словацкий и Стефан Цвейг. Удивительная и одновременно трагическая жизнь королевы, которая была наполнена триумфами и падениями, любовью и изменами, победами и поражениями, безудержной страстью и холодным расчётом, на протяжении столетий интересовала не только историков, но и деятелей литературы, культуры и искусства. Образ королевы Марии стал привлекательным для авторов трагедий, опер, «женских» романов – тех произведений, где человеческая страсть, эмоции и драматизм играют определяющую роль. Неослабевающий интерес к истории жизни и смерти шотландской королевы отчетливо проявился также в собирательской деятельности знатоков и любителей исторических документов.

В разные годы к образу Марии Стюарт обращались такие композиторы как Г. Доницетти, Р. Шуман, Л. Даллапиккола, И. Рафф, С. Слонимский, Т. Масгрейв. Образ Марии Стюарт имеет большое значение для истории вокальной музыки: он неоднократно вдохновлял композиторов. Для них история шотландской королевы — одна из бесчисленных вариаций на тему, связанную со страданиями и гибелью незаурядной личности в столкновении с враждебной силой роковых обстоятельств. Как известно шотландская королева была не только признанной красавицей XVI века. Одни историки считают её интриганкой, заслуженно закончившей жизнь на эшафоте, другие придерживаются версии Шиллера или Цвейга, сочувствовавших её судьбе, но никто не отрицает её незаурядности и талантов [1, 2].

## **Методы**

Чтобы определить причины привлекательности фигуры Марии Стюарт для композиторов разных эпох, обратимся к анализу исторической и музыкально-исторической литературы. Обобщив факты из трудов о самой королеве и о творчестве композиторов, которые обращались к её образу в вокальных произведениях, определим место образа королевы Шотландии в современном вокальном репертуаре.

## **Результаты**

Кем же она все таки была? Пешкой в руках политических держав того времени или очаровательной королевой, которая использовала свою превлекательность для достижения своих целей. По прошествии нескольких веков её образ продолжает вызывать пылкие споры. Драматическая судьба королевы по накалу страстей и эмоциональности оказалась прекрасной темой для драматических постановок, опер и камерных вокальных

произведений [2, 436]. Партии Марии Стюарт чаще всего исполняют сопрано и меццо-сопрано. Историческая достоверность образа, с одной стороны, его многоплановость и противоречивость – с другой, создают широкое поле для драматической реализации, актёрского самовыражения певиц.

В разные времена представители разных национальных культур по-разному трактуют драматическую судьбу королевы. Ранее история обращений композиторов к образу Марии Стюарт целостно не изучалась. Собрав характеристики произведений по этой тематике, мы обобщим все возможные драматические трактовки королевы как персонажа сценических произведений, определим образную палитру в вокальном репертуаре.

### Г. Доницетти. Опера «Мария Стюарт»



Илл.1 Портрет  
Г. Доницетти

Илл. 2 Джон Маккерди  
Дункан. «Королева Мария  
Шотландская в замке  
Фотерингей», 1929

Итальянский композитор Гаэтано Доницетти (1797-1848) даёт опере «Мария Стюарт» жанровую характеристику «лирическая трагедия в трех актах». Итальянское либретто было написано Джузеппе Бардари по мотивам драмы немецкого писателя Фридриха Шиллера «Мария Стюарт» (1800). Премьера состоялась 30 декабря 1835 года в Милане в театре Ла Скала. Опера попала под запрет цензуры в 1836 году и практически не исполнялась до середины XX века, когда возобновился интерес к постановкам опер стиля *bel canto*. «Мария Стюарт», наряду с операми «Замок Кенилворт» (1829), «Анна Болейн» (1835) и «Роберто Деверё» (1837), относится к циклу опер Доницетти на сюжеты из истории Англии XVI века.

История Тюдоров, и особенно Мария Стюарт, была популярным источником вдохновения для писателей и композиторов того времени. О её жизни написано более 20 000 книг. Отправной точкой для оперы является пьеса Фридриха Шиллера «Мария Стюарт». Доницетти увидел итальянский перевод пьесы в Милане вскоре после её премьеры в Веймаре. Композитор испытывал тягу к страстным и сильным героям, в отличие от любовных и мифологических сюжетов, которые предпочитали в эпоху барокко и классицизма. Он хотел, чтобы его оперы тронули публику. Как и многие другие художники его эпохи, Доницетти, казалось, особенно интересовался историей Тюдоров: ведущие дамы его опер – это Анна Болейн и Мария Стюарт. Начиная работать над оперой «Мария Стюарт», композитор не мог и представить, что её постигнет поистине драматичная судьба.

В июле 1834 года было завершено либретто [3, 101]. Бардари не только сделал текст более подходящим для музыкального окружения, но и упростил сюжет пьесы Шиллера, убрав некоторых персонажей и сократив длинные сцены. До сентября завершилась проверка цензуры. Цензоры приказали Бардари внести существенные изменения в свой текст. Несмотря на сглаживание «острых» сюжетных моментов, в итоге Король Неаполя, где планировалась премьера, запретил ставить оперу в первоначальном виде. Первая постановка оперы прошла в Милане в Ла Скала в 1835 году, после чего на целых сто лет об

опере практически забыли. Лишь в конце XX века во время роста интереса к наследию Доницетти произведение было открыто заново.

Премьера была запланирована на 28 декабря, а главную партию должна была исполнять знаменитая певица Мария Малибран. Доницетти подправил партитуру специально под нее, написал новую увертюру. Но из-за болезни Малибран премьеру пришлось перенести на 30 декабря. Доницетти назвал тот вечер своей болью – от начала и до конца [3, 100]. Обе солистки были в расстроенных голосах. Мария не вняла к правкам цензуры, требовавшей смягчить некоторые острые выражения, и спела текст в его первоначальном значении. Публика была недовольна, как и цензоры. Они закрыли оперу после следующих пяти более удачных показов. Мария Малибран должна была исполнять эту оперу в Лондоне, но внезапно упала с лошади и скончалась от полученных травм. В течение последующих тридцати лет были непродолжительные постановки оперы в театрах Италии, Испании и Португалии, все – в произвольно урезанных версиях.

***Илл.3. Постановка оперы «Мария Стюарт» Г. Доницетти в Метрополитен-опера, 2012***



Изначально партия Марии Стюарт была написана для сопрано (этим голосом пела Джузеппина Ренци, под которую Доницетти её создавал). Но, начиная с Марии Малибран, партию стали петь меццо-сопрано. Единственная дошедшая до наших дней рукопись оперы была найдена в Стокгольме в 1980-х [4].

Из известных певиц партию Марии Стюарт исполняли Кармела Римиджио, Мариелла Дэвия. Джойс ди Донато, одна из лучших исполнительниц партии Марии Стюарт нашего времени, призналась, что Мария Стюарт – самая сложная роль в её репертуаре, в которой трудная вокальная партия сочетается с высоким градусом эмоций.

Многочисленные переработки либретто и музыки, как и длительное отсутствие оперы на сцене, объясняют достаточно редкие обращения современных оперных театров к произведению Г. Доницетти. Промежуточное положение партии главной героини между сопрано и меццо-сопрано, а также вариативность её вокальной партии (в зависимости от редакции), наряду с техническими трудностями, одновременно и привлекают, и отталкивают ведущих солистов. Однако, отмечаемые исследователями драматические достоинства «Марии Стюарт» Г. Доницетти (противопоставление двух «равновеликих» образов королевы Марии и Елизаветы, размытие грани между антагонистами и протагонистами [3, 103]) становятся крепкой основой в создании ярких сценических версий и своего рода вызовом профессионализму лучших вокалисток мира.



Таблица 1. Дискография исполнительниц партии Марии Стюарт.

Исполнительница	Диск	Год
<u>Ш. Верретт</u>	Флорентийский музыкальный май 2.5	1967
<u>М. Кабалье</u>	Радио Франс 26.3.	1972
<u>Дж. Сазерленд</u>	DECCA	1976
<u>Дж. Бейкер</u>	CHANDOS	1982
<u>Э. Груберова</u>	Мюнхен	1989

Таблица 2. Видеография оперы Г. Доницетти «Мария Стюарт».

Театр	Режиссёр	В главных ролях	Год
Театр Доницетти в Бергамо	Т. Манчини	К. Ремиджио (Мария), С. Ганасси (Елизавета), Ж. Каллейя (Лестер)	2001
Постановка театра «Ла Скала»	режиссер П.Л. Пицци,	в главных партиях – М. Дэвиа, А. К. Антоначчи, Ф. Мели	2008
Постановка Метрополитан-опера	режиссер Д.Мак Викар	в гласных партиях – Д. ди Донато, Э. ван дер Хивер, М. Поленцани	2013.
Барселона Liceu	Дирижёр А. Гатто	М. Кабалье, Б. Берини, Э. Химненс, Э. Серра	31.12.1978 (TV)

Какова была оригинальная партитура «Марии Стюарт», мы не знаем – театры чаще всего используют её критическую редакцию, опубликованную издательским домом Рикорди [4]. Однако ценен сам факт того, что мы имеем возможность наслаждаться мелодизмом шедевра бельканто и невероятной по накалу эмоций сценой встречи двух королев, даже после векового забвения оперы.

### «Мария Стюарт», Opus 172: Цикл песен Иосифа Иоахима Раффа по поэзии Марии Королевы Шотландии



Йозеф Иоахим Рафф (1822-1882) был выдающимся немецким композитором который быстро (и незаслуженно) канул в безвестность после смерти. Однако из этого не следует, что его музыке нет места в современном репертуаре. Одно из его вокальных произведений, цикл «Мария Стюарт» ор. 172, содержит двенадцать романсов на стихи, приписываемые самой Марии Стюарт Королеве Шотландии и троим её современникам, переведенные на немецкий язык Гисбертом Фрейхером фонВинке. Выразительные, разнообразные и доступные для исполнения композиции написаны композитором который, наряду с Брамсом и Вагнером, когда-то считался одним из лучших в Германии. В песнях рассказывается о знаменательных моментах и событиях в жизни Марии, начиная со смерти первого мужа и заканчивая молитвой перед казнью. Новаторство цикла заключается в том, что он основан на исторических фигурах. История вокальной музыки содержит совсем немного примеров произведений исторической тематики на поэзию монарха. Цикл обладает рядом отличительных исполнительских возможностей, которые понравятся исполнителю. Биографическое, историческое, литературное и музыкальное описание этого произведения призвано привлечь внимание солистов к этому вокальному циклу [4, 10].

Имя Иоахима Раффа может быть незнакомым большинству, но Мария Стюарт – её жизнь увлекает историков и ремесленников уже более 400 лет. *María Stuart opus 172*, был написан в Висбадене в 1872 году и опубликован в двух томах (часть I и часть II) в феврале 1873 года. По словам Элен Рафф, это было во время художественного пика в жизни Раффа. Премьера цикла песен состоялась в феврале 1872 [5, 264].

Есть что-то действительно трогательное в разделах, озаглавленных «Плач Марии Стюарт, королевы Франции, после смерти её мужа», «Прощание с Францией после рождения сына» и «Прощание с миром перед эшафотом».

Неизвестно, почему Рафф выбрал именно стихи в переводе Гисберта Фрайхера фон Винке для песенного цикла. Роберт Шуман ранее претворил пять стихотворений которые, возможно, послужили вдохновением (хотя эти два цикла совершенно разные в музыкальном отношении).

Особенность цикла «Мария Стюарт» заключается в том, что для его исполнение необходимо участие трёх солистов. На титульном листе издания 1991 года редактором указаны три типа голоса (меццо-сопрано, тенор и баритон) и вокальный диапазон для каждого.

Цикл «Мария Стюарт» И.Раффа интересен как редкий пример соединения вокального цикла и драмы. Это своего рода небольшая камерная кантата, располагающая к драматической интерпретации с элементами театрализации исполнительского процесса. При исполнении целиком с участием разных солистов возможно даже использование сценических декораций. Такое произведение привлекательно сразу с нескольких сторон: оно вносит жанровое разнообразие в камерный вокальный репертуар, может быть использовано в педагогическом процессе как на уроках вокального мастерства, так и в оперном классе, и безусловно, оно будет зрелищно и интересно для широкого круга слушателей.



### **Р. Шуман. Стихотворения королевы Марии Стюарт, вокальный цикл**

Согласно Н. Говорухиной, вокальный цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» написан Р. Шуманом в 1852 году и относится к позднему периоду его творчества (ор. 135), к образцам шумановской вокально-циклической формы [6, 53]. В цикле представлена жизненная и душевная драма Марии Стюарт во всей полноте, в образно-интонационной выпуклости и драматургической выверенности. Французский оригинал стихов Марии Стюарт значительно изменился в немецком переводе Г. Финке, а подзаголовок цикла прямо не указывает на авторство, а лишь содержит ремарку «Из сборника старой английской поэзии». Образ героини цикла – не исторический, и даже не психологический (психологизм создан уже Р. Шуманом), а поэтический, идущий от барочной немецкой традиции *musika poetica* (в первую очередь, от И. С. Баха). Через «вслушивание» в глубины истории и психологической драмы личности, интонационно осмысливая близкий ему по интонации немецкий перевод французских стихов Марии Стюарт, автор создает здесь неповторимый и уникальный по своей глубине, лаконизму и удивительной цельности, непрерывно развивающийся по оперно-симфоническим законам образ «драматической статики», где действие осуществляется не внешними, а внутренними средствами. Именно это качество музыкально-поэтического высказывания Р. Шумана и побуждает видеть в этом цикле черты монодрамы и поэтому исполнителям интересен этот цикл. Этот цикл состоит из пяти стихотворений:

Цикл «*Gedichte der Königin Marie Stuart*», 1852 состоит из пяти стихотворений:

1. *Abschied von Frankreich* / Прощание с Францией

2. Nach der Geburt ihres Sohnes / После рождения сына
3. An die Koenigin Elisabeth / К королеве Елизавете
4. Abschied von der Welt / Прощание с миром
5. Gebet / Молитва

Из всех рассматриваемых произведений вокальный цикл Р. Шумана наиболее часто звучит со сцены. Он прочно закрепился в «стандартном» репертуаре меццо-сопрано. Среди исполнительниц можно выделить ряд ярких имён: И. Зефрид, Р. Морлок Л. Войнаровская, Н. Петрожицкая, С. Сумачева, Н. Бильдий, С. Белозор и другие.

Композитор осуществил этот замысел в жанре, промежуточном между вокальным циклом и монооперой. Литературной основой послужил ряд стихотворений, взятых из сборника староанглийской поэзии в немецких переводах Г.Ф.Финке. Шуман расположил эти стихотворения в той последовательности, которая соответствовала биографической канве жизни Марии Стюарт: «Abschied von Frankreich» («Прощание с Францией»), «Nach der Geburt ihres Sohnes» («После рождения сына»), «An die Königin Elisabeth» («К королеве Елизавете»), «Abschied von der Welt» («Прощание с миром»), «Gebet» («Молитва»). В этом музыкальном цикле автор не применял словесные предисловия, призванные выполнять роль сюжетных «связок» между композициями. Личность королевы Шотландской была очень известна. Шуман добивался того эффекта, при котором развитие сюжета протекало в воображении слушателя, заведомо знакомого с биографией королевы Шотландской. Можно сказать, что между номерами этого вокального цикла проходят годы, и публика следит за изменением внутреннего мира героини – не только королевы, но и поэтессы, творческой личности. [6, с. 56]

### Вывод

Биография королевы Марии Стюарт известна всякому образованному слушателю. Среди композиторов Л. Даллапиккола, И. Рафф, Р. Шуман были не первыми и не единственными, кто обратился к образу Марии Стюарт. Образ королевы неоднократно вдохновлял композиторов: для них история шотландской королевы — одна из бесчисленных вариаций на тему, связанную со страданиями и гибелью незаурядной личности в столкновении с враждебной силой роковых обстоятельств. Драматизм сюжетов биографии шотландской королевы представляет особый интерес с точки зрения сценического воплощения и вокальной интерпретации.

### Список литературы

1. **Мельков, А. С.; Никольский, Е. В.** Грешница или святая: образ королевы Марии Стюарт в произведениях Фридриха Шиллера, Юлиуша Словацкого и Стефана Цвейга // *Studia Humanitatis*. 2017. №1. [эл. ресурс] URL.: <https://st-hum.ru/content/melkov-nikolskiy-ev-greshnica-ili-svyataya-obraz-korolevy-marii-styuart-v-proizvedeniyah>.
2. **Guy J.** “My Heart is my Own”: The Life of Mary Queen of Scots. London: Fourth Estate, 2004. 574 p.
3. **Павликов, Д. В.; Казанцева, Т. Г.** Особенности музыкальной драматургии оперы Гаэтано Доницетти "Мария Стюарт" // *Искусство глазами молодых*. – 2016. – С. 100-103.
4. Г. Доницетти опера «Мария Стюарт» // [soundtimes.ru](http://soundtimes.ru) [эл. ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/mariya-styuart>.
5. **Raff H.** Joachim Raff: Portrait of a Life. – Lulu.com, January 16, 2012. - 302 p. - ISBN: 978-1471060250.
6. **Говорухина Н.О.** Р. Шуман Стихотворения королевы Марии Стюарт: опыт жанрового анализа // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. – 2011. – №. 33. – С. 52-66.

### References (transliterated)

1. **Mel'kov, A. S.; Nikol'skiy, E. V.** Grešnica ili svâtaâ: obraz korolevy Marii Stûart v proizvedeniâh Fridriha Šillera, Ūliuša Slovackogo i Stefana Cvejga // *Studia Humanitatis*.

2017. №1. [èl. resurs] URL.: <https://st-hum.ru/content/melkov-nikolskiy-ev-greshnica-ili-svyataya-obraz-korolevy-marii-styuart-v-proizvedeniyah>.
2. **Guy J.** "My Heart is my Own": The Life of Mary Queen of Scots. London: Fourth Estate, 2004. 574 p.
  3. Pavlikov, D. V.; Kazanceva, T. G. Osobennosti muzykal'noj dramaturgii opery Gaetano Donicetti "Mariâ Stûart" // *Iskusstvo glazami molodyh*. – 2016. – S. 100-103.
  4. G. Donicetti opera «Mariâ Stûart» // [soundtimes.ru](http://soundtimes.ru) [èl. resurs]. URL: <https://soundtimes.ru/opera/spektakli/mariya-styuart>.
  5. **Raff H.** Joachim Raff: Portrait of a Life. – Lulu.com, January 16, 2012. - 302 p. - ISBN: 978-1471060250.
  6. **Govoruhina N.O.** R. Šuman Stihotvorenîâ korolevy Marii Stûart: opyt žanrovogo analiza // *Problemi vzaêmodîi mistectva, pedagogiki ta teorîi i praktiki osviti*. – 2011. – №. 33. – pp. 52-66.

**Сведения об авторе:**

**Тілеген Аліла Алтайевна** – магистрант 2 курса специальности «Вокальное искусство» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, научный руководитель – Недлина Валерия Ефимовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции.

**Автор туралы мәлімет:**

**Тілеген Әліла Алтайқызы** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Вокал өнері» мамандығының 2 курс магистранты, ғылыми жетекшісі – Недлина Валерия Ефимовна, өнертану кандидаты, музыкатану және композиция кафедрасының доценті.

**Information about the author:**

**Alila Tilegen** – the 2<sup>nd</sup> year master's student of the speciality "Vocal Art" at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, supervisor – Valeriya Nedlina, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musicology and Composition.

МРНТИ 18.41.51

*Anel Aitzhanova<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
Almaty, Kazakhstan*

## MUSICAL ORIENTALISM IN THE CONTEXT OF VOCAL INTERPRETATION

### *Abstract*

The article deals with the problem of interpreting vocal works of orientalist themes in the context of a general methodology. The process of interpretation is analyzed, which includes the analysis of a poetic text; the study of the historical and cultural context of the work (the creative biography of the composer, the history of the creation of the work); analysis of the musical text and its compositional features, including form, means of artistic expression; construction of an interpretation plan taking into account interpretation tools (intonation, articulation, metrorhythm, agogy), preparation of an interpretation plan with an analysis of existing audio recordings of interpretations by other performers. This article focuses on the fact that in preparing the interpretation of vocal works on Japanese themes, it is important to establish a connection with the Japanese tradition proper, which can manifest itself only on the figurative plane, but can also include compositional interaction (the use of typical modes, rhythms, quotations). This work may be useful for performers of vocal works of orientalist themes.

**Keywords:** interpretation of vocal works, vocal cycles on a Japanese theme, musical orientalism.

*Анель Айтжанова<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерватория  
Алматы, Қазақстан*

## ВОКАЛДЫ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНТЕКСТІНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ОРИЕНТАЛИЗМ

### *Аннотация*

Мақалада Шығыстану тақырыбындағы вокалды шығармаларды жалпы әдістеме тұрғысынан түсіндіру мәселесі қарастырылады. Поэтикалық мәтінді талдау; шығарманың тарихи-мәдени контекстін зерттеу (композитордың шығармашылық өмірбаяны, шығарманың құрылу тарихы); музыкалық мәтінді және оның композициялық ерекшеліктерін, оның ішінде көркемдік мәнерлілік формасын, құралдарын талдау; интерпретация құралдарын (интонация, артикуляция, метроритм, агогика) ескере отырып, интерпретация жоспарын құру, басқа орындаушылардың интерпретациясының қолданыстағы аудиожазбаларын талдай отырып, интерпретация жоспарын дайындау. Бұл мақалада жапон тақырыбындағы вокалды шығармаларды түсіндіруді дайындауда жапон дәстүрімен байланыс орнатудың маңызы зор, ол тек бейнелі жоспарда ғана көрінуі мүмкін, бірақ сонымен бірге композициялық өзара әрекеттесуді де қамтиды (типтік режимдерді, ырғақтарды, тырнақшаларды қолдану). Бұл жұмыс ориенталистік тақырыптағы вокалды шығармаларды орындаушыларға пайдалы болуы мүмкін.

**Түйінді сөздер:** вокалдық шығармаларды талдау, жапон тақырыбындағы вокалдық циклдар, музыкалық ориентализм.

*Анель Айтжанова<sup>1</sup>*

*<sup>1</sup>Казахская Национальная Консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан*

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОРИЕНТАЛИЗМ В КОНТЕКСТЕ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

### **Аннотация**

В статье рассматривается проблема интерпретации вокальных произведений ориенталистской тематики в контексте общей методологии. Проанализирован процесс интерпретации включающий в себя анализ поэтического текста; изучение историко-культурного контекста произведения (творческая биография композитора, история создания произведения); анализ музыкального текста и его композиционных особенностей, включая форму, средства художественной выразительности; построение плана интерпретации с учётом инструментов интерпретации (интонирование, артикуляция, метроритм, агогика), подготовку интерпретационного плана с анализом существующих аудиозаписей интерпретаций других исполнителей. В данной статье акцентируется внимание на том, что в подготовке интерпретации вокальных произведений на японскую тематику имеет важное значение установление связи с собственно японской традицией, которая может проявляться только на образном плане, но может включать и композиционное взаимодействие (применение типичных ладов, ритмов, цитат). Данная работа может быть полезна исполнителям вокальных произведений ориенталистской тематики.

**Ключевые слова:** интерпретация вокальных произведений, вокальные циклы на японскую тему, музыкальный ориентализм.

In general, the interpretation of vocal works with orientalist themes should be considered in the context of a general methodology. Particular questions will concern mainly the details of the interpretation of images. That is, the process of conveying meanings through the interpretation of the composer's text in the work of a vocalist will include the following aspects: figurative-content (including the ratio of text and music), compositional, vocal-technical. Together, they all affect the artistic result.

*In the general philosophical sense, interpretation is a cognitive procedure for establishing the content of concepts or the meaning of formal elements through their application to a particular subject area [1].* Interpretation is our understanding of the meanings inherent in the message, that is, to what extent and by what parameters the performer analyzes the original composer's text and its meanings, which then conveys to the listener. The concept of meanings is always multilevel. On the one hand, there is a sense laid down by the composer; upon interpretation, performing senses arise; upon perception, they are transformed by the listener into their own. The procedure performed on a work by a performer is a special kind of message, and therefore there is a sense of different interpretations: in the performance of different vocalists, the same composer's message can acquire different semantic shades. There are no two identical interpretations.

Individualization of interpretations occurs under the influence of a number of factors. The level of understanding by the performer of the work (in historical and compositional contexts), the conditions of performance, and the individual technical capabilities of the vocalist, his physiological and mental characteristics are also important. It is also worth considering the general cultural aspect: the performance may be intended for audiences with different socio-cultural contexts. According to T.V. Lymyreva, not every performance should be considered an interpretation. *"In the historically established special professional understanding, it is customary to consider performing interpretation not any reproduction of a musical text, but a creatively independent interpretation of a musical work that reveals its\* new meanings, that is, it is highly informative for the listener. The sound text of such a performance can be defined as a literary text "* [2, 43].

A key feature of vocal interpretation is the synthetic nature of this art, which combines musical and verbal meanings. Speech has semantic specificity and not only the meaning of the text is transmitted through speech, but also emotions that form speech intonation. Thanks to the musical component, the emotional side of music, as well as the emotional impact, is stronger than in ordinary speech. Singing is a synthesis of thinking and feeling. In it, the impact on the listener occurs by all means: both through the mind and through emotions. The role of the performer in this impact is exceptional: *"A musical work outstanding in its artistic merits does not guarantee an equally outstanding artistic value of its performance. This means that performance has its own*

"value system", its own semiosphere, its own sign system, which the performer uses in communication with the listener" [2, 53].

In interpretation, as in a general communicative action, there are certain aspects that should be paid attention to when analyzing and preparing an interpretation. The performer, addressing the composer, takes into account the context of his historical era and, in general, the context of the creation of this work, since this is part of the meanings that are not in the text of the work, but they are assumed "behind the scenes", since the composer is a participant in the act of communication. A holistic approach to interpretation presupposes an understanding of the composer's life situation and his position in relation to aesthetics and style.

Another semantic aspect of vocal interpretation is the meaning of the poetic text. A certain situation is constructed inside it - eventful or emotional. For example, sketches of nature, situations of a lyrical, tragic, humorous nature, recreating the key artistic image of the composition. It is determined by the composer only partially. "Unraveling" the composer's meanings, the vocalist essentially creates his own on the basis of an assumption about the feelings experienced and the content hidden between the lines.

A feature of a poetic work is its a priori semantic layering. The language of poetry is metaphorical, conducive to subjective understanding. Lyrics are not limited to poetry.

Music is a sign system in which there are certain intonations that have a direct emotional impact on the listener. Metaphor in the language of poetry is culturally conditioned, and in music cultural and universal meanings are combined. For example, if we hear a repetition, then it calms us, regardless of the conditions, and vice versa, if there is a constant update, it makes us become more active. There are common universals, but most are still culturally conditioned, which means that when analyzing a work, in addition to the meaning laid down by the composer, it is necessary to take a broader look at the cultural context, since the work belongs to a certain tradition, character, communication with the listener is assumed depending on its cultural environment.

So, the act of interpretation always presupposes the presence (real or virtual) of three communicants: composer, performer and listener. Each of them, to a different extent, owns the norms of the semiotic system of the musical and cultural tradition in which the work is composed [2, 52]. Under the meaning that is transmitted between communicants, one should understand the entire aesthetic complex aimed at influencing. For example, a song of the war years can inspire action, while Japanese lyrics, through images of nature, encourage contemplative perception.

It is not possible to reconstruct the process of interpretation from a specific artistic text (for example, audio recordings). The only reliable way to understand it is a description of the creative process made by the performer himself. Nevertheless, certain methods of performing work on the text of a work have developed, including the study of the composer's creative biography, the history of the genre, the process of creating a work, its compositional features and existing interpretations. Both in the analysis of other people's interpretations, and in the preparation of his own, the performer should rely on the parameters with which he directly works on a literary text. The exponent of the sense of the performer is the area where he can allow performing freedom. Although a literary text is always perceived as a whole and continuum, it can be represented as a sum of events of different parameters. As T.V. Lymareva, "*Human consciousness inevitably divides the continuum of the vocal performance message (artistic text) into significant elements (differential features), which can be called sound codes. Such elements (codes) are the word and the properties of the sound itself. Consequently, even a single singing tone (if we consider it as a sign) is syncretic, has a complex structure, not to mention the whole work of vocal and performing art*" [2, 55].

Interpretation parameters are mostly studied on the example of piano art. Aleksev and Dyatlov pay attention to such parameters of the performance text as amenable to analysis: intonation, dynamics, agogics, timbre, phrasing [3]. All of them are the subject of the work of the performer [4].

Dyatlov divides "interpretation tools" into **two groups**: those associated with the problems of pronouncing sound (intonation and articulation) and with the time coordinate of the unfolding musical fabric (metrorhythm and agogy). [3, p. 12] If we extrapolate his ideas to vocal art,

**intonation** should include the manner of sound extraction, the balance of resonances (head, chest), as well as connectivity in the connection of nearby sounds. That is, this category will include all sound-pitch and timbre aspects. Using an analogy, vocal intonation can be called the process of "performing the pronunciation of sound, filling it with meaning and content" [3, 12].

Unlike instrumental music, vocal **articulation** is a very specific, measurable parameter. It should be understood as the pronunciation of vowels and consonants, and giving the vocal text articulateness (separation of words and phrases). If, for example, in piano music articulation depends only on the moment the sound is taken, in vocal music all the time the sound of a single note, syllable or word must be consciously articulated. Microarticulation work contributes to the construction of a more diverse sound perspective.

The specifics of the organization of musical time in vocal music include its connection with the poetic text, which forms the **vocal metrorhythm**. The combination of stressed and unstressed syllables corresponds, as a rule, to strong and weak beats. An "internal hierarchy of pulsations is formed, in which different levels are subordinate to each other" [3, 13]. The ratio of poetic and musical meter is not always straightforward. The process of "deciphering" metrorhythmic intonation is described by Ruchyevskaya. According to her, *in the original poetic speech there are always many options for rhythm, the ratio of accents, pauses, tempos, thanks to which many options for speech pronunciation of any phrase are possible. The totality of all pronunciation options is determined by the general concept of speech rhythm. If the phrase of a vocal melody along with the text can not only be sung, but also pronounced at the tempo and rhythm proposed by the composer, then some variant of the speech rhythm is fixed in it. Outside of a vocal melody with a specific text, the connection of a similar rhythmic pattern with a speech prototype manifests itself weaker or disappears altogether. The most vivid associations with speech intonation call for the embodiment of the asymmetric rhythm of prose speech* [5].

**Agogics** plays an important role in creating the emotional plan of the composition. Dyatlov classifies such techniques as agogic as acceleration, deceleration, delay in resolution or individual tone, fermata, caesura, pause. All these techniques are designed to organize the living breathing of the musical fabric, similar to the living breathing of human speech [3, 13]. In vocal music, the concept of breathing has immediacy and specificity. Agogics is directly related to singing breathing.

Korykhalova notes that "the more accurately the composer fixes dynamics, agogics, piano pedalization, phrasing, the less freedom remains for the performer" [6], although even in the most detailed text a share of interpretative freedom is assumed, since interpretation tools are not amenable to detailed fixation. The performing task of influencing the listener allows for a rather free interpretation of the composer's text.

The ubiquitous distribution of sound recording has brought to life a trend towards the unification of interpretation, as *Lymyreva writes about*. Korykhalova regards it as negative. The performer must show freedom, but still must be guided in these manifestations by the aesthetic norms adopted for performance, adhering to the general outline prescribed by the composer, the performer must show his individuality and the meanings that he lays in his artistic text, convey to the listener. That is, in interpretation as an act of communication, the balance between the composer's and performing text is extremely important [6; 2].

All deviations in rhythm, dynamics, and tempo that are acceptable in the performance text compared to the composer's text appear because the performer recreates a certain emotional image. Conventionally, through a deviation in dynamics and rhythm, it is possible to convey different shades of an emotional state, and which ones are already difficult to predict in advance, since they depend on the context. Considering the composer's and performing artistic texts as isomorphic, Lymyreva T.V. emphasizes that isomorphism is not isolated, and the meanings in the vocalist's artistic text are made up of emotional habits, the intonational nature of speech, and cultural tradition (crying, laughter, love yearning, resentment). There are also meanings inherent in the text, all this affects the final literary text and everything is analyzed in a complex [2, 59].

In interpretation, the performer can vary between the timbre and articulatory sides, make vocal speech closer to speech, or direct effort towards timbre beauty (singing formants). The ideal



option is a balance where the listener captures the meaning and at the same time preserves the timbre originality of the performer's voice. Timbre can be used as a means of artistic expression: where sound is more important than meaning, move towards the beauty of resonance, where meaning is more important than sound, on the contrary, deliberately muffle the timbre of the voice so that the text becomes more understandable.

The specificity of Orientalist vocal compositions lies, first of all, in the poetic text. To its specific meaning, symbolism is always added, which is inherent, for example, in Japanese culture, meanings hidden behind metaphors, which can be interpreted in different ways. That is, in the poetic text of most "Japanese" vocal cycles there is a conceptual meaning that is not explicitly expressed, but it is understandable during analysis, there are also meanings that arise due to the composer's interpretation of this text. Another purely musical concept arises (musical-conceptual meaning). The perception of such meanings by the listener directly depends on his cultural reserve. Understanding the latter can help the soloist in preparing the audience, preliminary clarification of the figurative content.

The performer can evoke an emotional response to the meaning of the text and emotional empathy (emotional and informational part). The acting skills of the vocalist are important here. To evoke an emotional response in the listener, the performer himself must experience these emotions, their depth very much depends on the understanding of all contexts.

As Bochkarev notes, *“in the process of empathy, identification is carried out – the experience of one's identity with a perceived, imagined, imaginary object and its infection with feelings, experiences. The manifestation of identification is introjection (“acceptance” of other people's attitudes, transferring another “I” into one's “I”) and projection (attributing one's attitudes, emotions to other people, transferring one's “I” to the “I” of another)* [7, 100].

Thus, the interpretation process includes the following steps:

1. analysis of poetic text;
2. the study of the historical and cultural context of the work (the creative biography of the composer, the history of the creation of the work);
3. analysis of the musical text and its compositional features, including form, means of artistic expression;
4. construction of an interpretation plan taking into account interpretation tools (intonation, articulation, metrorhythm, agogics).

In addition, it is possible to prepare an interpretation plan with an analysis of existing audio recordings of interpretations by other performers. Essential in preparing the interpretation of vocal works on Japanese themes will be establishing a connection with the Japanese tradition itself, which can only manifest itself on the figurative plane, but can also include compositional interaction (the use of typical modes, rhythms, quotations). How to write Nasser Eddin Buattura, L.S. Maikovskaya: *«Genuine artistry of musical performance presupposes a deep knowledge of the fundamentals of artistic perception, not to mention basic ideas regarding the expressive and procedural aspects of artistic interpretation, providing access to an adequate understanding of the “encoded” in sheet music signs copyright intent*» [8, 217].

### *References*

1. Интерпретация // Новейший философский словарь [эл. ресурс] : Режим доступа: <https://gufo.me/dict/philosophy/ИНТЕРПРЕТАЦИЯ>.
2. Лымарева Т.В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/vokalno-ispolnitelskaya-interpretatsiya-kakhudozhestvennyy-tekst>. – 2009.
3. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика // Ростов н/Д. – 2015. – Т. 2. – С. 225.
4. Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века). – М.: ГМПИ им. Гнесиных. – 1984. – 92 с.

5. Ручьевская Е.А. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л.: Музыка, 1988. – 352с., нот.
6. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки : Теорет. пробл. муз. исполнительства и критич. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.
7. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М. : Ин-т психологии РАН, 1997. – 351 с.
8. Буаттура, Н. Э.; Майковская, Л. С. Феномен артистизма в исполнительской деятельности музыканта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – №. 3 (47). – С. 216-220.

#### **References (transliterated)**

1. Interpretaciã // Novejšij filosofskij slovar' [èl. resurs] : Režim dostupa: <https://gufo.me/dict/philosophy/INTERPRETACIÃ>.
2. Lymareva T.V. Vokal'no-ispolnitel'skaâ interpretaciã kak hudožestvennyj tekst // [Èlektronnyj resurs]. – Režim dostupa: <http://cheloveknauka.com/vokalno-ispolnitelskaya-interpretatsiya-kakhudozhestvennyy-tekst>. – 2009.
3. Dâtlov D.A. Ispolnitel'skaâ interpretaciã fortepiannoju muzyki: teoriã i praktika // Rostov n/D. – 2015. – Т. 2. – 225 p.
4. Alekseev A.D. Interpretaciã muzykal'nyh proizvedenij (na osnove analiza iskusstva vydaûšihšã pianistov XX veka). – М.: ГМПИ им. Гнесиных. – 1984. – 92 p.
5. Ruč'evskaâ E.A. Analiz vokal'nyh proizvedenij: Učeb. posobie. – Л.: Музыка, 1988. – 352 p.
6. Koryhalova N.P. Interpretaciã muzyki : Teoret. probl. muz. ispolnitel'stva i kritič. analiz ih razrab. v sovrem. buržuz. èstetike. — Л.: Музыка, 1979. — 208 p.
7. Bočkarev L.L. Psihologiã muzykal'noj deâtel'nosti. – М. : In-t psihologii RAN, 1997. – 351 p.
8. Buattura, N. È.; Majkovskaâ, L. S. Fenomen artistizma v ispolnitel'skoju deâtel'nosti muzykanta // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2012. – №. 3 (47). – pp. 216-220.

#### **About the author:**

**Aitzhanova Anel Daurenovna** - 2nd year undergraduate student of the specialty "Vocal Art" at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory; scientific adviser – Valeriya Nedlina, PhD, associate professor.

#### **Автор туралы мәлімет:**

**Айтжанова Анель Дауреновна** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының "Вокалдық өнер" мамандығының 2 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – Недлина Валерия Ефимовна, өнертану кандидаты, доцент.

#### **Сведения об авторе:**

**Айтжанова Анель Дауреновна** – магистрант 2 курса специальности «Вокальное искусство» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – Недлина Валерия Ефимовна, кандидат искусствоведения, доцент.

**МУЗЫКАЛЫҚ ПЕДАГОГИКА**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА**

**MUSIC PEDAGOGY**

МРНТИ 14.33.09

**Куат Шильдебаев<sup>1</sup>***<sup>1</sup> Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат для одарённых детей имени Куляш Байсеитовой***ФАКУЛЬТАТИВ ПО КОМПОЗИЦИИ В СРЕДНЕМ СПЕЦИАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: РЕФЛЕКСИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОПЫТА****Аннотация**

Класс композиции в средних специализированных музыкальных школах является факультативом. Его главная цель – выявить среди обучающихся исполнительским специальностям учащихся, обладающих сочинительским талантом, и направить их на освоение компетенций профессии композитора. Факультативный характер курса даёт большой простор для реализации авторских педагогических замыслов и экспериментов. Через призму личного педагогического опыта в статье отмечаются ключевые аспекты образовательного процесса в классе композиции, цели преподавателя-композитора и методы их достижения. Осмысливаются педагогические эксперименты по освоению учащимися навыков импровизации, по изучению основ композиции на компьютере и звукорежиссуры. Отдельно затронуты вопросы стилевых ориентиров, расширения музыкально-стилевого диапазона учащихся через знакомство с творчеством современных композиторов, методов преломления национальных композиционных принципов в музыке новейшего времени. Даны рекомендации по формированию индивидуальной траектории факультативного обучения композиции с учётом потребностей учащегося.

**Ключевые слова:** класс композиции в музыкальной школе, обучение импровизации, информационно-коммуникационные технологии в классе композиции.

**Куат Шілдебаев<sup>1</sup>***<sup>1</sup> Куләш Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған республикалық мамандандырылған музыкалық орта мектеп-интернаты***ОРТА АРНАЙЫ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕГІ КОМПОЗИЦИЯ БОЙЫНША  
ФАКУЛЬТАТИВ: ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ТӘЖІРИБЕНІҢ РЕФЛЕКСИЯСЫ****Аннотация**

Орта мамандандырылған музыкалық мектептердегі композиция класы факультатив ретінде жүргізіледі. Оның басты мақсаты – орындаушылық мамандықтар бойынша білім алушылар арасында шығармашылық таланты бар оқушыларды анықтау және оларды композитор кәсібін қүзыреттілігін игеруге бағыттау. Курстың факультативті сипаты авторлық педагогикалық ниеттер мен эксперименттерді жүзеге асыруға үлкен мүмкіндік береді. Жеке педагогикалық тәжірибе призмасы арқылы мақалада композиция класындағы білім беру процесінің негізгі аспектілері, композитор оқытушының мақсаттары және оларға қол жеткізу әдістері көрсетілген. Оқушылардың импровизация дағдыларын игерудегі педагогикалық эксперименттер, компьютердегі композиция мен дыбыс техникасының негіздерін зерттеу түсіндіріледі. Заманауи композиторлардың шығармашылығымен танысу арқылы оқушылардың музыкалық-стильдік ауқымын кеңейту, қазіргі заман музыкасындағы ұлттық композициялық принциптерді өзгеше ұйғарылу әдістері туралы мәселелер қозғалды. Оқушылардың қажеттіліктерін ескере отырып, композицияны факультативтік оқытудың жеке траекториясын қалыптастыру бойынша ұсыныстар берілді.

**Түйінді сөздер:** музыка мектебіндегі композиция класы, импровизацияны оқыту, композиция класындағы ақпараттық-коммуникациялық технологиялар.

**Kuat Shildebaev<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Kulyash Baiseitova Republican Secondary Specialized Music Boarding School for gifted children*

## **ELECTIVE COURSES IN COMPOSITION IN SECONDARY SPECIAL MUSIC EDUCATION: THE REFLECTION OF PEDAGOGICAL EXPERIENCE**

### **Abstract**

Composition class in secondary specialized music schools is optional. Its main goal is to identify students with writing talent among those studying performing specialities and direct them to master the competencies of the composer's profession. The optional nature of the course gives excellent scope for implementing the author's pedagogical ideas and experiments. Through the prism of personal pedagogical experience, the article highlights the critical aspects of the composition class's educational process, the teacher composer's goals, and methods for achieving them. Pedagogical experiments are being comprehended on students' development of improvisation skills, the study of the basics of composition on a computer and sound engineering. Separately, the issues of stylistic guidelines, expanding the musical and stylistic range of students via acquaintance with the works of modern composers, and methods of refraction of national compositional principles in the music of modern times are mentioned. Finally, recommendations are given on the formation of an individual trajectory of optional teaching of composition, taking into account the student's needs.

**Keywords:** composition class in a music school, improvisation training, information and communication technologies in a composition class.

Класс композиции в Республиканской средней специализированной музыкальной школе-интернате имени Куляш Байсеитовой, как и в других средних специализированных музыкальных школах, является факультативом. Его главная цель – выявить среди обучающихся исполнительским специальностям учащихся, обладающих сочинительским талантом, и направить их на освоение компетенций профессии композитора.

Хотя работа мастера и ученика в классе композиции всегда строится по индивидуальной траектории, основанной на личных предпочтениях учащегося, его творческих интересах, каждый преподаватель опирается на определённые наработки и методы, нацеленные на развитие необходимых для сочинения музыки знаний, умений и навыков. В своей педагогической практике я определил ключевые направления, необходимые абсолютно всем ученикам, пришедшим в класс композиции. Независимо от того, продолжают ли они сочинять в будущем, полезными любому музыканту будут навыки импровизации, владение разными инструментами и методами электронного музыкального творчества (термин И. Красильникова [1]), знание актуальных тенденций музыкальной композиции.

### **1. Импровизация – раскрепощение творческой инициативы**

Разделение функций исполнителя и композитора – относительно недавняя тенденция. Вплоть до начала XX века любой обучающийся музыке так или иначе осваивал навыки сочинения. По справедливому замечанию преподавателя Ростовской консерватории А. Сердюкова, «Многие выдающиеся педагоги прошлого большое значение придавали формированию ясных представлений учеников о музыкальном языке, что достижимо только практическим владением, умением самому комбинировать его элементы – умением импровизировать и сочинять музыкальный текст» [1, с. 135].

С разделением композиторского и исполнительского обучения у современных начинающих музыкантов остаётся всё меньше простора для проявления и развития собственной творческой инициативы. Практически постоянная игра по нотам, интерпретация чужих текстов ведут к закреплению собственной творческой инициативы, выражающейся в порой довольно беспомощных попытках копировать понравившиеся композиционные идеи без глубины понимания закономерностей музыкального развития и свободного владения музыкально-языковыми средствами.

В сложившейся музыкально-педагогической практике обучение импровизации чаще встречается в авторских методиках по сольфеджио. Так А. Сердюков особенно отмечает авторские методики В. Коваленко [2], Л. Мун [3], И. Овчарова [4], В. Усачевой [5], А. Маклыгина [6], О. Булаевой и О. Геталовой [7], Л. Борухзон и Л. Волчек [8]. В Российской Федерации дисциплина «Импровизация» согласно государственным образовательным стандартам рекомендована к изучению с начального уровня [1, с. 135].

В Казахстане импровизация не входит в перечень рекомендованных предметов, однако средние специальные учебные заведения иногда вводят её в рамках факультативов или курсов по выбору. В ССМШИ им. К. Байсеитовой существует факультатив по джазовой импровизации и по композиции (сочинению музыки), в рамках которых учащиеся могут освоить данный творческий навык.

В моём классе композиции учащимся предлагаются такие формы работы, как свободная импровизация, импровизация на заданный образ и на авторскую тему. Через эти виды работы решается важная задача по раскрепощению творческой инициативы. Большую часть своих творческих усилий ученики школы направляют на исполнение готовых музыкальных текстов академических композиторов. Игра «по нотам» не способствует свободе музыкально-композиционного мышления. Часто, имея мотивацию к сочинению музыки, молодые музыканты не могут выйти за круг заученных штампов. Импровизация вне рамок нотной фиксации, со свободным подбором и перекомбинацией понравившихся элементов музыкального языка формирует у них вкус к изобретению своих музыкальных конструкций, к более разнообразному применению типовых мелодических ходов, ритмических рисунков и гармонических последовательностей.

## 2. Электронное музыкальное творчество в классе композиции

Ещё в 2007 году И. Красильниковым был предложен термин «электронное музыкальное творчество» и обоснована необходимость его введения в систему музыкального образования разных уровней и форм. Согласно его определению, «Электронное музыкальное творчество как явление современной музыкальной культуры характеризуется интеграцией исторически сложивших коммуникативных построений, связанных с автокоммуникацией, импровизацией, композицией, звуковой режиссурой (включая звуковой синтез) и программированием» [1, с. 12]. В данном направлении сформировались различные смежные области современных технологий создания звука: электронные инструменты, звукорежиссура и связанное с ней оборудование, а также компьютерные программы для создания музыки и трансформации музыкальных фонограмм. Все они необходимы начинающему композитору в будущей работе ввиду активной цифровизации музыкального творчества и влияния на него информационно-коммуникационных технологий.

Все названные направления так или иначе включены в преподаваемый мною факультативный курс композиции. Одним из привлекательных для учащихся элементов является **работа с синтезатором**. Широкие тембровые возможности этого инструмента в сочетании со встроенными опциями аранжировки находят применение не только в сочинении учениками новых композиций. Продуктивность показали такие формы работы, как воссоздание по слуху аранжировок любимых ими эстрадных композиций, переаранжировка на синтезаторе образцов академической, массовой и традиционной музыки. В увлекательном процессе работы с синтезатором учащиеся постепенно осваивают навыки аранжировки и инструментовки, а также базовые приёмы звукозаписи. Самими учащимися и их преподавателями по специальному классу отмечается активизация тембрового слуха, также полезная и в ансамблевом исполнительстве. Как справедливо отмечает И. Красильников, «<...> интеграция различных элементов деятельности, связанных с электронной аранжировкой (композиторского, звукорежиссерского, тембротворческого) и исполнительством, способствует гармонизации развития музыкальных способностей» [10, с. 72].

Многих учащихся привлекает в класс композиции возможность осуществления **звукозаписи и звукорежиссуры**. В современных реалиях это обязательный компонент профессиональных компетенций композитора. Данный компонент факультативного курса предъявляет требования по соответствующему техническому оснащению: наличию специально обустроенного помещения с дополнительной звукоизоляцией и соответствующей акустикой, техники для звукозаписи (микрофон, микшерный пульс, компьютер и т.д.), электроакустического оборудования, программного обеспечения. Само по себе наличие техники и компьютерных программ не решает задачи по их освоению в рамках курса. Преподавателю необходимо иметь соответствующую подготовку. В силу быстроты развития техники и программного обеспечения, с одной стороны, и инертности образовательной системы – с другой, практически все казахстанские специалисты-композиторы, владеющие компетенциями по работе со звукозаписывающим оборудованием и программным обеспечением для создания и сведения музыки, обучались самостоятельно. На данный момент не существует единой программы по музыкально-компьютерным технологиям и звукорежиссуре для будущих композиторов ни на одном из уровней образования.

Опыт внедрения смежных курсов («Основы музыкальных технологий», «Основы звукорежиссуры», «Создание музыки на компьютере» и т.п.) имеется у зарубежных коллег. Подобные курсы вводятся в системах среднего и дополнительного музыкального образования [11]. Разрабатываются учебно-методические комплексы, нацеленные на внедрение музыкально-компьютерных технологий как межпредметной дисциплины, а не только в классе композиции. Яркий пример – учебно-методические комплексы «Музыка в цифровом пространстве» и «Музыка и информатика», разработанные коллективом авторов под руководством А. М. Воронова. Их внедрение в образование на разных уровнях решает ряд задач, «позволяет учащимся:

- приобрести практические навыки владения музыкальным компьютером как новым музыкальным инструментом;
- освоить новые знания и умения (в том числе и начальные профессиональные) через музыкально-практическую деятельность на уроках;
- получить представление об акустических возможностях музыкального компьютера, об особенностях компьютерной инструментовки, о работе в современной цифровой студии звукозаписи;
- реализовать творческие замыслы через освоение новых компьютерных программ;
- развить умения по применению полученной информации для самостоятельной аналитической и творческой деятельности» [12].

Примечательно, что в своей методике я, независимо от зарубежных коллег, на практике пришёл к схожим принципам: широта освоения технологий звукозаписи и работы с компьютером, дозированность информации и открытость программы. Последнее позволяет эффективно подобрать индивидуальную траекторию обучения. Навыки сочинения музыки на компьютере, обработки звука и создания фонограмм необходимы не только композиторам-академистам, но и звукорежиссёрам, и саунд-дизайнерам. Об успехе внедрения индивидуального подхода свидетельствует факт «модуляции» нескольких выпускников класса композиции РССМШИ им. К. Байсеитовой в звукорежиссуру как специальность высшего звена с последующей успешной работой в этой сфере.

Своих учеников я обучаю работе с программными комплексами, которые успешно апробировал сам в своей творческой работе. Для набора нот на компьютере и создания простейших записей в формате MIDI учащиеся изучают программные комплексы Finale и Sibelius. Современному композитору просто необходимо знать Protools, Qbase, Logi Pro и другое программное обеспечение для создания музыки. Личный опыт освоения как азов звукорежиссуры, так и названных программ для создания музыки, свидетельствует о том, что при наличии чёткой творческой задачи возможно самостоятельное изучение навыков работы. Не существует специальных учебников по компьютерной композиции, но имеются печатные и видеоруководства по использованию любого музыкально-компьютерного

инструмента. Из этого складываются два вектора обучения данным навыкам в факультативном курсе композиции: освоение базовых опций программ по созданию музыки и навыков работы с источниками (руководствами, описаниями, видеоуроками), позволяющими при необходимости быстро освоить расширенный функционал.

### **3. Знакомство с музыкой**

Слушание музыки разных стилей, изучение партитур известных композиторов – это едва ли не единственный действенный метод освоения мастерства. Совместное с учениками изучение классических и современных произведений является обязательной частью факультативного курса по композиции. Проблемой учащихся среднего звена является ограниченность их репертуара. Многие из них не знакомы с творчеством современных композиторов К. Штокхаузена, Д. Лигети, К. Пендерецкого. Для некоторых даже музыка Б. Бартока звучит в новинку. Прослушивание современной музыки значительно раскрепощает творческую инициативу учащихся, мотивирует их к экспериментам по адаптации композиционных принципов в своих произведениях, к выработке собственного стиля.

Особое внимание я уделяю изучению творчества казахстанских композиторов. К сожалению, записи современных авторов немногочисленны, но все доступные образцы я применяю в курсе композиции. Ключевой акцент ставлю на подходах наших композиторов к преломлению национального начала как в музыке классико-романтического плана, так и в их авангардных сочинениях, поскольку сам давно пришёл к тому, что мы интересны прежде всего своей национальной спецификой. Многие в школе играют мои произведения. Демонстрируя свои сольные сочинения, их оркестровые версии, я объясняю этапы творческого процесса, найденные мной приёмы аранжировки и оркестровки. Без такой передачи личного опыта, обмена идеями, эффективное обучение композиции невозможно. Студент должен видеть и понимать мастерство педагога, доверять учителю в вопросах профессиональной компетентности.

Важный элемент создания творческой атмосферы в классе композиции – неформальное общение с учащимися и обмен идеями. Чтобы его добиться, музыкальные рекомендации должны быть двухсторонними: изучать совместно не только рекомендованные педагогом произведения, но и музыку, которой увлекаются ребята. Экспертное композиторское слушание эстрадных композиций, киномузыки не менее важно для овладения профессиональными навыками, чем знакомство с современной академической музыкой.

### **Заключение**

Во всех формах работы в классе композиции среднего звена главной целью остаётся раскрепощение творческой инициативы учащихся. Первичным в работе композитора являются не методы сочинения, а конечная цель – сама музыка. Если учащийся обладает стремлением к созданию музыки, проявляет неординарность в своих творческих поисках, то лучшее, что для него может сделать педагог – это создать условия для творческого роста. Среди учащихся я выявляю композиторов. Обычно потенциал раскрывается практически сразу. Некоторые из пришедших на факультатив по композиции (порядка 10%) демонстрируют увлечённость сочинением музыки и творческие успехи. Думается, для таких учеников в перспективе может быть сформирована соответствующая специальность на уровне средних специальных учебных заведений (музыкальные колледжи и старшие классы РССМШИ). С учащимися, изъявившими желание продолжать обучение профессии «композитор», я целенаправленно занимаюсь для подготовки разножанровых сочинений, необходимых для поступления.

В целом, все ученики, даже не заинтересованные в глубоком освоении музыкальной композиции, отмечают изменения в своём отношении к работе музыканта, формирование творческого подхода не только к сочинению музыки, но и к её исполнению. Ключом к успеху педагога-композитора является умение выстроить диалог с учеником, увлечь его



разными формами и методами создания музыки, выстроить подходящую каждому индивидуальную траекторию овладения профессиональными знаниями, умениями и навыками.

#### Список литературы

1. **Красильников И.М.** Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования // Дубна: Феникс. – 2007. – Т. 207. – С. 496.
2. **Сердюков А.А.** Импровизация в отечественной музыкальной педагогике // Манускрипт. 2017. №3-1 (77). - С.135-138.
3. **Коваленко В.Г.** Импровизация как форма музыкальной деятельности: историко-культурный и дидактический аспекты: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на Дону, 1995. 24 с.
4. **Мун Л.Н.** Импровизация как вид творческой деятельности в теории и практике музыкального образования: дисс.. к. пед. н. М., 2001. 171 с.
5. **Овчаров И.В.** Импровизация в музыке: сущность, структура, методы формирования и профессионального совершенствования в процессе музыкальных занятий: дисс.. к. пед. н. Белгород, 2011. 150 с.
6. **Усачева В.О.** Импровизация и сочинение музыки как творческий метод развивающего обучения детей: автореф. дисс.. к. пед. н. М., 2002. 34 с.
7. **Маклыгин А.Л.** Импровизируем на фортепиано. Элементарная гармония: учеб. пособие для музыкальной школы. М.: Престо, 1997. Вып. 1. 33 с.
8. **Булаева, О. П.; Геталова, О. А.** Учись импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь V: Золотая секвенция. Песня. Модуляция. Буквенное обозначение аккордов. Новые гармонические краски. СПб.: Композитор, 2002. 52 с.
9. **Борухзон, Л. М.; Волчек, Л. Л.** Азбука музыкальной фантазии: пособие для детей младшего и школьного возраста по развитию творческих навыков. СПб.: Композитор, 1996. 43 с.
10. **Красильников И.М.** Двадцать лет педагогике электронного музыкального творчества в России- становление и развитие // Педагогика искусства. – 2017. – №. 1. – С. 70-85.
11. **Захаров, А. С.; Ефремова, О. К.** Факультативный курс «Основы музыкальных технологий» в условиях студенческого культурно-образовательного центра // Формирование компетенций студентов в культурно-образовательном пространстве вуза : сборник статей / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. - Екатеринбург. , 2013. — С. 42-49.
12. **Воронов, А.М.; Горбунова, И.Б.; Камерис, А.; Романенко, Л.Ю.** Музыкально-компьютерные технологии в школе цифрового века // Вестник ИрГТУ. 2013. №5 (76). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-kompyuternye-tehnologii-v-shkole-tsifrovogo-veka> (дата обращения: 19.03.2022).

#### References (transliterated)

1. **Krasil'nikov I.M.** Èlektronnoe muzykal'noe tvorčestvo v sisteme hudožestvennogo obrazovaniâ //Dubna: Feniks. – 2007. – T. 207. – S. 496.
2. **Serdûkov A.A.** Improvizaciâ v otečestvennoj muzykal'noj pedagogike // Manuskript. 2017. №3-1 (77). - S.135-138.
3. **Kovalenko V.G.** Improvizaciâ kak forma muzykal'noj deâtel'nosti: istoriko-kul'turnyj i didaktičeskij aspektu: avtoref. diss. ... k. iskusstvovedeniâ. Rostov-na Donu, 1995. 24 s.
4. **Mun L.N.** Improvizaciâ kak vid tvorčeskoj deâtel'nosti v teorii i praktike muzykal'nogo obrazovaniâ: diss.. k. ped. n. M., 2001. 171 s.
5. **Ovčarov I.V.** Improvizaciâ v muzyke: sušnost', struktura, metody formirovaniâ i professional'nogo soveršenstvovaniâ v processe muzykal'nyh zanâtij: diss.. k. ped. n. Belgorod, 2011. 150 s.
6. **Usačeva V.O.** Improvizaciâ i sočinenie muzyki kak tvorčeskij metod razvivaûšego obučenâ detej: avtoref. diss.. k. ped. n. M., 2002. 34 s.
7. **Maklygin A.L.** Improviziruem na fortepiano. Èlementarnaâ garmoniâ: učeb. posobie dlâ muzykal'noj školy. M.: Presto, 1997. Vyp. 1. 33 s.
8. **Bulaeva, O. P.; Getalova, O. A.** Učus' improvizirovat' i sočinât'. Tvorčeskaâ tetrad' V: Zolotaâ sekvenciâ. Pesnâ. Modulâciâ. Bukvennoe oboznačenie akkordov. Novye garmoničeskie kraski. SPb.: Kompozitor, 2002. 52 s.
9. **Boruhzon, L. M.; Volček, L. L.** Azbuka muzykal'noj fantazii: posobie dlâ detej mladšego i škol'nogo vozrasta po razvitiû tvorčeskih navykov. SPb.: Kompozitor, 1996. 43 s.

10. **Krasil'nikov I.M.** Dvadcat' let pedagogike èlektronnogo muzykal'nogo tvorčestva v Rossii- stanovlenie i razvitie //Pedagogika iskusstva. – 2017. – №. 1. – S. 70-85.
11. **Zaharov, A. S.; Efremova, O. K.** Fakul'tativnyj kurs «Osnovy muzykal'nyh tehnologij» v usloviâh studenčeskogo kul'turno-obrazovatel'nogo centra // Formirovanie kompetencij studentov v kul'turno-obrazovatel'nom prostranstve vuza : sbornik statej / Ros. gos. prof.-ped. un-t. - Ekaterinburg. , 2013. — S. 42-49.
12. **Voronov, A.M.; Gorbunova, I.B.; Kameris, A.; Romanenko, L.Û.** Muzykal'no-komp'ûternye tehnologii v škole cifrovogo veka // Vestnik IrGTU. 2013. №5 (76). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-kompyuternye-tehnologii-v-shkole-tsifrovogo-veka> (data obrašeniâ: 19.03.2022).

**Сведения об авторе:**

**Шильдебаев Куат Абдуллаевич** – композитор, преподаватель РГУ «Республиканская средняя специализированная музыкальная школа-интернат для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой».

**Автор туралы мәлімет:**

**Шілдебаев Куат Абдуллаұлы** – композитор, «Күләш Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған республикалық мамандандырылған музыкалық орта мектеп-интернаты» РММ оқытушысы.

**Information about the author:**

**Kuat Shildebaev** – composer, teacher of the RSI “Kulyash Baiseitova Republican Secondary Specialized Music Boarding School for gifted children”.

## МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

### ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY

<b>Бақир Баяхунов</b>	Рожденная побеждать (Газиза Жубанова)	
<i>Бақир Баяхунов</i>	Жеңу үшін туған (Ғазиза Жұбанова)	
<i>Bakir Bayakhunov</i>	Born to Victory (Gaziza Zhubanova)	<b>6</b>
<b>Кисярова А., Бердібай А.</b>	М. Маңғытаевтың «Төгілмелі» күйінің музыкалық-стильдік ерекшеліктері	
<i>Кисярова А., Бердибай А.</i>	Музыкально-стилевые особенности кюя М. Мангытаева «Тогилмели»	
<i>Kisyarova A., Berdibai A.</i>	Musical and styling features of «Togilmeli» kui by M. Mangytaev	<b>10</b>
<b>Сайжан А.</b>	Қазақское кобызовое исполнительство: проблемы терминологии и аппликатурных позиций	
<i>Сайжан А.</i>	Қазақтың кобыз өнері: терминология мен аппликатуралық позиция мәселелері	
<i>Saizhan A.</i>	Kazakh kobyz performance: issues of terminology and fingering positions	<b>15</b>
<b>Қажғали Н.</b>	Транскрипция Ш.С. Қажғалиева для оркестра казахских Народных инструментов имени курмангазы	
<i>Қажығали Н.</i>	Ш.С. Қажығалиевтің құрмангазы атындағы қазақ халық Аспаптар оркестріне арналған транскрипциялары	
<i>Kazhgalı N.</i>	Shamgon Kazhgaliev's transcription for The Kurmangazy Kazakh folk instruments orchestra	<b>23</b>

### МУЗЫКАТАНУДЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ ACTUAL PROBLEMS OF MUSICOLOGY

<b>Жун Д.</b>	Современная китайская опера: тенденции развития	
<i>Жун Д.</i>	Қазіргі қытай операсы: даму тенденциялары	
<i>Zhun D.</i>	Modern Chinese opera: development trends	<b>32</b>
<b>Салықова Д.</b>	Эстрадное вокальное и инструментальное исполнительство и его освоение на международной арене	
<i>Салықова Д.</i>	Эстрадалық вокалдық-аспаптық орындаушылық және оның халықаралық аренадағы дамуы	
<i>Salykova D.</i>	Pop vocal and instrumental performance and its development in the international arena	<b>38</b>
<b>Джассылықова Д.</b>	Исполнительские трактовки «Симфонических этюдов» op. 13 Р. Шумана: сравнительный аспект	
<i>Джассылықова Д.</i>	Р.Шуманның op.13 «симфониялық этюдтер»-дің орындаушылық интерпретациялары: салыстырмалы аспект	
<i>Zhaksylykova D.</i>	Performing interpretations «Symphonic etudes» op. 13 r. Schumann: comparative aspect	<b>43</b>

Задачи концертмейстера в работе над хоровыми произведениями

<b>Байманова Г.</b> <i>Байманова Г.</i> <i>Baimanova G.</i>	композиторов казахстана Концертмейстердің қазақстан композиторларының хор шығармаларын орындау барысындағы міндеттері Tasks of the accompanist in work on choral works of composers of Kazakhstan	<b>51</b>
<b>Абдрахманова Э., Джумалиева Т.</b> <i>Абдрахманова Э., Джумалиева Т. Abdrakhmanova E., Dzhumaliyeva T.</i>	К 150-летию «Арлезианки» Жоржа Бизе Жорж Бизенің «арлезианкасының» 150 жылдығына On the 150th anniversary of the " L'Arlésienne" by Georges Bizet	<b>61</b>
<b>Алила Тилеген</b> <i>Әлила Тилеген Alila Tilegen</i>	Образ Марии Стюарт в вокальной музыке: к истории вопроса Вокалдық Музыкадағы Мария Стюарттың бейнесі: тарихқа шолу The Image of Mary Stuart in vocal music: to the history of the question	<b>69</b>
<b>Aitghanova Anel</b> <i>Анель Айтжанова Анель Айтжанова</i>	Musical orientalism in the context of vocal interpretation Вокалды интерпретация контекстіндегі музыкалық ориентализм Музыкальный ориентализм в контексте вокальной интерпретации	<b>77</b>

**МУЗЫКАЛЫҚ ПЕДАГОГИКА**  
**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА**  
**MUSIC PEDAGOGY**

<b>Қуат Шильдебаев</b> <i>Қуат Шілдебаев</i> <i>Kuat Shildebaev</i>	Факультатив по композиции в среднем специальном музыкальном образовании: рефлексия педагогического опыта Орта арнайы музыкалық білім берудегі композиция бойынша факультатив: педагогикалық тәжірибенің рефлексиясы Elective courses in composition in secondary special music education: the reflection of pedagogical experience	<b>84</b>
---	--	-----------

ISSN 2310-3337

**Құрылтайшы:** Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

**Учредитель:** Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**Founder:** Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

**Saryn art and science journal**

**1 (34) 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**

**1 (34) 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**

**1 (34) 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 given on September 19, 2013

Edition of 300 copies

Managing editor:

*V. Nedlina*

*A. Somov*

Page design:

*A. Somov*

Kazakh editor:

*L. Balmagambetova*

Cover design:

*V. Nedlina*

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

---

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

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

Верстка на компьютере: *А. Сомов*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 19.03.2022

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1