



24 сәуір 2020 жыл
Халықаралық
ғылыми-тәжірибелік конференция
**ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ
ҰЛТТЫҚ СТИЛЬ**

24 апреля 2020 года
**НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ**
международная
научно-практическая конференция

April 24, 2020
International Research
and Practice Conference
**NATIONAL STYLE
IN PERFORMANCE ART**

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

**ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ КУРМАНҒАЗЫ**

24 сәуір 2020 жыл

Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ҰЛТТЫҚ СТИЛЬ

24 апреля 2020 года

НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

международная научно-практическая конференция

April 24, 2020

International Research and Practice Conference

NATIONAL STYLE IN PERFORMANCE ART

Алматы, 2020

УДК 78 (063)
ББК 85.31
0-74

Құрастырушы – редакторлар
Редакторы-составители
Бегембетова Г.З., Максимчева Я.С.

Редакция алқасы
Редколлегия

Недлина В.Е., Тлеубергенов А.А., Кокишева М.Т.,
Шапилов В.А., Таткенова Ш.А., Тулькубаева Ж.Ж.,
Оспанова Т.У.

0-74 Орындаушылық өнердегі ұлттық стиль:

Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары. / Ред. Бегембетова Г.З., Максимчева Я.С. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2020. – с. нот., ил.

ISBN 978-601-7848-60-6

Жинаққа 2020 жылдың 24 сәуірінде Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы базасында өткен «Орындаушылық өнердегі ұлттық стиль» атты сырттай өткізілген Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары енгізілген. Аталған форум № АР 5135997 «Қазақстанның орындаушылық өнері: ұлттық стиль, дәстүр және қоғамның трансформациясындағы рөлі» атты ғылыми-зерттеу жобасы аясында ұйымдастырылды. Басылым әртүрлі мектептер мен оның барлық салалық бағыттарын (ғылым, орындаушылық, композиторлық шығармашылық) талдау арқылы қазіргі заманғы музыкалық мәдениеттің маңызды және өзекті құбылыстарын ұғынуға бағытталған мәселелердің кең шеңберін баяндайтын мақалалардан тұрады. Ұсынылған материалдар музыканттар мен орындаушылардың, музыкатанушылардың, композиторлардың ауқымды аудиториясына, сондай-ақ барлық қызығушылық танытушы тұлғаларға арналған.

В сборник включены материалы заочной Международной научно-практической конференции «Национальный стиль в исполнительском искусстве», которая состоялась 24 апреля 2020 года на базе Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Данный форум был организован в рамках научно-исследовательского проекта № АР 5135997 «Исполнительское искусство Казахстана: национальный стиль, традиции и роль в трансформации общества». Издание содержит публикации, освещающие широкий круг проблем, нацеленных на осмысление важнейших и актуальных явлений современной музыкальной культуры через анализ школ и направлений всех её отраслей (науки, исполнительства, композиторского творчества). Представленные материалы адресованы широкой аудитории музыкантов-исполнителей, музыковедов, композиторов, а также всем заинтересованным лицам.

УДК 78 (063)
ББК 85.31

ISBN 978-601-7848-60-6

©Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2020
© авторлар ұжымы, 2020

КІРІСПЕ СӨЗ

Әлемде болып жатқан өзекті үдерістер отандық мәдени өмірде де көрініс табады. Мәдени өмірдің бір бөлігі болып табылатын музыкалық орындаушылық өнер күрделі, әрі түрлі сипатты, үнемі жаңарып отыратын құбылыс болып табылады. Сондықтан да Қазақстанмен қатар әлемдік музыкатануда орындаушылық пен интерпретация мәселелері жеке зерттеу саласы ретінде айқындалған. Осы орайда, Қазақстанның орындаушылық өнері бүгінде әлемдік музыкалық мәдениеттің ажырамас бөлігіне айналды.

Музыкадағы стиль мәселелері, өзекті үрдістер, бұқаралық мәдениет пен академиялық мәдениеттің өзара байланысы, дәстүрлі және қазіргі заманғы өнер синтезі, мәдениеттегі интеграциялық үдерістер, орындаушылық бағыттар, ұлттық мектептер сияқты ұғымдар орындаушылық өнер саласындағы зерттеулердің кең ауқымын құрайтын мәселелердің толық бейнесін бере алмайды.

Консерваторияның ғылыми-зерттеу жобасы аясында «Ғылыми-зерттеу мәдениет институты» ЖШС-мен бірлесе ұйымдастырылған «Орындаушылық өнердегі ұлттық стиль» атты халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция тек отандық қана емес, сонымен қатар өзге елдердің де мәдениетіндегі музыкалық орындаушылық мәселелеріне арналған.

Конференция материалдарындағы академиялық сала, дәстүрлі мәдениет, шығармашылық үдерістің қызмет ету ерекшеліктері, бірлескен жағдайда музыканы орындаудағы әрбір нақты актіні динамикалық түрде өрістетуге ықпал ететін құрамдастардың жиынтығын анықтау, орындаушылық қызметтің жанды қарқынын сипаттау, орындаушылық өнердің әр түрлі сегменттерінің өзара тетіктері мен құралдарын айқындай алатын жұмыстар ғылыми оқырман үшін ерекше назар аударарлықтай.

Конференцияға Ресей, Қырғызстан, Қазақстан ғалымдарының қатысуы қуантарлық жағдай. Әрі форум жұмысының табысты өтуіне докторанттар, әр түрлі шығармашылық жоғары оқу орындарының магистранттары сияқты жас зерттеушілер ерекше үлес қосты. Осы орайда барлық қатысушыларға осындай күрделі уақытта конференцияға белсенді атсалысқаны үшін алғыс білдіргіміз келеді. Іс-шараның өту үлгісі сырттай болғанына қарамастан, ұсынылған жұмыстардың саны мен сапасы конференция тақырыбының өзектілігін растайды.

«Орындаушылық өнердегі ұлттық стиль» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдарын музыка тарихы мен теориясы, орындаушылық өнер тарихына байланысты өткізілетін курстарда орындаушылар, педагогтар пайдалана алады.

Редакция алқасы

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Актуальные процессы, происходящие в мире, находят свое отражение и в отечественной культурной жизни. Музыкальное исполнительство представляет собой сложный, разнообразный, постоянно эволюционирующий феномен. Именно поэтому в музыкознании, как казахстанском, так и мировом, проблемы исполнительства, интерпретации являют собой отдельную сферу изучения, а исполнительское искусство Казахстана сегодня является неотъемлемой частью мировой музыкальной культуры.

Проблемы стиля, актуальные тенденции, взаимодействие массовой и академической культуры, синтез традиционного и современного искусства, интеграционные процессы в культуре, исполнительские направления, национальные школы – вот далеко не полный перечень вопросов, в совокупности образующих широчайший спектр исследований в сфере исполнительского искусства.

Международная научно-практическая конференция «Национальный стиль в исполнительском искусстве», организованная в рамках научно-исследовательского проекта консерватории совместно с ТОО «Научно-исследовательский институт культуры», посвящена проблемам музыкального исполнительства не только в отечественной культуре, но, и в культурах других стран.

В материалах конференции содержатся статьи, посвященные академической сфере, традиционной культуре; особенностям функционирования творческого процесса, представлению о нем как о совокупности составляющих, совместное действие которых дает импульс динамичному развертыванию каждого конкретного акта исполнения музыки; интерпретации в живой динамике исполнительской деятельности; особого упоминания заслуживают работы, в которых раскрываются механизмы и инструменты взаимодействия разных сегментов исполнительского искусства.

Отрадно отметить, что в конференции приняли участие ученые из России, Кыргызстана, Казахстана. Особый вклад в работу форума внесли молодые исследователи - докторанты, магистранты различных творческих вузов. В этой связи хотелось бы выразить благодарность всем участникам за активное участие в конференции в такое сложное время. Несмотря на то, что формат мероприятия заочный, количество и качество поданных работ подтверждает актуальность заявленной темы конференции.

Материалы Международной научно-практической конференции «Национальный стиль в исполнительском искусстве» могут использоваться исполнителями, педагогами в курсах, связанных с историей и теорией музыки, историей исполнительского искусства.

Редакционная коллегия

I

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ҰЛТТЫҚ СТИЛЬ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

*Кокумбаева Б.Д.**доктор философских наук, доцент
Павлодарский Государственный Университет
г. Павлодар, Казахстан***О НАЦИОНАЛЬНОМ СТИЛЕ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ:
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ****Введение**

Национальный стиль – эстетическая категория, отражающая определенный способ восприятия и интерпретации отношения «Человек – Мир» той или иной социокультурной средой, что проявляется в конкретном соотношении содержания и формы, результата и процесса творческой деятельности. Он формируется на основе мирозерцания человека и общества как выражение внутренней духовной сущности, как тот внутренний взгляд на мир, при помощи которого человек созерцает тайну бытия. Мирозерцание находит деятельное воплощение через практическое освоение «всего сущего». В результате такого освоения внешнего мира сквозь призму диалектики социокультурного и личностного начал формируется феномен национального стиля.

Таким образом, национальный стиль – устоявшаяся форма художественного самоопределения интеллектуально-творческой среды региона, заключающая в себе живой и эмоциональный отголосок созидания той или иной земли. Иными словами, в конкретных актах человеческой деятельности сохраняется и развивается в той или иной мере связь той или иной нации с определенным ландшафтом.

Национальный стиль казахской музыки – региональный автохтонный феномен Центральной Азии, подразделяющийся на ряд локальных направлений. Общим признаком для него является наличие музыкального профессионализма, который содержит альтернативные определения: «традиционный музыкальный профессионализм», «профессиональное искусство устной традиции» и другие.

В связи с вышеизложенным, цель данной статьи – обоснование казахской музыки как цивилизационного (центральноазиатского) и регионального (национального) стиля тюрко-монгольского мира.

Задачи исследования формулируются следующим образом:

- сформулировать авторское определение термина «национальный стиль» в контексте темы доклада; провести компаративный анализ национального стиля казахской устнопрофессиональной музыки как Иного, Другого (по постмодернистской терминологии), чем композиторская практика письменных цивилизаций;
- интерпретировать стиль устнопрофессиональной музыки тюрко-монгольского мира в контексте глобальной, цивилизационной (центральноазиатской) и региональной (национальной) идентичности.

Методология исследования

Для решения поставленной задачи применяется концептуальный подход, включающий принципы целостности, развития, типологический и сравнительный методы, реконструкцию, интерпретацию экстраполяцию и экспликацию. Тем самым, высвечивается теоретико-методологическая концепция, содействующая исследованию

характерных признаков национального стиля казахской музыки в контексте диалектики всеобщего – особенного и единичного.

В процессе разработки темы получены следующие результаты: введено авторское определение термина «национальный стиль»; обоснованы сущностные основания стиля казахской устнопрофессиональной музыки как двуединого целого во взаимодействии сочинения и исполнения; предложена интерпретация стиля устнопрофессиональной музыки тюрко-монгольского мира в контексте глобальной, цивилизационной (центрально азиатской) и региональной (казахской) идентичности.

Основная часть: постановка проблемы

Казахская музыка – составной феномен, включающий два пласта: автохтонный феномен и композиторскую практику европейского типа, взаимодействие которых придает неповторимый облик национальному опыту музыкального бытия.

Первый – автохтонный - пласт базируется на синкретической целостности кочевого мира Центральной Азии и культуре протоказахского этносоциума. Именно этот духовный пласт составляет его «самость», определяя место и значение в мировой культурной истории. Исходный аутентичный пласт, характеризующийся длительным историческим развитием, оказался жизнеспособным и в наши дни. Культурно-историческое значение казахской музыки состоит в том, что, во-первых, сохранены универсальные истоки общечеловеческого достояния как устного феномена. Во-вторых, она получила высокое развитие как самоценный феномен, убедительным аргументом чему устнопрофессиональное творчество жырау, энші, сал-сері, күйші и акынов. И, наконец, в-третьих, составила стилеобразующий стержень национальной музыкальной культуры как мирового феномена. Подобное оказалось возможным потому, что новообретенный западный пласт связан преемственными узами с исходным, сочетание которых придает неповторимость и уникальность казахской музыке.

Для данного доклада актуально положение о том, что автохтонный пласт наряду с коллективным народным творчеством включает оригинальный феномен. Это устнопрофессиональная музыка, включающая песню – эн, инструментальное творчество – күй, эпическое достояние – жыр и музыкально-поэтические состязания – айтыс. Таким образом, казахская устнопрофессиональная музыка (КУМ) состоялась в недрах степного фольклора и взаимосвязана с ним многими неразрывными узами. Это – тесное взаимодействие слова и музыки, устный способ трансляции, всеобщность, индивидуальный характер музыкально-творческой деятельности, импровизационность. Тем самым, отмеченная закономерность, а именно: «Параллельное полнокровное существование вплоть до наших дней фольклорных и профессиональных традиций» [1, 23] ярко характеризует эволюционное развитие казахской музыки как принципиально Другого, Иного феномена, чем композиторская практика.

Системный характер казахской музыки как единой целостности в совокупности фольклорного и устнопрофессионального творчества обусловил факт изучения профессионального пласта в русле этномузыкологии. Уязвимость подхода обусловлена тем, что устная музыкальная профессиональная практика жыр-күй-эн (эпос-инструментальная и вокальная музыка – Г.Омарова) интерпретируется при этом только лишь как региональный феномен. Иными словами, не учитывается, а тем самым не раскрывается в надлежащей степени самоценность и самодостаточность устной музыкальной профессиональной практики в контексте диалектики всеобщего – особенного и единичного.

Возможность изучения предмета исследования в подобном ракурсе содержится в исследованиях А.Жубанова, Б.Сарыбаева, Б.Аманова и А.Мухамбетовой, У.Бекенова, Т.Асемкулова, А. и С.Раимбергеновых, П.Шегебаева, С.Калиева, Б.Муптекеева, Г.Омаровой и других. Обобщение и переосмысление в русле новейших данных постсоветской этномузыкологии содействовали обоснованию Г.Омаровой важного

положения. А именно: интерперетации казахской устнопрофессиональной музыки как цивилизационного, то есть центральноазиатского феномена тюрко-монгольского мира. Для темы доклада актуальны следующие положения автора:

1. Сущностное основание в казахской культуре составляют два разных стиля домбровой инструментальной музыки, а именно: восточный – *шертпе* (пальцевая, щипковая техника игры) и западный – *төкпе* (кистевая, бряцающая техника игры). «Различия на уровне манеры звукоизвлечения являются ключевыми и определяют разность и других уровней кюев» [1, 26]. Тем самым, по Г.Омаровой, основание устнопрофессиональной музыки Великой Степи составляют исполнительские инструментальные стили, обстоятельно проанализированные автором на материалах домбровых төкпе и шертпе.

2. Охарактеризованные стилевые направления присущи не только искусству кюя. Они составляют неотъемлемую часть всех жанров: жыр, ән и айтыс.

3. Сравнительный анализ выявил универсальность исполнительских стилей шертпе и төкпе для музыки тюрко-монгольского мира Великой Степи. Восточноказахстанский стиль соответствует «восточнотюркской» музыкальной системе, сложившейся в культурах кочевых тюркских народов (киргизов, тюрков Сибири и Поволжья, входящих по типу культуры в тюркомонгольскую общность). Западноказахстанский стиль соответствует «западнотюркской», сложившейся в культурах оседлых и полuosедлых народов (тюрков Средней Азии, Закавказья и др., входящих в тюркоиранскую общность) [1, 25].

Таким образом, искусство кюя (от древнетюркского «көк» – синий) – та сфера культуры, где стилетворчество разворачивается наиболее полно во всех аспектах музыкального бытия, объединенного общей духовной доминантой.

Мировоззренческое основание как исходный фактор стилеобразования

Подобным основанием для музыки Великой Степи является идея Синего Вечного Неба (Көк Мәңгі Тәңірі в аутентичной терминологии). Истоки ее простираются в глубины культурной истории, что доказывается исследованиями современных тенгриановедов, которыми предлагаются альтернативные точки зрения относительно определения его природы и сущности. А именно: миф, монотеистическая религия, открытое мировоззрение, тенгрианский календарь культуры мұшел, первая монотеистическая вера от Творца, тенгрианский тип культуры [2].

В Священной Истории Степи аутентичное определение Синего Вечного Неба - Көк Мәңгі Тәңірі, переводимое обычно как «вечно синее небо», «дух вечного неба», «Всевышний». Исторически сложилось так, что в глубине веков, «в чередe земных будней оно трансформировалось в Тенгри, заодно утратив тот сакральный дух, который пронизывал полный статус Великого Бога Степи». Что касается константы Көк, то ее звучание и написание приобретает различные варианты. У кыргызов это Көкө-Тенир, азербайджан - Гек/ Гёк Тенгри, казахов – Көк Мәңгі Тәңірі; тюрков РФ - Кек тенгри; монголов – Хухэ Мун-хэ Тэнгри и другие [2].

«Күй-Тәңірі күбірі» – проговоренная Всевышним словно только «про себя для себя», но прозвучавшая во вне музыка небес. Он сопутствует человеку на протяжении всей его жизни, составляя неотъемлемую часть жизненного пространства. Особенность кюя как духовного феномена заключается в том, что он «состоит из ритмов, движений, колебаний, дыхания Вселенной – как своей природной сущности и затем, конечно, конкретной жизненной событийности, вызвавшей его к жизни» [3, с. 99].

Таким образом, искусство кюя, восходящее к тенгрианскому духовному учению, является «нитью» (А.Крёбер) культуры Великой Степи, последовательным, самосогласующимся способом созерцательного и деятельностного аспектов бытия. Историческая жизнь кюя оказалась вечной, ибо и сегодня, благодаря своей устной природе, он жив в своей первозданной ипостаси как сакрально-медитационная музыка. Масштаб кюя, его миниатюрная форма (звучит 2-3 минуты), помогает услышать

космические вибрации. Кюй как миродеформирующая духовная константа прошла самое и сложное испытание – испытание Временем и Пространством, то есть самой Вечностью.

«Вместе с тем кюй есть гибкое явление, жизнеспособность которого обеспечивается возможностью адаптации к изменчивости социокультурных условий и механизмам трансформации. Яркий пример сказанному - период Великотюркского каганата, когда Көк Мәңгі Тәңірілік трансформируется в цикл кюев, выполняющих роль символа государственности. Каждый день перед ханом исполнялся один кюй. А всего их было 366 – по количеству дней в году. 9 самых значительных (драгоценных) кюев исполнялись в Ұлыстың ұлы күні – Великий день Земли и Народа Наурыз.

Приведенные сведения свидетельствуют о том, что в тюркскую эпоху кюйши занимал очень важное положение в обществе, поскольку отражал и выражал судьбоносные чаяния того времени. Этому в немалой степени содействовали устный способ трансляции и атмосфера непосредственного контакта, «доверчивых, человеческих отношений людей» (Г.Д.Гачев), служившие делу мира и являвшиеся в этом ракурсе не только символом государственности Великотюркского каганата, но и символом Вечности Духовного Бытия» [2].

В период послетюркского каганата функции кюйши и кюя оказались исторически изменчивыми и имели различный характер у тех или иных народов. Тем не менее, «кай» алтайцев и хакасов, кюй татар и башкир, күй, куу казахов, киргизов и туркмен по сей день любимы и почитаемы в народной среде. И, несмотря на коллизии современной реальности, кюй и сегодня сохраняет свою импровизационную природу и звукоидеал как любовь ко всему Сущему. Тому аргументом - этимология константы Көк, его исходные духовно-мировоззренческие основания, восходящие к идее Көк Мәңгі Тәңірі и созвучные научно-исследовательской парадигме «Человек – Мир», принятой в современной философии культуры. Данная установка, в отличие от подхода «Человек – культура», закономерным образом предполагает включение природы и космоса и согласуется с постмодернистской системой ценностей, где в качестве центральной выделяется осознание неразрывной связи человека и мира, примата духовных ценностей над материальными, и многообразия форм бытия, а также необходимости их более полной репрезентации.

Таким образом, термин «кюй» имеет широкое распространение в Великой Степи и составляет сердцевину национального стиля казахской музыки.

Кюй как профессиональное искусство интонируемого смысла

Музыка, как звучащее искусство есть искусство интонируемого смысла. Узловым определением при этом является «интонация», характеризующаяся как воплощение художественного образа в музыкальных звуках. Тем самым, музыка, интерпретируемая как искусство интонируемого смысла есть художественно-практический вид деятельности. А именно: сочинение и исполнение как «мыслящая форма, знающая о мелодиях и их следствиях на основе предшествующих достоверных представлений, возникших в душе» [4, 43].

Исторически сложилось так, что в музыковедении господствует понимание и интерпретация музыкального профессионализма как композиторской практики. При подобном подходе сочинение и исполнение оказались двумя самостоятельными видами деятельности, функционирующими по принципу взаимодополнительности. Между тем, композиторская практика европейского типа не является единственным и универсальным видом музыкального профессионализма. Существует множество музыкальных культур, в которых сочинение и исполнение составляют целостность. Более того, подобный вид музыкального профессионализма содержит, так же как и в композиторской практике, множество вариантов в наличной эмпирии, которые на сегодняшний день вряд ли возможно классифицировать. Причина сложившейся ситуации в том, что подобная задача, насколько мне известно, в музыковедении не ставилась. А следовательно, решение ее – задача будущих исследователей.

В связи с тем, что стиль устнопрофессиональной музыкальной практики (УМП) как предмет научного анализа на стадии становления, имеется ряд проблем теоретико-методологического характера. Основопологающим является вопрос о терминологическом аппарате, а именно: определении, характеризующем стиль устной музыкальной профессиональной практики как самодостаточного и самоценного феномена. Наиболее распространенным является определение традиционный музыкальный профессионализм (И.Мациевский) [5], варианты «профессионализм устной традиции (С.Елеманова) [6], профессиональное искусство устной традиции (А.Мухамбетова) [7], устнопрофессиональная традиция (Г.Омарова) [8, с. 286], традиционная устно-профессиональная музыка (Р.Аманова) [9] и другие.

В контексте настоящей статьи актуальна статья И.Мациевского, в которой содержится комплексный анализ традиционного музыкального профессионализма (ТМП) в культурно-историческом измерении. Плодотворность концепции заключается в том, что ТМП освещается на обширном географическом материале, включающем устнопрофессиональную музыкальную практику (УМП) как восточных, так и западных народов. Подобный подход призван с точки зрения ученого подчеркнуть, что изучаемый феномен есть живое развивающееся явление, придающее неповторимое многообразие общечеловеческой цивилизации.

Выводы известного ученого и композитора предоставляют возможность актуализации в международном музыкологическом сообществе определения «устная музыкальная профессиональная практика» (УМПП). Доводом сказанному тот факт, что определение «традиционный» редуцирует его исторические рамки только лишь к первому этапу человеческого общества. Кроме того, сужает географические и культурно-исторические рамки ТМП, редуцируя к локальным разрозненным субкультурам древности. Тем самым, не предоставляется возможность для понимания и интерпретации музыкальной культуры и искусства, в том числе и музыкального профессионализма как целостности в культурно-историческом измерении.

Что же касается альтернативного определения «устная музыкальная профессиональная практика» (УМПП), то его введение в обиход современного музыкознания, шире – гуманитарного познания, содействует, на наш взгляд, выработке теоретико-методологического подхода, адекватного предмету исследования. Подобный взгляд содействует, с одной стороны, интерпретации музыкального профессионализма как всеобщего. С другой стороны, как особенного, содержащего два принципиально автономных пласта: устной музыкальной профессиональной практики (УМПП) и письменной композиторской практики (ПКП). Открываются перспективы для сравнительного анализа УМПП и ПКП как двуединного процесса единого культурно-исторического целого. Укажем в качестве предварительного положение о функциях бытования. Как известно, сущность ПКП как целостности составляет единство в различии композиторских школ, стилей и индивидуальностей. Аналогичным образом, УМПП складывается из множества локальных и авторских школ, направлений, образующих неповторимый колорит общечеловеческой культуры. Осмысление и системная классификация УМПП в региональном, цивилизационном и глобальном уровнях — дело будущего, требующее кропотливого труда многих исследователей. Здесь же проведен краткий, в контексте темы статьи анализ национального стиля казахской музыки.

Продолжая проблему национального стиля казахской музыки, охарактеризуем тезисно признаки кюя в контексте УМПП. Казахский кюй – музыкально-творческая импровизация, функционирующая как живое искусство во взаимодействии сочинения и исполнения в устной форме трансляции. Тем самым он содержит принципиально иные основания, чем композиторская практика европейского типа. Следует подчеркнуть, что принципиально иные основания восходят к универсальным истокам музыкальной истории, что возможно отметить на примере импровизации. Музыкальная импровизация (итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* — неожиданный, внезапный) — исторически

наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит непосредственно во время её исполнения». Она «господствует в фольклоре, музыке неевропейских культур»; «получила широкое распространение также на раннем этапе европейской профессиональной музыки». «Дифференциация системы музыкальных жанров и соответствующих нормативов привела в XI веке к отделению исполнительства от композиции.

Возникновение индивидуальных, внутренне законченных, несводимых к жанровым нормам музыкальных произведений потребовало их точной и полной записи, устраняющей произвол исполнителя. Вместо импровизации появилось искусство интерпретации. В творчестве композитора и интерпретатора импровизация существует в «снятом» виде: на подготовительном этапе формирования музыкальных образов; в нюансах исполнения авторского текста.

В XVII-XVIII вв. исполнительская импровизация сохранилась в традиции виртуозных фантазий, сольных каденций инструментальных концертов, в хоральных обработках (и даже фугах) у органистов. В конце XVIII – 1-й пол. XVIII вв. в аристократических салонах и на концертной эстраде импровизация была распространена в качестве специального номера программы у виртуозов.

В XX веке импровизация возродилась в фольклорном по генезису искусстве джаза, а также в некоторых прикладных областях музыкальной культуры (музыкальные иллюстрации к «немым» кинофильмам...). С 1950-х гг. импровизация стала опорным принципом в т. н. открытых формах музыки авангарда и неоавангарда. Некоторые музыкальные жанры сохранили названия, указывающие на их историческую связь с импровизацией (фантазия, прелюдия, импровизация). Современные композиторы продолжают использовать импровизацию в своих сочинениях» [10].

Импровизация – ведущий признак национального стиля казахской музыки, для которой свойственны индивидуализированный способ познания мира и отражения его в авторском творчестве. Это «свойство казахской культуры, будучи одним из наиболее характерных и знаковых выражений мироотношенческих связей, представляет достаточно яркий и уникальный случай в мировой культуре. Удивительность этого свойства тем более исключительна, так как само кочевое общество – это общество коллективное, совместное. Так устроен быт и способы жизнедеятельности. А вот сознание в этом обществе – индивидуализированное, философски самобытное» [11, 161].

Устная импровизационная природа, взаимодействие сочинения и исполнения, слова и музыки, всеобщность, индивидуальный характер музыкально-творческой деятельности, восходящие к универсальным истокам общечеловеческой культуры, составили принципиальные основания национального стиля казахской музыки. В результате на современном этапе казахский кюй предстает как уникальный феномен – элитарное искусство импровизации в единстве сочинения и исполнения. Это живое развивающееся искусство, для которого присуще обилие исполнительских штрихов, придающих неповторимость стилям авторских кюев, отличающихся большим разнообразием.

В заключение подведем некоторые выводы.

1. Введено авторское определение термина «национальный стиль», характеризуемого как идейной социокультурной доминанты, выраженной интеллектуально-творческой элитой региона. В казахской музыке это стили шертпе и төкпе, составившие базу устной музыкальной профессиональной практики (УМПП) как принципиально Иного, Другого, чем композиторская практика европейского типа. Инаковость содержится в отсутствии сопоставления в контексте фольклор – композиторское творчество, которое является «визитной» карточкой письменной композиторской практики (ПКП). Между тем как казахские кюи, шире - казахская устнопрофессиональная музыка (КУМ) состоялась в недрах степного фольклора и взаимосвязана с ним многими неразрывными узами.

2. Интегрирующая функция стилевой общности прослеживается в мировоззренческих основаниях духовного учения Көк Мәңгі Тәңірілік, исполнительских

стилях шертпе и төкпе, значимых для музыки тюрко-монгольского мира Великой Степи. Тем самым правомерно характеризовать музыку тенгрианского суперэтноса (Л.Гумилев-А.Мухамбетова) [12] как «большой стиль» (О.Шпенглер), а национальные пласты – как ответвления «большого стиля» Великой Степи. [13, 306].

3. Вместе с тем национальная музыкальная культура не замыкается и не ограничивается устным наследием прошлого. Культура Казахстана – это открытая книга, в которую вписываются все новые страницы музыкального мира. Формируется композиторская практика, обогащающая мировую музыку самобытным, национально-характерным искусством. В результате национальный стиль музыки характеризуется органичным сочетанием устной музыкальной культуры и композиторской практики, составляющих законную гордость казахстанцев.

В контексте сказанного актуально суждение О.Шпенглера о том, что «в общей исторической картине культуры может существовать только один стиль, а именно стиль этой культуры». Именно это и есть, согласно О.Шпенглеру, история «больших стилей». В то время как обозначения «романский стиль», «готика», «барокко», «рококо», «ампир» являются не самостоятельными стилями, а отдельными фазами стиля западноевропейской культуры христианского мира [12, 307-308]. Если применить метод экстраполяции - перенесения выводов ученого на наш материал, то ответвлениями стелевого стержня Великой Степи являются национальные стили тюрко-монгольских народов тенгрианского мира. Тем самым, содержатся перспективы для интерпретации стиля устнопрофессиональной музыки тюрко-монгольского мира в контексте глобальной, цивилизационной (центральноазиатской) и региональной (национальной) идентичности.

Список литературы

1. Омарова Г.Н. «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили» - автореферат дис...докт. д-ра иск. – Ташкент, – 2012 - 46.
2. Кокумбаева Б., Курмангалиева М. Трансформация типов тенгрианской культуры в контексте социокультурной динамики (на казахском материале)// #10 (26), 2017 część 2 Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (Warszawa, Polska) Czasopismo jest zarejestrowane i publikowane w Polsce. W czasopiśmie publikowane są artykuły ze wszystkich dziedzin naukowych. Czasopismo publikowane jest w języku polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim. – сс. 4-12. URL: http://eesa-journal.com/wp-content/uploads/EESA__-%D0%B0%D0%BB_2_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C-15.pdf
3. Нурланова К.Ш. Синее небо – тайно-явленная явленность // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность. Материалы III Международной научно-практической конференции. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 2011. – 142 с. – с. 97-102.
4. Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002 – 352 с.
5. Мациевский И. Традиционный музыкальный профессионализм между векторами интеграции// Айт-журнал, №4 – 20077 – сс. 10-13.
6. Елеманова С. А. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов. Автореферат канд.дисс. - Л., 1984.
7. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 с.
8. Омарова Г.Н. Тенгрианство и музыка кочевых народов Центральной Азии// Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: сборник статей VI-й Межд. науч.-прак. конф. (14-16 июня 2017 г., Астана, Казахстан) 1-е изд., стер. – Астана: ТОО Мастер По, 2017. – 495 с. – сс. 284-289.
9. Аманова Р.А. Традиционная устно-профессиональная музыка кыргызов – Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения - Бишкек – 2017.

10. Литература Импровизация — статья из Большой советской энциклопедии// Импровизация (музыка) URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1505827>
11. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. — Алматы: Компьютерно-издат. центр Института философии и политологии МО НРК, 1999. — 285 с.
12. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации (на казахском материале) // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — 544 с. — сс. 11-53.
13. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов н /Д, 1998.

Түйіндеме

Мақалада «ұлттық стиль» ұғымына авторлық анықтама беру ұсынылған. Қазақ ауызша кәсіби музыкасының (ҚАМ) ұлттық стилін екі бөлігі біртұтас, атап айтқанда: шығармашылық мен орындаушылықтың өзара байланысы ретінде анықтау мәселесі қойылып, шешіледі. Қазақ музыка стилінің заңдылықтары еуропалық типтегі композиторлық тәжірибеден түбегейлі ерекшеленетін феномен ретінде сипатталады. Сонымен қатар түркі-моңғол әлемінің кәсіби музыкасының стилін түсіндіру идеясы айқындалады.

Бұл мәселені шешу үшін тұтастық, даму, типологиялық және салыстырмалы әдістер, қайта құру, түсіндіру, экстраполяция және экспликация принциптерін қамтитын тұжырымдамалық тәсіл қолданылады. Сонымен, жалпыға ортақ - ерекше және жеке диалектика тұрғысынан қазақ музыкасының ұлттық стиліне тән белгілерді зерттеуге ықпал ететін теория-әдіснамалық тұжырымдама айқындалады.

Тақырыпты әзірлеу барысында келесі нәтижелер алынады. Атап айтқанда: автордың «ұлттық стиль» ұғымының анықтамасы енгізілді; жазбаша өркениеттердің композиторлық тәжірибесінен тым өзгеше қазақтың кәсіби музыкасы стилінің Басқа (постмодерндік терминология бойынша) мазмұнды негіздері дәлелденеді; Түркі-моңғол әлемінің кәсіптік музыкасының стилін жаһандық, өркениеттік (Орталық Азия) және аймақтық (ұлттық) сәйкестілік тұрғысында түсіндіру перспективасы ұсынылады.

Тірек сөздер: ұлттық стиль, қазақ ауызша кәсіби музыкасы (ҚАМ), тәңірілік, импровизация/ суырып салмалық, күй, төкпе және шертпе орындаушылық стильдер.

Аннотация

В статье предлагается авторское определение понятия «национальный стиль». Ставится и решается проблема определения национального стиля казахской устнопрофессиональной музыки (КУМ) как двуединого целого во взаимодействии сочинения и исполнения. Характеризуются закономерности стиля казахской музыки как феномена, принципиально отличного от композиторской практики европейского типа. Озвучена идея интерпретации стиля устнопрофессиональной музыки тюрко-монгольского мира.

Для решения поставленной задачи применяется концептуальный подход, включающий принципы целостности, развития, типологический и сравнительный методы, реконструкцию, интерпретацию, экстраполяцию и экспликацию. Тем самым, высвечивается теоретико-методологическая концепция, содействующая исследованию характерных признаков национального стиля казахской музыки в контексте диалектики всеобщего – особенного и единичного.

В процессе разработки темы получены следующие результаты: введено авторское определение термина «национальный стиль»; обоснованы сущностные основания стиля казахской устнопрофессиональной музыки как Другой (по постмодернистской терминологии), чем композиторская практика письменных цивилизаций; озвучена перспектива интерпретации стиля устнопрофессиональной музыки тюрко-монгольского

мира в контексте глобальной, цивилизационной (центрально азиатской) и региональной (национальной) идентичности.

Ключевые слова: национальный стиль, казахская устнопрофессиональная музыка (КУМ), тенгрианство, импровизация, күй, исполнительские стили төкпе и шертпе.

Abstract

The article proposes the author's definition of the concept "national style". The problem of determining the national style of Kazakh oral professional music (KOPM) as a two-part whole in the interaction of composition and performance is posed and solved. The patterns of the style of Kazakh music are characterized as a phenomenon fundamentally different from the composer's practice of the European type. The idea of interpreting the style of oral professional music of the Turkic-Mongolian world was voiced.

To solve this problem, a conceptual approach is applied, including the principles of integrity, development, typological and comparative methods, reconstruction, interpretation, extrapolation and explication. Thus, the theoretical and methodological concept is highlighted, which contributes to the study of the characteristic features of the national style of Kazakh music in the context of the dialectic of the universal - special and singular.

In the process of the theme's developing, the following results were obtained: the author's definition of the term "national style" was introduced; substantive foundations of the style of Kazakh oral professional music as Another (according to postmodern terminology) in relation to the composer practice of written civilizations; The prospect of interpreting the style of oral professional music of the Turkic-Mongolian world in the context of global, civilizational (Central Asian) and regional (national) identities is voiced.

Keywords: national style, Kazakh oral professional music (KOPM), Tengrianism, improvisation, kui, performing styles "tokpe" and "shertpe".

Сахарбаева К.С.

*Қазақстанның еңбегі сіңген қайраткері,
Махамбет атындағы сыйлықтың иегері,
домбыра кафедрасының профессоры
Құрманғазы атындағы ҚҰК
Алматы қ., Қазақстан*

ҚАЗАҚ КҮЙ ӨНЕРІНІҢ САН ҒАСЫРЛАР САҚТАЛЫП, ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒА ЖАЛҒАСУЫНДАҒЫ КҮЙШІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ҮРДІСІНІҢ МАҢЫЗЫ (Күйші Ө.Жұмашев орындаушылық өнері мысалында)

Қазақ халқының этноним ретінде адамзат тарихында қалыптасқаннан бергі салт-дәстүрі, тұрмыс-тіршілігі, қоғам дамуында кереғарлықтан көрген тәпәріші, елін-жерін қорғауда басынан өткізген оқиғалары, бар болмысы, осыларды өзегіне арқау еткен көне саз-сарындары көшкен құмның, ескен желдің уілімен дала кезіп жөнкіліп, небір заман зауалында да жұтылмай тарлан талантар көкірегіне қонақтап, ұрпақтан ұрпаққа мирас боп өнегелі өнер өрісін өрнектеді. «Өнерлі өрге жүзер», – дейді халық тәмсілінде, ұлы даланың ұлағаты қалыптастырған өнер мектебінен ешбір тірі пенденің нұсқауынсыз, ұстаз алдын көрмей, киіз үйдің керегесінің түрілген туырлығының жабығы саңалауынан сығалай жүріп, тәңірінен бұйырған, тектен дарыған қасиетіне қоса, құлақтың құнықтығы мен көз қырағылығы арқасында рухани мұра қорын дарындарымыз қанша ғасыр жалғастырып келе жатыр. Өнер өрісіндегі қазақ халқының рухани құндылықтарының

ауызша таралғаны тарих беттерінде қалың жазылған. Өткен ХХ-ғасырдың 20 жылдары кәсіби өнерге, жазба сауатына бет бұрып, музыкалық оқу орындары ашылған кезеңдерде ұстаз-шәкірт үрдісі ресми қолға алынды. Уақыт өте келе, сол баяғы ауызша үрдістің табиғилығы, тиімділігінің өнерді сақтау, насихаттау үшін жасампаздығы, әсіресе ән-күй, жыр-термелерде бүгінгі күнде дәлелденуде. Өйткені дәстүрлі өнердің абызы, академик А.Қ.Жұбановтың өзі, дәстүрлі рухани мұраны зерттеуде, ансамбль, оркестр құрып, оқу орындарын ашуда арқауды дала мектебінің халық арасындағы әнші-күйшілерінен, орындаушыларынан тартты. Қоғам дамымаған, техникалық мүмкіндіктер жоқ, теміржол қатынасы апталап, айлап қатынайтын, жазған хатың жылдап жететін кезеңде, атпен-түйемен, жаяулап жүріп қазақ даласын түгел аралады, әсіресе батыс өлкесін кеңірек қамтыды. Ахмет Қуанұлының халқына оның өнеріне деген сүйіспеншілігімен жанкешті еңбегінің нәтижесінде, біз бүгінгі таңда әлемге өнердегі таланттары және дәстүрлі музыка шығармашылығымен әйгіленген рухани бай елміз. Қай шетінен бастасақта адамзат құлығынан ерекше дүниеде жаралғандай өнер киесімен бұланған орындаушы және шығармашылықты ұлыларымыз бұрында да қазірде бар жалғастықты үрдіс. Осыған да байланысты әншілік, күйшілік мектептер орындаушылық өнерінің және аспаптық дамуымыздың терең ғылымын қалыптастырды. Ән өнеріне «Замана бұлбұлдары» монографиясын арнаса, тек қана күй-күйші қақындағы бірнеше ғылыми еңбектері, ұлы күйшілер Құрманғазы, Дәулеткерей шығармашылығына арнаған аттас үлкен жинақтары баспадан жарық көрді. Соның бірі – «Ғасырлар пернесі» монографиясы.

Ахмет Қуанұлының алыстан шалған көреген көзділігі, өжеттігі, білімдарлығы болмаса ұлы Құрманғазы бастаған республикамыздың Атыраудан Алтайға дейін кең көсілген сайын даласындағы күйшілердің шығармашылық және орындаушылық өр өнері бүгінге жетерме еді?. Өткенді өзегінен арши отырып, таланттарды өзінің өнген ел ішінен, халық арасынан іздеп, бір орталыққа топтастырып күй өнерінің шежіресін жасады. Бұл жөнінде «Ғасырлар пернесі» еңбегінде кең көлемді қамтылған. А.Жұбанов өздерінен бұрын өткен Ұлылардың көзін көргендерді, оларды ұстаз санап өнерін ұлықтағандарды, бірге дәмдес болып, жанына еріп, кие-қасиеттерін бойына сіңірген ел ішіндегі таланттарды көздестіріп, күйшілік орындаушылық үрдісі деңгейін, күйлердің тарихын және оларды бір уақытта тартыстырып дұрыс түрлемін анықтады. Мысалы тек қана батыс өлкесі бойынша Құрманғазының төл шәкірттері Меңдіғали Сүлейменов, Дина шешей, Ишанғали Жанқановтарды, Дәулеткерейдің мұрагері Науша Бөкейхановты, Құрманғазы мен Дәулеткерей күйлерінің денін жеткізген Махамбет Бөкейхановты, Жайықтың сол жақ бетін Маңғыстау күйлерін алғаш ортаға салған Лұқпан Мұхитовты және соңғы екеуіде абызбен экспериментальдық лабораторияда ғалыммен бірге аспап сараптамашысы болған. Сонымен қатар Құрманғазының төл шәкіртінің бірі, Мәменнің көзін көріп, қолынан күй алған Қали Жантілеуовті, әлі күнге асқан орындаушылық шеберлігі және жойқын екпінімен аңыз болып келе жатқан Охаб Қабиғожинді, тағы сол сияқты Төлеген Аршановты, т.б. өнерлілерді Алматыға алдырмаса, солармен ақылдаса отырып, дұрыс түрлемін орнықтармаса, қазіргідей бүкіл әлемді тамсандырған кәусәр күйдің асыл мұра қоры болмас еді. А.Жұбанов осы үрдісті асқан тындырымды қарекетпен өмірден өткенінше іске асырып бізге аманат етті. [1, 28-179] Ұлы абыздың көзін көрген, өнерлерін тыңдатқан Батыс өлкесі күйлерін жеткізушілер, күйші Е.Есжановтың немере інісі Ғ.Хайрушев, З.Есжанованы, академик Атыраудың «прима домбырашысы» дәрежесін берген Ғ.Мәсәлімовты, [2, 320-333] «Күй дүлдүлі» Н.Тілендиевті тыңдарманымен «Күй қағаны» атанған Р.Ғабдиевті, Маңғыстаулық «Саңлақ күйші - Сержан», домбыраға алғаш «Алтын» медаль таққан Ә.Есқаливтардың және біздің тұстастарымыз, бірге қызметтес болған, тыңдарман халық өнерлеріне сүйсініп айдар таққан «Тірі Құрманғазы», «Қазақтың Қаршығасы» Қ.Ахмедияров, «Тірі Қазанғап» С.Балмағамбетов және «Тірі Дина» Б.Қарабалиналардың т.б. тұлғалардың кемел орындаушылық өнерлеріне ұзақ жылдар тәнті болдық және кейбіріне жекелеген орындаушылық шығармашылығы қақында еңбектерімізді арнадық. [3, 53-60] Осы орайда өзі солтүстіктен болсада, бар аймақ

күйлерін тура мәнерімен орындайтын, жоғарыдағы дәулескер күйшілердің қолынан алған, майталман күйші Р.Омаровты айтып өту орынды болмақ. Біз сол кездегі кейінгі, қазіргі аға буын Ахмет Қуанұлы өсиетімен шебер күйші орындаушыларды іздеп тауып, шығармашылық және орындаушылық қырларын танып білуге, кейінгі ұрпаққа таныстыру, мұраны сақтау бағытына қызмет етіп келеміз. Осындай мамандығы басқа саладан болғанымен саналы ғұмырын күй өнеріне арнаған дәулескер күйшінің бірі – Өтеген Жұмашев. Өтеген Жұмашев – Батыс Қазақстан облысындағы көзі тірі күйшілердің көшбасшысы. Ол – бұрынғы өткен күйшілердің шығармаларына тән табиғи сарындарды бұзбай жеткізуші бірден-бір домбырашы. Қазақ музыкасының «Алтын қорына» Махамбет, Құрманғазы, Нақыш, Мүсірәлі, Соқыр Есжан, Қожақтың күйлерін берген, өзі де көнекөз күйшілерді көре қалған асылдың сынығы.

Өтеген күйші өмір сүрген өлке, күйдің Отаны, туа біткен, топырақтан, тектен дарыған өнер оны бала күннен аулына кейін облысқа кеңінен танымал етті. Ол, бес жасынан өзінің үлкен ағаларынан күй үйренген, ел басына түскен ауыртпалықты да ерте сезініп есейген. Тіпті басшылық жұмыста жүріп, аудан өнерпаздарының концерттеріне жеке және ұжыммен әрдайым өнер көрсеткен. Батыс Қазақстан облысы, ол Жәнібек ауданында 1930 жылы (құжат бойынша 1932 жыл) дүниеге келген, 14 жасында ауыл есепшілігінен бастаған жұмысы жоғары дәрежелі ауданның Бас экономист-бухгалтері қызметіне дейін өскен.

Бар саналы ғұмырын ауыр жылдардағы өз басындағы қиындықтарды елмен бірге жеңе жүріп, сансалалы бағытта еліне арнаған, нағыз шынайы ниетімен халқына қызмет еткен адам, атақ марапатқа жүгірмейді, күйімен сырласып үнсіз қайырым қылған. Өтеген Жұмашұлы тумысынан тек қана қызметінде емес, екіншісі біріне қона бермейтін табиғатынан, тектен тебіндеген дарын иесі және ерекшелігі өзі орындаған күйлерін түбегейлі зерделеуімен қатар асыл мұра қорына саф алтындай бағалы көне жәдігерлерді жеткізген - тума талант! Тоқсан жастың толғауын тоқыратқанымен күйлерін сұрасан мөлдіретіп орындап береді.

Бұрынғы өткен күйшілердің домбыра үйрену, күйге бет бұруының тарихына үңілсек, біріншіден табиғатынан, тегінен даруы, екіншіден әлеуметтік теңсіздік, қиын тіршілік, сөзбен айтуға болмас мұңды сырды домбыраға шерту, тұрмыс-салттағы қалыптасқан өнер жарыстыру, белгілі күйшілермен кездесу, олардан күй үйрену, есейе келе оны мансұққа айналдырудан туындайды. Ө.Жұмашевтың бүгінгі таңда танымал күй орындаушылық өнерінде осы қағидалардың бәрі бар. Ол өзінің жергілікті журналист, өнертанушы Н.Набиоллаұлына берген сұқбатында: «Менің бес-алты жастағы кезімде есте қалғаны: Тіл-көз бе қайдам, Алланың әмірімен бір жылы бас-аяғы жиырма төрт күннің ішінде үлкен ағам қайтыс болып, үйіміз өртеніп кетті. Бой жетіп отырған апамыз бар еді, о да қайтыс болды. Міне, жоқты бар жасау, көпті жоқ жасау Алланың қолында деген осы. Шаңырақтан бақ тайды. Анама қайғы батты. Күңіреніп жоқтау айтып, жылап-сықтап отырады. Қайтыс болған үлкен ағам домбыра тартатұғын. Соның домбырасын дыңғырлатып анамның қасында отырдым. Сөйтіп жүріп анамның айтып отыратын жоқтауының кейбір жерлерін үзік-үзік келтіретін сияқтымын. Сөйте-сөйте домбыраға әуестігім, ынтам арта бастады», – [4, 21] дей келе мектеп жасында үйренген күйлерін, онан белгілі күйші Қожахмет күйшінің көршісі болып, оның үйіне қона жатып үйренгенін, бірақ ол да соғысқа кетіп оралмағанын келтірген. Аудан орталығы Ордадан ауылға келіп, 3-сыныптан жалғастырып, 7 сыныпты тәмәмдағанында 13-14 жастағы бала есепшілік қызметке тұрады және малдоғдыры(ветеринар) қызметіне **орналасқан Тайторин Қожақ есімді азаматты кездестіргенін зор ілтипатпен еске алады.** «Өзі сегіз қырлы, бір сырлы кісі екен. Мықты күйші, әнші, өз жанынан күй де, ән де шығарады. Атақты сынықшы, қожа (бала пішетін), емші (бала қияды). Аңшы, мылтық атады. Менімен жұмыстас болды. Мен мектепте оқып жүргенде үйірмелерге қатысып, «Кенес», «Айжанқыз», «Бес қыздың бел шешпесі», «Арынғазы», «Қос алқа», басқа да осындай жеңіл күйлерді шала-шарпы

үйренген едім. Соларды тартып жүрген кезім. Бұл кісі үлкен, ұлы күйшілердің – Құрманғазы, Дәулеткерей, Мүсірәлі шәкірттерінің алдын көрген күйші», – деген екен.

Өтеген Жұмашұлын тағы бір күй өнеріне дендеткен жағдай, оның қайынатасы күйші Сейтек Оразалыұлына қосшы болыпты. Бүгінгі таңда Сейтек күйші туралы, шығармашылығы қақында көп мәлімет білетін де, күйлерін орындайтын күйшілер арасынан қалған жалғыз орындаушы.

Күйші мұнан басқа Д.Нүпейісова сынды екі ғасырдың куәсі, тарих талқысындағы сын сағаттарды күйлеріне арқау еткен, күй шығармашылығымен үстем тапқа саяси қарсылықтары үшін бірнеше рет түрмеге қамалған, соның бәрін жеңіп, Мәскеудің көрме залында күй орындаған, аты аңызға айналған Сейтектің осы тағдырының бәрімен таныс, жанына еріп күй үйренген, көзін көрген Ғилаж күйшіні, Қазақстандағы жалғыз күйшілер династиясының басышысы болған, Сейтектің домбырасын сақтап оны белгілі орындаушы ұлы Ермекке аманаттаған Есел Қазиевпен, өнерлілердің дәстүрлі ізімен арнайы кездесіп, көптеген күйлерді үйренген.

Ол батыс өлкесіне кең танымал Қ.Жантілеуов, Р.Ғабдиев, Ө.Есқалиев, Қ.Ахмедияров, Т.Шәмелов, Е.Нәбиев сынды т.б. күйшілер өнерімен жіті таныс.

Өтеген Жұмашұлы қазіргі күйшілердің ақсақалының бірі, күйшілік дәстүрдің нағыз мұрагері, Махамбет мұрасын жеткізуші азғана таланттардың бірегейі – дәулескер күйші. Күйші Батыс Қазақстанның шеттегі алыс жатқан ауданында өмір сүріп, бастапқыда А.Жұбанов сынды дарабоздың көз қырына түспей қалған, кейін 1965 жылы М. Әуезов атындағы әдебиет және өнер институты-тынан Тмат Мерғалиев, Қазақ ССР ғылым академиясы философия және право институтының қызметкері Мұстафа Ысмағұловтар келіп, Махамбеттің «Өкініш», Сейтектің «Бес қыз» т.б. күйлерін және Қалмақ биі, Өтеғалидың әні, Құрманғазының бір әнін жазып алады. Сол жылы «Лениншіл жас» газетінде «Махамбет-композитор» деген үлкен мақала шығып, Махамбеттің – «Қайран Нарын», «Жұмыр қылыш», «Өкініш» үш күйі туралы қалың ел танысады. 1977 жылы Қазақ ССР Ғылым академиясынан экспедициямен Филология ғылымының докторы Мұрат Мұхтарұлы Әуезов және Өнертану ғылымының докторы Болат Ишанбайұлы Қарақұловтар арнайы іздеп барып, халық күйі «Нар идіргеннің» бірінші нұсқасын, Нақыштың «Айжан апай», «Ақжелең», Мүсірәлінің «Мүсірәлі», Қожактың «Ақсақ кер ат» т.б. күйлерін жазып алып кетеді. Осы сапардан кейін Болат Қарақұлов Батыс Қазақстан облысы бойынша «Асыл мұра» күйлер жинағын жарыққа шығарды. Бұл жөнінде Б.Қарқұлов өзінің «Асыл мұра» музыкалық-этнографиялық жинағында: «XVIII ғасырдың соңы мен XIX ғасырдың басында және XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында өмір сүрген Есжанның, Боғданың, Мүсірәлінің, Нақыштың, Орыншаның, Қожактың белгісіз күйлерін Өтеген, Қайыржан, Есел сияқты Орал өңірінің өрен домбырашылары жеткізді. Ұлттық музыкалық қорды осылай толықтырған дарынды домбырашы ондаған жылдар бойы жұртшылық алдында ұмыт болған халық шығармаларын қайта тірілтіп облысымыздың мәдени өміріне өзінің елелулі үлесін қосты», – деп атап өткен. [5, 11-71]

Екі экспедицияның арасы 12 жыл. 1982 жылы аталмыш институт мамандарының құрастыруында баспадан жарық көрген «Қазақтың музыкалық фольклоры» жинағына Т.Мерғалиев Ө.Жұмашевтан алған «Өкініш» күйімен т.б., жәдігерлерді енгізген. [6, 172-174] Бұл, ғылыми қызметкерлердің жазбалары жинақ болып басылып шыққанымен бірақ этнографиялық рухани құндылық болып қалды, ешбір орындаушы репертуарына енбеген. Себебі бұл мамандар орындаушылар емес, ал үн таспа нотаға түсіргеннен кейін өз қорларында сақталған. Күйге жаңа тыныс беретін, ол қашанда орындаушы! Ө.Жұмашевтың көненің көзін көрген, қолдарынан күй алған шебер орындаушы ретінде кеңінен танымал болуы Қ.Ахмедияровтың Махамбет Өтемісұлының «Шашақты найзашалқар күй» атты күйлері жинағын баспадан шығарып және бұл туындыларды халық арасында орындауымен тығыз байланысты. Қазіргі таңда Өтеген Жұмашұлы жеткізген Махамбеттің «Өкініш» күйін орындамайтын домбырашы кем де кем. Ө.Жұмашев 1966 жылы 15 желтоқсанда облыстық көркемөнер байқауында осы «Өкініш» күйін орындағаны

үшін екінші дәрежелі дипломмен марапатталған екен. Тек қана бұл емес 1979- 1992 жылдар аралығында «Күй атасы Құрманғазының, Дәулеткерейдің 160, «Исаия Тайманұлының туғанына 200 жыл» және атақты күйші Сейтек Оразалы ұлының туғанына 130 жыл, Қали Жантілеуовтың 90 жылдықтарына арналған әртүрлі дәрежедегі конкурстарда Бас бәйгені «Алтын домбыра» сыйлығын және жүлделі орындарды иеленіп, сонымен қатар облыста өткен республикалық, облыстық байқауларда қазылар алқасында қызмет еткен.

Күйдің бір орындаушыдан келесі орындаушыға жеткенде, олардың техникалық, орындаушылық шеберлігіне байланысты екпіндік, ырғақтық, тіпті кейде текстологиялық өзгерістері болатыны заңдылық. Өтеген Жұмашұлы күйдің вариантылығына байланысты: «Менің вариантымды Айгүл дұрыс орындайды, Қаршығаның кейбір қайталауларында өзгерістер бар», - дейді. Ол Қ.Ахмедияров, А.Үлкенбаеваларды өз өнерінің жалғасы санайды. Мұнан күй өнерінің түрлемдерінің әрқилылығы орындаушы шеберлігіне орай туындайды деп түйіндеуге негіз мол. Мұндай жағдайды күйші Сейтектің «Ортпа» күйіне байланысты Өтеген күйші де келтіріп өткен: «1982 жылы Сейтекті Иркутск түрмесіне 3 жылға жер аударды, мұнда да бір жылдай отырып қашып шығады. Жолшыбай бір бурят-монғолдың байына жалданып жылқы бағып, қыстап шығып, еңбегіне берген атымен Сарыарқаның самалын бетке ұстап елге жол тартады. Сол сапарында атының жүрісіне риза болып шығарған күйі – **«Ортпа»** Сейтектің «Ортпасының» төрт нұсқасы бар. Домбырашы Жайсаңбайдан алған 1-нұсқасы менің «Алтын қор» мұрағатына бергенім

2-нұсқа. Биболат Аюповтың орындауында бастанаяқ жылдам екпінмен сырылдатып соңғы сағаға екі рет барып қайтады. 3-нұсқа. Еселдің (Қазиев К.С.) нұсқасы тез де, астыңғы ішектегі дыбысты үстіңгі ішекпен қайталап және кейбір жерлерін асыра мәнерлеу қайталана береді. 4-нұсқа. Аманғалидің орындауында қайталауларымен ұзақ тартылады. Бұл күй бірінші және екінші сағаға барып қайтумен аяқталады» – дейді. Осы орындаулардың бәрін тыңдағандағы байқағанымыз, біршіден күйшінің жас шамасына орай екпіндік өзгешелік, екіншіден күйдің буындық орны ауысуы, қайталаулар, бірақ мақамдық жүйе бірдей. Қай нұсқа да орындаушылардың мәнеріндегі күй мазмұнынан алысты жиырып, бауырына тарта аршындап, өзіне, үстіндегі адамына да жайлы әрі төзімді, ұтымды жүріспен ұзақ жолды еңсеріп келе жатқан аттың шабысын естисің. Мұнан Өтеген күйшінің күйдің түрлемдік, текстологиялық өзгерістеріне мамани таныммен терең танығандығын байқауға болады. Тек қана бұл емес, ол күйшілер шығармашылығын, туған жылдарын, күйлерінің шығу тарихын, орындаушылар үрдісіне де назар аударып зерттеген. Ақпарат беттеріндегі мақалаларында және зерттеушілер мен өнертанушыларға берген сұқбаттарында мұндай мәселе жүйелі түрде жазылған. Ол өзінің Сейтек күйшіге байланысты «Заманай» мақаласында композитордың бұрыннан бізге аты белгілі «Жантаза», «Бес қыздың бел шешпесі», «Айдау», «Заманай», «Арман», «Ғазиз» 1916 жыл, 1917 жылғы Қазан революциясы т.б. оқиғалармен сабақтасатын «Сексен ер», «1916 жыл», «1917 жыл», «Марш», «Набор», Қазақстанның 10 жылдығына «Той бастар» күйлерінің шығу тарихында соны мәліметтер береді және өзінің «Алтын қорға» берген «Бес қыз» күйі енген Т.Мерғалиевтің Сейтек күйші туралы «Жаңа дәуір жыршысы» атты еңбегінде композитордың 20 күйінің нотасы бар екендігін, онан кейін зерттеушілер тарапынан күйшінің «Түңілдім», «Жоқтау», «Мең-зең», «Сардала», «Жігер» атты күйлерін нақтылаудың болмай жатқандығын айтып өткен. «Сейтек мұрасы әлі де зерттеуді қажет етеді», - дейді күйші. Сейтектің «Торы ат» күйі де тек қана Ө.Жұмашев орындауында күй қорына еніп, домбырашылар репертуарынан кең орын алды. Мұнан басқа Нақыштың, Қожақтың және көптеген бұрын белгісіз халық күйлерін, кейбір әндерді асыл мұра қорына қосты. Ал, халық арасына кең таралған Құрманғазы, Дәулеткерей, Мәмен, Дина күйлерінің басым бөлігі консерваторияда қабылданған эталондық түрлемдерден ауытқымайтындығы күйшінің есту қабілетінің мықтылығын танытады. Мұның тағы бір себебі күйші сұқбатында:

«1958 жылдан 1970 жылдарға дейінгі аралықта көркем өнерге ерекше көңіл бөлінген кезең болды. Сол жыл-дары шаруашылықта әркім өзінің атқаратын жұмысына қарамастан аудандық оркестрдің тұрақты мүшесі болды. Соның бірі – мен. Марқұм күйші Биболат Аюповтың (Қалидің шәкірттерінің бірі) басқаруындағы оркестрде болдым. Оркестр репертуарында әннен басқа қырыққа тарта күй, қазақ совет композиторларының шығармаларынан ойнадық. Бұдан үлкен бағыт бағдар алдым. Құштарлығым, ізденісім дамыды. Оркестрдің белді, алдыңғы қатардағы домбырашысы атандым. Сөйтіп, енді мені де іздейтіндер шықты», - деп айтқанындай бізде кеш болсада күйшімен тікелей жүздесіп, оның орындаушылық, күйтанушылық өнері қақында «Өнері өрелі-Өтеген күйші» атты жинақты қолға алуымызбен болашақ күй өнеріне үлкен үлес қостық деп ойлаймыз. Өтеген Жұмашұлы облыс көлемінде бірнеше «Жайық жауһарлары», «Жайық сазы» т.б. телехабарларға күй жаздырған, екі бөлімді жеке күй кештерін өткізген, күйшінің мұрағатында концерттерінің толық бағдарламасы, жарнамалары сақталған. біреуін келтіре кеткеннің артықтықтығы жоқ деп ойладық. Өтеген Жұмашевтың 22 күйден тұратын СД дискісі шыққан, Құрманғазының «Кісен ашқан», «Алатау», «Серпер»; Дәулеткерейдің «Қосалқа» 1-түрі, «Салық өлген», «Қосағалы», «Жел ашар»; Баламайсанның «Дүние ғапыл», Мәменнің «Қаражан ханым», «Назым», Сейтектің «Бес қыз», «Ортпа», «Торы ат», Мүсірәлінің «Мүсірәлі», Нақыштың «Айжан апай», Қожақ- «Ақсақ кер ат» және Халық күйлерінің «Кеңес», «Ел айрылған», «Науайы», Махамбеттің «Өкініш», өзінің «Шаттық» міне өзінің де төл күйлеріне жалғастырған шығармашылық және орындаушылық үрдісі, жалпы репертуарында 139 күй болған, жас келген соң кейбірін орындай бермейтіндігін жеткізді. Өтеген Жұмашев техникалық шеберлігі жоғары орындаушы ғана емес, рухани мұралар тарихын, кір жуып кіндік кескен туған жердің кешегі беделі бейнелерін көкейге түйген білікті азамат. «Қайран нарын», «Нар кескен» кітаптарының авторы, жазушы Нәбиден Әбуталиев шаруалар көтерілісі қаһармандарының образын сомдарда көш бастаған көсемдер сүрлеуінің бірқатар іздерін күйшімен біраз күндер бірге жүріп анықтаған. Күй орындаушылық дәстүрдің «Құйма-құлақ» мектебінің ұлағатты жолынан тәлім алған Өтеген Жұмашевтың орындаушылық үрдісі өресі үлкен өнер. Күй өнерінің сақталуында, дамуында Ө.Жұмашев сынды ұлттық орындаушылық үрдісті сансалалы игерген күйшілер өнері басты негіз.

Күйші 2019 жылы кеш болсада Махамбет атындағы сыйлықтың иегері атанып және Қазақстан күйшілер одағының құрметті мүшесі куәлігі табысталған.

Өнері мен еңбегін атақ –марапат үшін емес, туған халқы мен еліне арнаған Өтеген Жұмашұлы сынды ардақты азаматтың шығармашылығы өскелең ұрпаққа мәңгілік мирас.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Жазушы, 1975. –325 б.
2. Сахарбаева К. Атырау ән- күй мұхиты. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 782 бет.
3. Сахарбаева К. Домбыра кафедрасының тарихы. - Алматы: «Игілік group», 2015.224 б. URL:<http://egindikol.kz/egindikol-auylunyn-tarikhy/item/66-konekoz-kyjshilderdi-kore-kaldym>
4. Каракулов Б. Асыл мұра /Наследие/. – Алма-Ата: Өнер, 1981. – 88 б.
5. Қазақтың музыкалық фольклоры. – Наука, 1982. – 261 б.

Аннотация

В настоящее время исполнительское искусство является главной целью будущего музыкального искусства. В данной статье описана эволюция развития устной передачи искусства казахских кюйши, тем самым подчеркнута роль талантливых народных исполнителей. Академия А.Жубанова занималась этнографической деятельностью и записывала творчество народных талантов во время профессионального становления казахского народного искусства. Он изучал произведения композиторов, биографии, исторические данные и историю происхождения произведений. Когда первые ученики

такого великого кюйши, как Курмангазы, приехали в Алматы, и поделились фактами и выступлениями кюйши-композитора, это подняло искусство казахского языка на новую высоту. Таким образом, были открыты эталонные образцы исполнительного искусства Курмангазы. А.Жубанов превратил творческий и исполнительский процесс в явление в исполнительском искусстве, привезение великого кюйши Дину в Алматы. В этой статье рассказывается о талантливом исполнителе народа - У. Жумашеве, его вклад в наследие исполнительского искусства. Искусство Утегена Жумашевича является ценным благодаря открытию ранее неизвестных народных произведений и произведений Курмангазы - Накыша и Кожака. Он является исполнителем, который расширил диапазон форм Кюя и число его исполнителей в произведении Махамбета «Өкініш» (Сожаление), которому он научился у своего учителя Кожака. Несмотря на то, что У. Профессионалы, занимающиеся вопросами экономики, занимаются вопросами бухгалтерского учета и подготовки ученых-исследователей.

Ключевые слова: кюй, Утеген Жумашев, исполнительское искусство, этномузыковедение.

Abstract

Performing art is currently the main goal of the future musical art. This article describes the evolution of the oral transmission of Kazakh kyushy art, thereby emphasizing the role of talented folk artists. A. Zhubanov Academy was engaged in ethnographic activities and recorded the work of folk talents during the professional formation of Kazakh folk art. He studied the works of composers, biographies, historical data and the history of the origin of the works. When the first students of such a great kyushy as Kurmangazy arrived in Almaty and shared the facts and performances of the kyushy composer, this raised the art of the Kazakh language to a new height. Thus, reference samples of Kurmangazy's performing arts were discovered. A.Zhubanov turned the creative and performing process into a phenomenon in the performing arts, bringing the great kyushy Dinu to Almaty. This article tells about the talented performer of the people - U. Zhumashev, his contribution to the heritage of performing art. The art of Utegen Zhumashev is valuable due to the discovery of previously unknown folk works and works of Kurmangazy - Nakysh and Kozhak. He is a performer who has expanded the range of forms of Kuy and the number of his performers in the work of Makhambet "Okinish" (Regret), which he learned from his teacher Kozhak. Despite the fact that U. Professionals dealing with economic issues are engaged in accounting and training of research scientists.

Keywords: kyu, Utegen Zhumashev, Performing art, ethnomusicology.

Zvonova E. V.

*candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Moscow Pedagogical State University (MPGU)
Moscow, Russia*

SOCIAL REPRESENTATIONS AS A PSYCHOLOGICAL BASIS OF THE INFLUENCE OF TRADITIONAL ART ON THE NATIONAL PERFORMING STYLE IN ACADEMIC MUSIC

Introduction

In the conditions of inevitable globalization in culture, as a result of active intercultural interaction, the problem of preserving the national tradition logically arises not only in composer creativity, but also in performing skills. For many centuries, psychologists have been thinking how personal characteristics of the performing musician affect listeners, but today this problem can be viewed due to another new semantic aspect in terms of development of new intercultural social practices.

We think necessary to consider the issue of the formation and manifestation of national traditions in the performing style in terms of the formation of an individual style of professional activity. The presence of professional activity style shows a high level of professional skill. Professional skill is considered in psychological science as a new psychic structure manifested as highly developed knowledge, skills, abilities, professionally important personality traits that ensure its success in a specific professional activity. This phenomenon is traditionally investigated by examples of completely fulfilled masters who are socially recognized and have a large audience. The creativity of the masters has a great influence on the formation of social ideas about what is the style of musical performance.

Methodology

The study of the psychological mechanism of the forming national style of performance, as well as the determining factors of the influence of musical art on the formation of personal qualities and personality behavior, is possible from the point of view of the social representations concept. This question requires a preliminary methodological analysis, since the concept of “social representations” functions in science as a term having various meanings, and is analyzed as various phenomena and processes in different psychological schools. In the basic theory of S. Moskovisi, social representation is studied as an intermediate stage between the concept and perception. Social representation as a result of the mechanism of symbolization allows a person to recreate an integral model of the world, social reality and social knowledge symbolically represented in consciousness, which allows generating perceptual processes in a certain semantic plane. Symbolization is a conditional, sign-symbolic mediation of the mental image.

In the study of social representation, we must distinguish between two planes: the conceptual one, associated with the holistic representation of the world model, and the iconic one, which defines the structure and laws of symbolic systems’ functioning [13]. The fundamental function of social representation is that it summarizes the information processed by the subject (for example, stable, stylistic methods and techniques for extracting musical sounds) into a holistic image that allows you to attribute it (image) to a certain part of social reality, which starts the process of cognition. «Image and meaning are inextricably linked in the representation: to any value corresponds to an image, to any image - to a value» [3, 6].

In social communication, social representations function as ideas, metaphors and images, which are represented in a symbolic form [8]. The national performing style is determined by the national identity of the performing artist as an important part of the individual’s self-concept, which arises from the awareness of one’s belonging to the national culture. Individual’s self perception as a part of the national culture is highly meaningful and emotionally loaded. In this case, the model of the world, according to which the performing skill of the musician is built and functions, includes a large complex of symbolically represented elements that form a holistic image of the nation. The image of a nation determines national art at the cognitive level, as well as at the level of deep emotional experience.

It is symbolism that provides communicative mobility to representations, since they can convey in a laconic form a large amount of information, the perception and understanding of which does not require a large amount of special knowledge or professional training, whereby social representations act as active participants in intercultural communication. In order to form national style of performance, the second aspect of communication is also necessary - a stable image among listeners. It is a necessary component because it determines the social expectations of the public. Society is not so much a source of information as a generator of values. Values determine the close relationship of social representations with the context that generates them, and the symbolic form allows you to decode the content in form accessible to a person.

Musical art is a unique social communicator, because, due to the specifics of the means used, it can act directly, causing an emotional response, and the musical language has vivid signs of the historical era and cultural context. People of different cultures create musical images of social reality, the differences in the means and forms used reflect the cultural and historical

differences in social representations, which is recorded in the characteristics of sign-symbolic systems, including musical language. The historical and cultural development of the musical language as a means of social communication is of great scientific interest [16]. Due to the theory of social representations, the specificity of the symbolic representation of images is in the focus of researchers [12].

Modeling of social representations in the conditions of civilizational development [10], leading to social transformation, is based on the inclusion by the individual and groups of people of the current situation in an integrated model of the world and the work of collective memory, the functions of which are fully realized in creating the conditions for the formation and functioning of such a complex, personal and emotionally colored feelings as a national identity. And though collective representations are created, supported by society, stable in time, dialogue as a condition for their emergence and development leads to the evolution of semantic content and moral emphasis. This dialogue is implemented in various types of representations: hegemonic, polemical and innovative.

In addition to transmitting information, social representations perform the function of stabilizing the emotional state of members of individual social groups. This is especially important in conditions of social instability generated by the transformation of society [7]. Polemic and innovative social representations provide a potential opportunity for social development and revolutionary shifts in science, art, economics, politics and other areas.

The cultural, historical and ethnic foundations of modeling social representations of national performing skills are based on the presence of an initial idea, an obvious, not requiring explanation and proof of the image of what is the essence of a national character, «Themata» the content of the concept of «national musical culture». «Themata are quite enduring and stable cognitive units which shape particular scientific representations and transform them» [11, 163].

In the tradition of Aix-en-Provence [1], social representations have a structure that includes the central core and peripheral system. A high level of emotional experience in the perception of music is determined by the fact that explicit conscious images and unconscious, but unconditionally accepted images are combined in a holistic symbol that has a particular embodiment [15]. For example, in the national musical art of Kazakhstan there is a practically visually felt experience of boundless space and an impulse of movement that captivates the listener. This core of representation, present in the collective memory, due to the history of the group, values and normative assessments, make up the very essence of national culture. The peripheral system of social representation concretizes the meaning of the nucleus, linking a specific phenomenon with the current social context. Context, the degree of inclusion and awareness determine the wide amplitude of the personal, individual feeling of national performing skills - from satisfied pride to impotent, furious despair, since the peripheral part of the performance is based on individual memory.

Obviously, in the structural and substantive terms, the core occupies a central, decisive place, therefore, the analysis of the content of the presentation is not complete without the cultural and historical study of the core, topics, «Themata».

The semiotic concept is very productive in studying the cultural and socio-psychological impact of musical art on a person. The core of social representations of musical art is the musical language system, which has developed under the influence of a holistic model of the world [16]. The model of the world determines in human consciousness what art is as a whole, what is national culture and what are the internal and external signs of the social phenomenon of «music». The semiotic concept makes it possible to «shift» science out of a desire to consider the core of social notions as something absolute, unshakable, unchanging for centuries.

The structure, including the concepts of the nucleus and the periphery, reflects the desire of scientists to study social representations, firstly, in the concept of a system, where each social representation is a component of a holistic system; secondly, this suggests that the connection between the core and the periphery is not static, but includes dynamic processes.

Considering the process of constructing social representations T. P. Emelyanova determines the factor of the current situation as the interaction of external and internal conditions, where the social and psychological characteristics of large social groups are considered as internal conditions (for example, symbolically represented group values), external conditions can be represented by a model of antinomies, distinct semantic oppositions [7], different understanding of the meaning. Collective memory is a process of a constant dialogue of people and reflection of a person. Collective memory determines the temporal vector of modeling, as well as semantic emphasis on the interpretation of the same events and phenomena [6].

Results

The national performing style as a distinct, vivid, personally colored sense of belonging, self-identification of oneself as part of a certain culture is based on the presence of a constructed system of social representations. It is actualized through emotional regulation and symbolization, as a generalization process, and by means of a conditional (symbolic) representation of a person's place in the world around him.

National performing style is an emotional experience and cognitive awareness of accepting oneself as part of a collective subject, not just a member of a social group, but a subject whose characteristics of professional skill fully reflect the characteristics of the whole culture. And though in crisis conditions of social instability generated by internal contradictions and social transformation, large social groups are characterized by a state of pre-personality [4], the experience of belonging to a national culture does not reduce, since the national performing style is the degree of development of individual mastery. Moreover, increasing the level of subjectivity of groups is a characteristic of group processes, and not of individual consciousness.

The experimental researched contents of social representations show that representations contain a moral mode of social interaction, which is explained by the content of the basic elements of the model of the world, which consists of two dichotomies «life – death», «good – evil» [14].

The survey on specific influence of music on listeners and the aesthetic components of the national style of performance can be carried out through the study of the universal functions of social representations. These functions are: adaptation to the situation, cognition, orientation of behavior and the function of stabilizing the emotional state of members of individual social groups. This approach allows us to identify significant and structural differences in social ideas about culture in general and about national culture, about music and the specifics of the aesthetic assessment of the national performance style among representatives of different cultures.

An important feature of studying the impact of art within the concept of social representations is the large role of interrogative, subjective-assessment methods [2; 5; 9], which requires taking into account significant semantic content and discrepancies in the interpretation of the meanings of certain terms (for example, melodically, harmoniously, harmony, rhythmic, etc.).

Conclusions

Therefore, it seems promising to study the national performing style within the concept of social representations, which opens up the possibility of applying the methodology of social representations to the analysis of the everyday consciousness of large social groups. Considering the amount of information contained in the presentation, the definition and demarcation of the presentation field and the emotional-evaluative components, the moral mode plays a key role in the functioning of social representations. In the complex and ambiguous social situation, as well as in the situation of difference between the individual memory and the collective memory of large social groups, there is a high degree of probability of a wide (but predictable and diagnosed) amplitude of the personal content of the national performing style concept.

References

1. Abric J-C. A structural approach to social representations // Representations of the social: Bridging theoretical traditions / Ed. by K. Deaux, G. Philogène. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. PP. 42–47.
2. Apostolidis T. Représentations sociales et triangulation: enjeux théorico-méthodologiques // Méthodes d'étude des représentations sociales / Sous la dir. J.C. Abric. Ramonville Saint-Agne: Erès, 2003. PP. 13–35.
3. Bovina I. B. Theory of social representations: history and modern development // Sociological journal, 2010. Vol. 0. No. 3. C. P. 6. [in Rus.]
4. Clémence A. Social positioning and social representations // Representations of the social: Bridging theoretical traditions / Ed. by K. Deaux, G. Philogène. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. PP. 83–85.
5. Doise W. Human rights studied as normative social representations // Representations of the social: Bridging theoretical traditions / Ed. by K. Deaux, G. Philogène. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. PP. 96–112.
6. Emelyanova T. P. Collective memory in the context of everyday political consciousness [Electronic resource] // Humanitarian information portal "Knowledge. Understanding. Skill". 2012. No. 4 (July - August). URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/4/Emelianova_Collective-Memory/ [archived in WebCite] (appeal date 31.03.20) [in Rus.]
7. Emelyanova T.P. Social performance - concept and concept: results of the last decade // Psychological Journal. 2001.V. 22.No. 6. PP. 39–47. [in Rus.]
8. Farr R. La représentation collective de l'individu // Bulletin de psychologie. 2001. T. 54. No. 6. PP. 735–743.
9. Farr R.M. Theory and method in the study of social representations // Empirical approaches to social representations / Ed. by G.M. Breakwell, D.V. Canter. Oxford: Oxrod University Press, 1993. PP. 15–38.
10. Moliner P. Une approche chronologique des représentations sociales // La dynamique des représentations sociales / Ed. by P. Moliner. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2001. PP. 245–268.
11. Moscovici S. Introductory address // Papers on Social Representations. 1993. Vol. 2. No. 3. PP. 160–170.
12. Moscovici S. The history and actuality of social representations // The psychology of the social / Ed. by U. Flick. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. PP. 209–247.
13. Moscovici S. The phenomenon of social representations // Social representations: Explorations in social psychology. S. Moscovici / Ed. by G. Duveen. New York: New York University Press, 2000. P. 18–77.
14. Stolin V.V., Naminach A.P. The psychological structure of the image of the world and the problems of new thinking // Questions of Psychology. 1988. No. 4. PP. 34–46. [in Rus.]
15. Tarabakina L., Zvonova E. Emotional Mediation of the Comprehension of a Piece of Music // Advances in Social Science, Educational and Humanities Research. 2015. PP. 57–59.
16. Zvonova E. Cultural and historical analysis of a work of art and the semeiotic approach // European Science and Technology. Wiesbaden, Germany, 2012. PP.1489 – 1493.

Аннотация

В данной статье национальный исполнительский стиль рассматривается в концептуальных рамках социальных репрезентаций. Стиль - это уровень формирования профессионального мастерства. Национальный стиль исполнения определяется национальной идентичностью артиста-исполнителя как важной части самооценки личности, которая проистекает из осознания принадлежности к национальной культуре. В процессе формирования социальной репрезентации, определяющим фактором выступает

символический образ национальной культуры. Национальный стиль исполнения формируется в активном диалоге между исполнителем и слушателем. Единое воплощение образа национальной культуры среди членов общества является необходимой составляющей социальной коммуникации. Общество порождает значения, определяющие тесную связь социальных репрезентаций с социальным контекстом. Суть репрезентации скрывается в коллективной памяти и определяется историей нации, смыслами и нормативными оценками – все это составляет самую суть национальной культуры. Семиотическая концепция служит методологической основой для продуктивных исследований национального стиля исполнения, так как семиотическая концепция в первую очередь ориентирована на междисциплинарное изучение семантического содержания. Семантическим ядром социальных репрезентаций музыкального искусства является музыкальная языковая система, которая создает целостную модель мира. Модель мира определяет содержание понятия «национальная культура» в сознании человека.

Ключевые слова: национальный исполнительский стиль, социальные представления, национальная культура, семиотическая концепция, коллективная память, национальная идентичность, профессиональное мастерство.

Түйіндеме

Бұл мақалада ұлттық орындаушылық стиль әлеуметтік өкілдіктердің тұжырымдамалық шеңберінде қарастырылады. Стиль - бұл кәсіби шеберлікті қалыптастыру деңгейі. Ұлттық орындаушылық стиль суретшінің ұлттық ерекшелігімен анықталады, ол адамның өзін-өзі бағалауының маңызды бөлігі, ол ұлттық мәдениетке жататындығын түсінуден туындайды. Әлеуметтік өкілді қалыптастыру процесінде анықтайтын фактор ұлттық мәдениеттің символдық бейнесі болып табылады. Ұлттық орындаушылық стиль орындаушы мен тыңдаушы арасындағы белсенді диалогта қалыптасады. Қоғамдық мүшелер арасындағы ұлттық мәдениет имиджінің біртұтас көрінісі – әлеуметтік коммуникацияның қажетті құрамдас бөлігі. Қоғам әлеуметтік өкілдіктердің әлеуметтік контекстпен тығыз байланысын анықтайтын құндылықтарды тудырады. Өкілдік мәні ұжымдық жадта жасырылған және ұлттың тарихымен, мағыналары мен нормативті бағалауларымен анықталады - мұның бәрі ұлттық мәдениеттің мәні. Семиотикалық тұжырымдама ұлттық орындаушылық стильді өнімді зерттеудің әдіснамалық негізі болып табылады, өйткені семиотикалық тұжырымдама негізінен семантикалық мазмұнды пәнаралық зерттеуге бағытталған. Музыкалық өнердің әлеуметтік көріністерінің семантикалық өзегі – әлемнің тұтас моделін құратын музыкалық тіл жүйесі. Әлем моделі адамның санасында «ұлттық мәдениет» ұғымының мазмұнын анықтайды.

Тірек сөздер: ұлттық орындау стилі, әлеуметтік көріністер, ұлттық мәдениет, семиотикалық түсінік, ұжымдық жад, ұлттық бірегейлік, кәсіби шеберлік.

Дюсембаева Р.С.
преподаватель кафедры «Фортепиано»
МMus (магистр музыкальных наук)
КНК имени Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан

ВЛИЯНИЕ МИРОВЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ШКОЛ И ТРАДИЦИЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ СОВРЕМЕННОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА

«Всякая традиция живет благодаря интерпретации»
Поль Рикёр – французский философ.

Говоря о традициях и школе, стоит отметить, что в современном мире, где быстрота распространения информационного потока достигает своей невероятной скорости, а процессы глобализации непрерывно влияют на все сферы жизни человека, включая область культуры и искусства – понятия отдельных школ и традиций подвергаются взаимному влиянию, границы которых могут расширяться, вбирая в себя какие-либо черты иных школ, перманентно видоизменяясь. В данном докладе рассматриваются элементы влияния мировых исполнительских школ и традиций на формирование современной фортепианной школы Казахстана. Немаловажно отметить, что данное влияние не исключает и обратного, инверсивного влияния казахстанской школы исполнительства на заграничные школы, хотя в конкретном докладе этот феномен не рассматривается.

Как представителя кафедры фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, меня интересуют вопросы развития национальных традиций и школ нашей кафедры, а также казахской фортепианной школы исполнительства в целом. В связи с этим, необходимо определить, каким является основной источник становления фортепианной школы Казахстана? «Творческое лицо кафедры фортепиано сложилось под влиянием выдающихся фортепианных школ – Московской государственной консерватории имени П. Чайковского и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. Римского-Корсакова» [1]. Итак, небезызвестным фактом является то, что основа академического музыкального образования в Казахстане была заложена в 30-е и 40-е годы XX столетия музыкантами и педагогами, прибывшими по распределению из ведущих консерваторий Советского Союза, таких как Москва, Ленинград и т.д. В этой связи мы можем говорить о тенденции сохранения советских исполнительских традиций, которая имеет место быть и по сей день. В настоящее время на фортепианных кафедрах как консерватории, так и университета искусств преподают маститые педагоги-мастера, воспитанники первой волны педагогов основателей кафедры консерватории, такие как С.А. Массовер, А.К. Мухитова, Г.Э. Узенбаева, Б.Б. Айгалкаева. Вместе с тем, среди них есть и те, кто в советские годы обучался непосредственно в московской, ленинградской, минской консерваториях, институте им. Гнесиных. Среди них профессора В.М. Ибраева, Г.С. Нурланова, Г.Т. Несипбаева, Г.И. Кадырбекова, Р.З. Ермеков, А.Б. Байсакалова. Отдельно нужно отметить имя профессора Ж.Я. Аубакировой, которая окончив МГК им. Чайковского до недавнего времени являлась ректором КНК им. Курмангазы и преподавала на кафедре. Что касается кафедры Казахского национального университета искусств, то на ней так же преподают выпускники в советское время окончившие московскую консерваторию – Н.И. Измайлов, А.К. Кусаинов, Д.А. Мамбетова, С.Ш. Асабаева. Кроме того, профессорско-преподавательский состав обновляется все более молодым поколением музыкантов. Есть среди них те, кто представляет собой выпускников не только российских вузов, но и международных учебных заведений таких

стран, как Германия, Англия, Швейцария. Это то поколение музыкантов, за счет которых будет происходить обновление «крови» традиционной современной казахстанской исполнительской школы. Об этих преподавателях и их именах будет написано ниже в данном докладе. Нужно отметить, что мы можем и по сей день наблюдать работу многих из вышеназванных корифеев. Необходимо отметить, уникальный опыт закрытости советского государства в прошлом, который тем самым, способствовал редкой возможности сохранить, а в какой-то степени, законсервировать и сберечь все великие традиции созданные и сформированные советской музыкальной школой.

Уже было сказано о том, как традиции и школа советского музыкального воспитания продолжают свою жизнь в представителях того поколения, имена которых были представлены выше. Далее мне хочется отметить иной вектор направленности современной казахстанской фортепианной школы. Речь идет об интересе молодых казахстанских музыкантов к западным, европейским школам с многовековой историей музыкальной культуры. Многие из молодых ребят, после окончания средне-специального музыкального образования здесь в Казахстане, пытаются свою удачу, пробуя поступить в международные академии, консерватории и колледжи за рубежом. Кроме того, как в КНК, так и в КазНУИ имеются программы академической мобильности, которые дают возможность уехать на обучение в любой западный вуз на срок одного семестра. Таким образом, учитывая нынешнюю открытость нашей страны с точки зрения культурного и образовательного взаимообмена, который наблюдается во множественном количестве проведенных международных программ, конкурсов, олимпиад и другого рода инициатив, можно уверенно говорить и о синтезе культурных кодов, и циркулировании одних локальных тенденций в другие, создавая таким образом коридор, так называемого мирового информационного потока. Учитывая все вышеперечисленные причины, становится возможным выявление следующих факторов, влияющих на формирование современных исполнительских тенденций казахстанской фортепианной школы:

- наличие в настоящее время преподавателей, окончивших ведущие высшие учебные заведения Европы, как в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы в Алматы, так и в Казахском национальном университете искусств в Нур-Султане;

- опыт обучающих программ по обмену опытом студентов, выезжающих на полугодовые практики в различные страны Европы;

- выезд и участие на различных международных конкурсах и фестивалях студентов и преподавателей вузов;

- участие преподавателей и студентов ведущих вузов в различных мастер-классах и творческих встречах с представителями мастеров из различных стран ближнего и дальнего зарубежья (Франция, Германия, США, Италия, Швейцария, Россия и т.д.) активно влияют на формирование современных исполнительских тенденций кафедры. Вот эти и другие вопросы хотелось бы исследовать в данном докладе.

Каким образом сохраняется направленность следования традициям советской фортепианной школы и что является причиной данной тенденции? В своей диссертации, кандидат педагогических наук Уральского педагогического университета Людмила Петровна Белозер пишет: «Для Казахстана, как и для других стран постсоветского пространства, сохранение самобытной национальной культуры является важнейшим условием полноценного государственного суверенитета. В связи с этим становится особенно актуальным изучение тех явлений профессионального искусства страны, которые сформировались в советский период. К таким явлениям относится и казахская фортепианная музыка, история которой началась в 20-е годы XX столетия. Ее возникновение и развитие непосредственно связано с процессом взаимодействия культур Востока и Запада» [2, 219]. Образно говоря, современная казахстанская фортепианная школа представляет собой многосоставную матрешку, из которой одна за другой появляются и становятся в ряд мировые исполнительские школы. Прежде всего, нужно отметить, что если казахстанские пианистические традиции возли на почве советского

фортепианного наследия (которое само является синонимом русской фортепианной школы), то истоки русской фортепианной школы, в свою очередь, явились продолжением западноевропейских музыкальных традиций. Какие традиции и ценности русской культуры, отражающиеся в образовательной сфере можно вычлениить? В данном случае обращаюсь к цитированию Е.П. Белозерцева: «*Первая константа* – духовность – особое внимание русского человека к сфере абсолютного, вечного. Суть ее в том, что русский человек хочет действовать «во имя чего-то абсолютного», пренебрегая временным, конечным. «*Духовность*» – это понятие, описывающее внутреннее состояние человека, его отношения с Богом, миром и людьми... *Вторая константа* – открытость – способность русской культуры и образования открываться внешним влияниям, впитывать зарубежные ценности, духовно обогащаться и преобразовывать их, сохраняя свою неповторимость. *Третья константа* – традиционность – опора на народную культуру, педагогику, эмпирически сложившийся порядок образования человека» [3, 31]. Помимо перечисления философских констант русского культурного кода, необходимо упомянуть о формообразовании учебного процесса советской системы музыкального образования. Характерной особенностью советской исполнительской школы, ее визитной карточкой, сформировавшей высокий исполнительский класс артистов в прошлом и настоящем – это наличие среднего звена в специальном музыкальном образовании. Речь идет о детских музыкальных школах. Дело в том, что западная школа, европейская, в частности – не имеет системы среднего образования, так называемых ДМШ, где школьники могли бы на профессиональном уровне заниматься музыкой. Вся система западного образования построена на наличии частных преподавателей, которые не могут дать всего того объема знаний, которые преподавались раньше во времена СССР и преподаются сейчас в странах СНГ. То есть такие предметы как сольфеджио, хор, теория музыки, история музыки не имеет системных основ на Западе. Да, действительно в некоторых из стран имеются специализированные школы по типу наших РСМШ, но их количество не может уместить всех желающих заниматься музыкой профессионально.

Несмотря на то, что основы традиций кафедры зиждутся и сформированы на лучших примерах советской и русской фортепианных школ, тем не менее, сила глобализации позволяет вбирать в себя новые современные тенденции, формируя, видоизменяя направленность вектора развития нынешней исполнительской школы Казахстана. Каким образом происходит данное изменение? Во-первых, говоря о взаимопроникновении культур, следует отметить, что за годы независимого Казахстана, в стране появилось большое количество выпускников, получивших образование в различных международных вузах мира. Некоторые из них разбрелись по разным странам, а кто-то вернулся работать на родину в Казахстан. В целом, мы можем говорить о том, что наши музыканты конкурентоспособны и имеют силы соревноваться в получении грантов и стипендий на обучение за рубежом. Это и определяет силу и мощь казахстанской национальной исполнительской школы. Хотелось бы сделать отступление и обозначить важность вопроса признания сферы академической музыки нашей страны, а также ее музыкальных вузов, филармоний и оркестров – национальным достоянием державы, так как все эти категории музыкальных организаций представляют собой уникальность и превосходства исполнительского уровня и класса среди всего региона Центральной Азии. Но при всей глубине данного моего убеждения, этот вопрос останется мотивом для следующих возможных статей.

Итак, возвращаясь к теме новых традиций и опыта, появляющихся благодаря решению казахстанцев вернуться на родину после обучения в зарубежных музыкальных вузах для дальнейшего педагогического «корнепускания» – является причиной постепенного обновления почвы отечественной исполнительской школы. Так, можно назвать следующие имена музыкантов, которые вернувшись на родину, продолжают преподавать в вузах Нур-Султана и Алматы. Среди них преподаватели Казахской национальной университета искусств: Данияр Есимханов – выпускник Высшей школы

музыки и театра (Ганновер, Германия, класс профессора Владимира Крайнева); Айкерим Марат – выпускница Высшей школы музыки и театра (Ганновер и Мюнстер, Германия, класс профессоров К. Окдена и К. Раве); Акдидар Токтаган – выпускница Московской государственной консерватории им. Чайковского (класс профессора В.В. Горностаевой); Диана Букунева – выпускница Московской государственной консерватории им. Чайковского (класс профессора Е.Р. Рихтер), она так же является выпускницей Высшей школы искусств (Цюрих, Швейцария, класс профессора Хомера Францеша). Данный список продолжают преподаватели кафедры фортепиано КНК им. Курмангазы: Рабига Дюсембаева – выпускница Московской государственной консерватории им. Чайковского (класс профессора К.В. Кнорре) она так же является выпускницей Королевского северного колледжа музыки (Манчестер, Великобритания, класс профессора Бенджамина Фритта); Майя Сепп – выпускница Московской государственной консерватории им. Чайковского (класс профессора А. Мдоянц) и выпускница Высшей школы музыки (Карлсруэ, Германия, класс профессора К.Рандалу). Помимо преподавательской деятельности, большинство из вышеназванных музыкантов занимаются концертно-исполнительской практикой. Некоторые из них являются постоянными солистами филармоний, участниками камерно-инструментальных ансамблей, регулярно выступающими на сценах нашей страны и за ее пределами. Все они возвратились в страну совсем недавно, меньше десяти лет назад, а кто-то и того меньше.

Все эти педагоги ведут активную исполнительскую и преподавательскую практики. Эти молодые музыканты, получившие образование за пределами Казахстана, являются представителями своего поколения, которые не побоялись выйти из зоны комфорта. Будучи на учебе в чужих странах, они не только приобрели профессиональные знания, но и вобрали в себя особый код той культурной среды, в которой находились во время своего образовательного процесса. Каждый из них привез с собой тайны и знания ведущих мировых школ, добытые во время обучения за рубежом, которыми щедро делятся в процессе преподавания. *Данный опыт взаимообогащения культур дает нам понять, как отдельные исполнители, педагоги, музыканты влияют на формирование и развитие национальных исполнительских школ.*

Следующая тенденция, определяющая влияние зарубежных школ на казахстанскую национальную школу – это наличие обучающих программ по обмену для студентов творческих вузов. Данная программа каждый год пользуется большой популярностью среди студентов КНК им. Курмангазы. Важно отметить, что программа предусматривает двусторонний обмен студентами. Таким образом, в КНК также приезжают студенты из-за рубежа. Что касается местных ребят, то только в этом 2019-2020 учебном году от кафедры фортепиано было отправлено и обучено около десятка студентов по программе академической мобильности. Среди них магистранты – Д. Токмурзиева, Н. Трутнева; студенты – С. Балтабай, Н. Малюхов, Г. Кенесова, А. Омарова, Ш. Кабенова, Г. Абдрахман, Д. Алишер. Студенты и магистранты, с которыми мне довелось общаться после их приезда в Казахстан, были под большим впечатлением и полны вдохновения от своих поездок. Вот именно такие уникальные программы, которые позволяют на несколько месяцев погрузиться в учебный процесс ведущих зарубежных вузов дают толчок и развитие в их дальнейшем профессиональном росте. Конечно то, что ребята могут не только наблюдать изнутри, но и быть непосредственными участниками учебного процесса дает много пищи для ума. Процесс обучения в классе каждого профессора построен по-своему. Структура образовательного процесса в каждой из стран самобытна и уникальна. Учитывая то, что консерватории Европы имеют многовековую историю, дух традиций в сочетании с современными технологическими возможностями создают особую атмосферу. В будущем, когда все эти студенты-счастливчики продолжат свою исполнительскую и преподавательскую карьеры, данный ценный опыт обучения за рубежом, знакомства с тенденциями и исполнительскими школами Польши, Испании, Англии, Азербайджана и других стран, будет всегда присутствовать в их творческом

арсенале, чем бы они ни занимались. Таким образом, переработав и интегрировав опыт, полученный в процессе обучения в западных школах, через призму собственных национальных идей даст ростки новому, уже синтезированному стилю исполнительства и преподавания.

Относительно следующего фактора, влияющего на проникновение западной исполнительской школы в казахстанскую школу, и наоборот, необходимо учитывать следующие события последних тридцати лет, связанные с большим ростом профессионального и творческого обмена между странами как Запада, так и Востока с Казахстаном. Человек, который главным образом повлиял на вышеуказанные творческие изменения, связаны с именем народной артистки Казахстана, профессора Жани Аубакировой, которая будучи значительное время ректором консерватории непрерывно организовывала различные музыкальные события мирового масштаба. Среди них – Международный конкурс пианистов, который на протяжении двадцати лет проводится под патронажем министерства культуры; серии мастер-классов «Восходящие звезды», а также сезонные визиты с мастер-классами профессоров ведущих мировых вузов. В своей статье А.К. Мухитова пишет – «Важным достижением для повышения уровня молодых пианистов республики стало осуществление в 2001 году нового международного проекта – фестиваля «Восходящие звезды», регулярно проводимого с тех пор в стенах консерватории в период школьных каникул. Инициатива этого начинания также принадлежит Ж.Я. Аубакировой. Талантливые юные пианисты из Казахстана и стран СНГ получают консультативную помощь ведущих преподавателей консерватории и приглашенных педагогов из Московской и Санкт-Петербургской консерваторий» [4, 46-51]. Аналогичные события проходили и в Нур-Султане, где на протяжении нескольких лет проходил международный юношеский конкурс «Astana Piano Passion». В рамках конкурсов, фестивалей и мастер-классов, большие музыканты делились своими знаниями с молодым поколением казахстанских музыкантов. Так, с мастер-классами выступали – Денис Мацуев, Мишель Берофф, Ванесса Латарш, Павел Нерсесьян, Валерий Пясецкий, Борис Петрушанский, Наталья Труль, Михаил Воскресенский, Максим Филиппов, Максим Могилевский, Ли Минцян и др. К счастью, некоторые из мастер-классов сохранились на видео-записях и размещены на каналах Youtube. Эти и многие другие события, проходящие в стенах ведущих вузов страны, позволяют как студентам, так и преподавателям обогащать свои навыки, знания, умения опытом тех, кто приехал ими поделиться. Профессора, приезжавшие иногда на недели и месяц с мастер-классами в КНК им. Курмангазы для подготовки студентов к международному конкурсу пианистов – это беспрецедентный пример взаимопроникновения между мировыми школами, традициями и казахстанскими. Можно упомянуть опыт международных вузов, когда в штате находятся несколько приглашенных профессоров, преподающих в разных точках мира, и несколько раз в год преподающих в определенных вузах. Аналогичным примером явились данного рода постоянные серии мастер-классов в стенах КНК им. Курмангазы и КазНУИ.

Если задать вопрос, а что такое западная традиция и школа в исполнительском искусстве – то как человек, который испытал опыт обучения за рубежом, могу сказать, что в целом, в Европе, и в частности в Англии, профессора, с которыми мне довелось работать, были довольно открытыми и позитивными людьми, которые всегда соблюдали рамки по-человечески теплого, партнерского отношения, и постоянной поддержки в студентах веры в себя. Те же самые основы взаимодействия я стараюсь применять и в своем опыте общения с учениками. По части профессиональных моментов, отличающих современную казахстанскую школу от западной, отличием явилось то, что западная школа, а в частности английская, имеет более системный, более научный подход к вопросу изучения нотного текста и работе с первоисточником. Дело в том, что вне зависимости от типа прослушивания, конкурсного, экзаменационного и т.д., – всегда в протоколе требований и условий участия в данных мероприятиях является необходимым

предоставить членам комиссии или жюри экземпляры аналогичных нот и редактуры, по которым исполнителем было произведено изучение и работа над произведением. Делается это для того, чтобы в тексте и редакторских указаниях не было разночтений. В этом я нахожу большой смысл и более научный подход в таком абстрактном виде деятельности как музыка. Что касается того, как этот опыт влияет на меня как исполнителя и педагога – то в каждом конкретном случае я действительно прошу своих учеников осознанно подходить к выбору редакций, а также проверять различные варианты изданий, находить первоисточник, если это возможно. К сожалению, часто приходится сталкиваться с реальностями местного характера, когда в библиотеке консерватории не имеется возможности ознакомиться с современными благонадежными изданиями, такими как Брайткопф и Уртекст. Во всем мире, эти издания считаются наиболее точно воссоздающими композиторский текст, будучи детально проверенными на возможные опечатки и другие неточности. По сравнению с этим, в Англии доступ к любым возможным изданиям осуществлялся по средствам открытого доступа ко всему библиотечному фонду, а также возможностью заказывать любые необходимые издания в независимости от запланированных дат закупа фонда.

Тема влияния различных факторов на современные казахстанские национальные традиции и школы в их понимании не была бы раскрыта, если не упомянуть о таком глобальном цифровом явлении как Интернет. Доклад начинался с вопросов глобализации информационного потока в современном мире. И конечно, Интернет является абсолютным лидером пространства, в котором каждый из нас проживает огромную часть своей жизни. Про виртуальное пространство можно говорить много хорошего и не очень, но его важность влияния на сферу культурной жизни человека – бесспорна. В этом 2020-ом году, мир переживает пандемию неизведанной до сих пор вирусной инфекции. Не нужно говорить о важности Интернета в связи с этими событиями, это и так понятно. Но меня как музыканта, педагога, исполнителя заботят вопросы сферы академической музыки, вопросы выживаемости культуры в это непростое время. И что мы наблюдаем? А наблюдаем мы картину того, что весь образовательный процесс, такие как лекции, индивидуальные уроки, частные занятия, мастер-классы перенесены в область дистанционного обучения; все мероприятия концертных организаций, такие как филармонические концерты и т.д. транслируются онлайн. Все мировые галереи открыли доступ к своим экспозициям онлайн. Говорить о том, что мир не будет прежним после этого события, не имеет смысла, так как данный факт уже слишком очевиден. На этом фоне, влияние цифровых технологий локально на область казахстанской музыкальной школы и ее традиций является так же очевидным. Эта открытость мира для каждого из нас, будь у нас под рукой мало-мальски приспособленный гаджет, дает нам возможность и профессиональную, и житейскую познавать неограниченное количество байтов, мегабайтов, гигабайтов, терабайтов информации, коллекции архивов мировой академической музыки, которая так же находится в открытом доступе на сайте Youtube.

Как будет видоизменяться будущее казахстанской фортепианной школы можно только предполагать. Джордж Байрон когда-то сказал, что «Лучший пророк будущего – это его прошлое». О великольном прошлом и настоящем, о тех людях, которые формировали и продолжают формировать современную национальную казахстанскую исполнительскую школу фортепиано было рассказано в данном докладе. В связи с этим, согласно выше цитируемому афоризму, за будущее казахстанской фортепианной школы можно быть спокойным.

Список литературы

1. Кафедра фортепиано. – URL: <http://www.conservatoire.kz/ru/structure/faculties/kafedra-fortepiano.html> (дата обращения: 23.02.2020).
2. Белозер Л.П. Формирование знаний о стилистических особенностях казахской фортепианной музыки у будущих педагогов-пианистов в процессе вузовского

- образования. Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Екатеринбург, 2007. – 219 с.
3. Белозерцев Е.П. О национально-государственном образовании в России [Текст] /Е.П. Белозерцев // Педагогика. – 1998. № 3.
 4. Мухитова А.К. «Страницы истории развития профессионального фортепианного исполнительства в Казахстане»/Известия НАН РК. Серия филологическая. – 2007. – № 4. Өнертану. – С. 46–51.
 5. Калиакбарова Л.Т., Калдаякова А.А. «Фортепианная школа Казахстана на рубеже столетий: исторический аспект».
 6. Юбилейная книга А.К. Жубанова «Асыл мура».
 7. Юдин А.П., Хань Мо «Традиции русской фортепианной школы и современная практика обучения в музыкальных учебных заведениях КНР» / Образование и музыка // Преподаватель XXI век. – 2017. – №2. – С.187-198

Түйіндеме

Бұл мақалада автор қазіргі заманғы ұлттық фортепиано мектебінің қалыптасуына әлемдік орындаушы мектептер мен дәстүрлердің әсер ету элементтерін қарастырады. Қазақстанның фортепиано мектебінің және оның дәстүрлерінің қалыптасуының қайнар көзі болып табылатын әртүрлі факторлардың анықтамасы келтірілген. Қазіргі Қазақстанның фортепиано мектебі мен кенестік, орыс және батыс орындаушылық мектептерінің арасындағы байланыс ерекше назарға алынған. Сонымен қатар, қазіргі таңда Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арнайы фортепиано бөлімдерінде жұмыс істейтін профессорлық-оқытушылық құрамның жекелеген санаттары, сондай-ақ Қазақ ұлттық өнер университеті ұстаздарының қалыптасқан дәстүрі біліми мұрасына сәйкес категориялары ерекшеленеді. Осыған байланысты автор қазіргі қазақстандық фортепиано мектебінің даму тенденцияларын көрсетеді. Әлемдік орындаушы мектептердің ықпалын талқылауды жалғастыра отырып, музыкалық білім берудегі орта арнаулы және жоғары буындардың құрамы мен мазмұнындағы айырмашылықтар қарастырылады. Автор осы тақырып аясында әлемдік музыка мектептерінің өкілдерімен бірлесе отырып, қазіргі мұғалімдер мен студенттердің тәжірибе жинаудың мүмкін нұсқаларын көрсетеді. Сонымен қатар, жаһандану процестерінің және оның ықпал ету құралдарының, мектеп және дәстүр сияқты ұғымдардың синтезі мен өзара әсер ету сәттерін дамыту мен нығайтудың маңыздылығы талқыланған.

Тірек сөздер: әлемдік орындаушылық мектептер, қазақстандық фортепиано мектебі, шеберлік өнері.

Abstract

In this article, the author considers the elements of the influence of international performing schools and traditions on the formation of the modern national piano school of Kazakhstan. The definition of various factors that are sources of the formation of the piano school of Kazakhstan and its traditions is given. The relationship between the modern piano school of Kazakhstan and the Soviet Union, Russian and Western performing schools is highlighted. In addition, certain categories of the faculty currently functioning principal piano departments of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy as well as the Kazakh National University of Art are underlined in accordance with their educational background and traditions adopted from their teachers. In this regard, the author indicates the development trends of the current modern Kazakhstani piano school. Continuing to discuss the influence of world performing schools, differences in the formation and content of secondary special and higher chains of professional musical education are singled out. In the context of this topic, the author indicates possible options in receiving the learning experience by current teachers and students in collaboration with representatives of the world's most leading music schools. Among other things, the importance of globalization processes and its tools of

influence, developing and reinforcing the moments of synthesis and mutual influence of such concepts as school and tradition, is indicated.

Keywords: international performing schools, kazakh national piano school, performing art.

Бердібай А.

*«Музыкатану және композиция»
кафедрасының доценті, PhD
Құрманғазы атындағы ҚҰК
Алматы, Қазақстан*

Хасенова Т.

*Құрманғазы атындағы ҚҰК
I курстың магистранты
Алматы, Қазақстан*

КҮЙШІ Б.БАСЫҚАРАЕВ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ «ТАҢЖАРБАЙ ӘНІНІҢ» МУЗЫКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ ЖӘНЕ ӨЗІМЕН АТТАС БАСҚА НҮСҚАЛАРМЕН БАЙЛАНЫСТАРЫ

Тәуелсіздік кезеңі тұсында еліміздің дәстүрлі музыкалық мәдениетін зерттеу ғылымы жаңа бағыттарды ашып, дамып келе жатқаны белгілі. Ұлттық музыка мамандарының мұндай жетістіктерге қол жеткізуіне, бір жағынан, тарихи жағдайлар, олардың ішінде – ұлттық мұраны идеологиялық тосқауылсыз қарастыру және мемлекет тарапынан қабылданған арнайы бағдарламалардың септігі тисе, екіншіден, аталған саламен айналысуға ынта-ықыласы бар орта және жас буын ғалымдар саны өсуі болды.

Жаңа заман этномызыкатанушыларының еңбектері бұрын түрлі себептерге байланысты ғылыми нысанға айналмаған мәселелерді ашуымен және ХХ ғасырда қарастырыла бастаған мәселелерді жаңадан табылып жатқан мәліметтермен толықтырып, тың әдістермен зерттеуімен ерекшеленеді. Осындай жаңадан табылып жатқан деректер қатары еліміздің ішіндегі түрлі аймақтар мен алыс-жақын шетелдегі қандастарымыздың дәстүрлі музыкалық мұрасы және бұрын мамандар назарынан тыс қалған белгілі өнер қайраткерлерінің аудио және бейнежазбаларымен толықтырылуда екені белгілі.

Ұсынылып отырған баяндаманың мақсаты – күйші Б.Басықараевтың орындауындағы «Таңжарбай әнінің» музыкалық ерекшеліктерін бұл автордың Қарақалпақстан қазақтары арасында тараған аттас нұсқаларымен салыстырып, олардың өзара байланыстарын қарастыру болып табылады.

Аталған мақсатқа жету барысында Б.Басықараевтың орындауындағы «Таңжарбай әні» нұсқасын [1,40-42]¹ және К.Қайрулланың құрастыруымен шыққан «Бесқала әндері» кітабындағы Н.Нұржаубайұлы, Ж.Мамытов, Ғ.Құрманғалиев, Т.Құрбанов жеткізуіндегі нұсқаларды [2] қарастырып, олардың образды жүйесі, поэзиялық мәтіні, өлендік өлшемі, құрылымы, музыкалық құрылымы, дыбыс қатары, әуендік ерекшеліктері бойынша талдау міндеттері қойылған.

Зерттеудің негізгі әдісі ретінде баяндама авторлары отандық этномызыкатануға профессор Б.Қарақұловтың енгізген құрылымдық әдісін қолданды [3,4,5,6,7].

Зерттеу нәтижелері музыкалық жоғары музыкалық оқу орындарында өткізілетін «Қазақтың дәстүрлі әндерін талдау», «Орындаушылық тарихы» және т.б. пәндер бағдарламаларында қосымша әдістемелік материал ретінде пайдаланылуы мүмкін.

¹Бұл ән кейін К.Қайрулланың музыкалық-этнографиялық «Таңжарбай әнінің» нұсқаларының бірі ретінде қайта басылды [2,55-56].

«Бесқала қазақтарының әндері» кітабын құрастырушы К.Қайрулланың жазуынша: «Таңжарбай Бәкірұлы 1872 ж. туып, 1926 ж. Қоңырат өңірінде қайтыс болған. Әнші, композитор. Заманында Бесқалаға ғана емес, Батыс Қазақстанға да танымал болған. Жыршылық өнерді де қатар ұстанған Т.Бәкірұлы «Кенесары-Наурызбай», «Қыз Жібек» сияқты көлемді эпостарды да жырлаған [2,67].

Б.Басықараевтың орындауындағы музыкалық-поэзиялық нұсқалар топталған жинақта әндер мен жыр-толғау мақамдардың жазылғаны – бұл өнерпаздың күй шеберлігімен қатар, Қарақалпақстан қазақтары мен Ақтөбе өңірінің сол жанрға әуендік мазмұны, дыбыс қатары, ладтық ерекшеліктері бойынша ортақтас дәстүрлі вокалды-аспапты шығармаларын жетік меңгергенін дәлелдейді. Бақыт Басықараевтың репертуарында аталған үш жанр нұсқаларының болуы бұл орындаушының бойында алдыңғы буын музыкалық өнер жасаушыларынан келе жатқан синкретті сипаттағы дәстүр-қасиеттерінің сақталғанын көрсетеді.

Күйшінің ұлы Е.Басықараевтың нотаға түсіруіндегі «Таңжарбай әнінің» нұсқасы Қарақалпақстанда тараған бұл автор әндерінің ішіндегі музыкалық-поэзиялық құрылымы мен музыкалық тіл ерекшеліктері бойынша ең күрделісі болып табылады. Әннің транскрипциясындағы шумақтар бір дауысты фактурада жазылып, кіріспесі, шумақтар арасындағы тараулары мен қорытындысында домбыра партиясы екідауыстылықта белгіленген. Алғашқы екі шумақтың арасындағы аралық аспаптық үзіндінің дауыспен бірге жүретінін музыкалық этнограф «домбырамен қосылып, тамақты қысып айтады», ал соңындағысын – «домбыра тамақпен қосылады» деп белгілеген [1,40-41].

Әннің үш шумағының алғашқысында берілген әннің поэзиялық мәтіні негізінен қазақтың кәсіби әніне тән жалпыұлттық тақырып – автордың өзін-өзі таныстыруына, ал қалған шумақтары қыз-келіншектерге қарата айтылған әзіл-сықақ тақырыбына арналған:

Сұрасаң менің атым, оу, Таңжарбаймын,
Болсам д(а),ай малға кедей, ей, тілге баймын².
Өкшесі қар(а) етіктің, ау, қарыс сүйем,
Болғанмен өзім жарл(ы),ай, қыз таңдаймын.

Оу, дегенде Таңжар атым, ай, Таңжар атым,
Елдегі есен бе екен, ау, қыз бен қатын?
Елдегі есен болса, әлау, қыз бен қатын,
Сүйінш(і),ау астымдағы, ау, а, еу, жалғыз атым, ай, ей, оу, жалғыз атым, ай, е!

Уа, дөңгей ма, дөңгей, ау, өңкей дөңгей,
Даусым ашылмайды шыға желг(е),ей.
Көзіме елес-елес, алай, көрінесің,
Базард(а),ау кезі елу сом, ау, е, оу, алтын зердей, оу, алтын зердей!

Б.Басықараевтың жеткізген «Таңжарбай әні» шумақтары 11 буынды (3+4+4) қара өлең поэзиялық өлшемінде шығарылған. Екінші және үшінші шумақтардың алдында жыраулар мен ақындар туындыларына тән одағай сөздермен айтылатын қысқа кіріспелер (Уа; Оу) және әуен дамуының нәтижесінде тармақтардың ішінде және соңғы шумақтардың аяғында сондай сөздерге негізделген қайырымдар қолданылған. Ол қайырымдар шумақтың соңғы бунағының қайталанып айтылған иіріммен сабақтаса орындалады. Айта кетерлік нәрсе, музыкалық-поэзиялық құрылымда қайырымның мұндай түрі батыс қазақстандық әндердің бірқатарында қолданылғандықтан, ол жергілікті аймақтық құрылым қалыптастыру принциптерінің бірі болып табылады [8,92].

²Екінші жолдың мәтіні Арқа дәстүріндегі атақты әнші Шашубай Қошқарбаевтың «Ақ қайың» әнінде де кездеседі.

Б.Басықараев орындауындағы Таңжарбайдың әнінің әуендік құрылымы жалпыұлттық ән формасынан (төрт жолды шумақ) ерекшеленіп шыққанын төмендегі сызба көрсетеді:

Муз. құрылым: АВА₁С DEFG D₁E₁F₁G₁

Поэз. құрылым: АВС D EFGH J K L M

Кестеде көрсетілгендей, әннің алғашқы шумағы «тепе-теңдіктен ауытқу» принципімен шығарылған төрт жолды, 3-элементті болса (АВА₁С), екінші және үшінші шумағы әуеннің жаңа материалына негізделіп, төрт жолды, 4-элементті (DEFG) болып құрастырылған. Екінші және үшінші шумақтардың форманы бастапқы түрде қайталамауы яғни, бұл нұсқаның әнге тән кәдуілгі құрылымда болмауы – оның авторы мен орындаушысының жыр және күйге көбірек әуес өнерпаздар болғанын айғақтайды. Әннің вокалды және аспапты тарауларының регистрлік аймақтарын көрсеткенде, төкпе стиліндегі буындық құрылымдағы күй құрылымы еске түседі [9;10]:

Ән бөлімдері	Дыбыс қатарлары, ладтық тіректер	Күй бөлімдері
Домбыра кіріспесі	d1- a1	Бас буын
1 шумақ	h1-c2-d2-e2-f2-g2	НЫИК ³
Домбыра үзіндісі	g1- d2 a1- e2 d1- a1 d1- g2 d1e1fis1g1alh1c2d2e2 g2	НЫИК Бас буын 1 сағаға өту
2шумақ	d2e2f2fis2g2a2h2	1 саға
Қайырым	g1a1h2c2d2e2f2g2	НЫИК Орта буын
Домбыра қорытындысы	d1- a1	Бас буын
3 шумақ	d1- a1	1 саға
Қайырым	h1-c2-d2-e2-f2-g2	НЫИК) Бас буын Орта буын
Домбыра қорытындысы	g1- d2	Негізгі буын(ОИРК- НЫИК)

³Негізгі ырғақтық-интонациялық кешен – күйтанушы С.Өтеғалиеваның анықтамасы [10,344]

	a1- e2	Бас буын
	d1- a1	
	d1- g2	
	d1e1fis1g1a1h1c2d2e2 g2	

Кіріспе – Бас буын:



1 шумақтың бірінші жолы –НЫИК :



2 шумақ алдындағы домбыра үзіндісі – НЫИК, Бас буын, сағаға өту:



2 шумақтың бірінші жолы:



Жоғарыда келтірілген ән құрылымының сызбасы бойынша ол күйдің «регистрлік драматургиясымен» шығарылып, оның алғашқы шумағы күйдің тақырыбы орналасатын биіктікте (негізгі ырғақтық-интонациялық кешен аймағында), екінші және үшінші шумақтары– күйдің бірінші сағасы жүретін регистрде өтіп, соңында бас буынға түсетінін аңғаруға болады.

Әннің аспаптық ойлау жүйесіне тәуелділігін үш шумақ әуенінің тұрақсыз тонға келіп, аспаптық бөлімге жалғасып, содан кейін ғана негізгі ладтық тірекке келіп тұйықталуынан көрінеді:

1-шумақтың соңғы бунағы және аспаптық үзінді:



сондай-ақ, шумақтар ішінде одағай сөздердің жиі қолданылуынан байқалады⁴. Әннің музыкалық құрылымы жоғарыда келтірілген сызда 8 элементті болып белгіленгенімен,

⁴Өндердегі одағай сөздердің қолданылуының бірқатар елдерде аспаптық музыкамен байланысы туралы А.Бердібайдың мақаласында жазылған[11, 91]

5-8 элементтер 1-4 элементтерге туыстас болып, олардың басқа регистрдегі өрбіп дамыған түрлерін көрсетеді. Басқаша айтқанда, мұнда күйдің монодиялық табиғатына тән бір әуеннің сан құбылып, әртүрлі варианттарға айналып қолданылғанын көруге болады. Мысалы, бірінші шумақтағы сатылап өтетін терциялық айналым : $h1-c2-d2$ келесі шумақтарда басқа биіктікте $-e2-fis2-g2$, $c2-d2-e2$ және $fis2-g2-a2$, ал бунақ буындарының бір дыбысты қайталауы – $d2$, $g2$ және $a2$ биіктігінде кездеседі (Дыбыс қайталаулары музыкалық речитациялық жанрларда сөз мағынасын тереңірек жеткізу үшін және төкпе стиліндегі күйлерде дыбысты созу үшін қолданылатыны белгілі). Ән әуенінде батыс қазақстандық әндерге тән секундалық қадамдар басым болғанмен, мұндай интервалдық иірімнің бір төрт буынды бунақтың ішінде бірде $c2- d2- d2-d2$ және $g2-a2-a2-a2$, ал бірде $d2-d2-d2-e2$ немесе $a2-a2-a2-h2$ болып кездесуі де автордың импровизациялық қабілетінің жан-жақты екенін аңғартады. Ән шумақтарында екіцеzurалы тармақтардың басымдығы (бірінші бунақтан кейінгі цезура–1,2,3,4,5,8,9,12 жолдарда; екінші бунақтан кейінгі цезура– барлық жолдарда) бір жағынан бірқатар жыр мақамдарындағы ырғақтық біркелкілікке жақын болса, екіншіден төкпе стиліндегі ырғақтық формулалары жиі ауыспайтын нұсқаларды еске түсіреді.

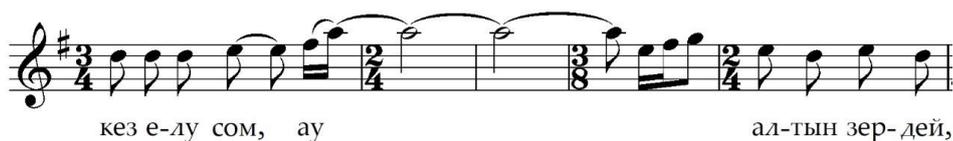
Б.Басықараев жеткізуіндегі Таңжарбайдың әнінің жалпы дыбыс қатары екі октаваға жақын, дәлірек айтқанда, квинтдецима көлеміндегі кеңістікті қамтиды:

$d1- fis1-g1-a1-h1-c2- d2-e2-f2-fis2-g2-a2-h2$. Оның вокалды желісінде дыбыс қатарындағы III басқыштың бірде эолийлік, бірде ионийлік сипатта болып, домбыра сүйемелдеуінде ионийлік сипатта сақталуы әуенінің бай ладтық келбетін көрсетеді . Аталған басқыштың биіктігін құбылту әдісін орындаушы 2 шумақта бір тақырыптық элементтің ішінде көрсетсе, келесі шумақта сол элементтің ладтық бояуы өзгермей өтеді:

2 шумақта:



3 шумақта:



Дыбыс қатарындағы III басқыштың альтерациялық құбылуы Таңжарбайдың әнін жеткізген орындаушылар нұсқаларының ішінде Наурызбек жыраудың вариантындағы (I) қайырымда сақталған [2,50]:



Талдау басында көрсетілген шумақтардың алғашқысының поэзиялық мәтіні «Бесқала қазақтарының әндері» жинағында жырау Н.Нұржаубайұлы орындаған «Таңжарбай әнінің» I нұсқасында қайталанған. Белгілі әнші Ғ.Құрманғалиев нұсқасының (III) бірінші шумағы да осы автопортрет сипатындағы шумақ мазмұнына жақын, ал екінші шумағы поэзиялық мәтіні тура қайталанмағанымен, Б.Басықараев әніндегі ғашықтық пен әзіл-қалжыңға негізделген. Таңжарбай әнінің Ж.Мамытұлы (II) және Т.Құрбановтың (V) нұсқаларына өмірдің өтпелілігі және жарық дүниенің осы сәттегі қызығының қадірін білу

философиялық идеясы негіз болған, ал Н.Нұржаубайұлының жеткізуіндегі Таңжарбай әнінің тағы да бір нұсқасында (IV) Арқа өңірінің көрнекті әншісі Балуан Шолақтың «Ғалия» әнінің сөз мәтіні қолданылды⁵. Соңғы нұсқаның әуендік сипаты бойынша Ғ. Құрманғалиевтің орындауындағы «Таңжарбай әніне» жақын болуы оның мазмұнына тікелей тәуелді деп тұжырымдауға болады. Еліміздің батыс аймағы ән дәстүрінің атақты насихаттаушысының орындауындағы әнді Наурызбек жырау сонымен мазмұндас басқа автор сөздерімен орындап, сол түпнұсқа әннің қайырмасының сөзін де қолданып, «Таңжарбай әнінің» музыкалық-поэзиялық құрылымын дамытып күрделендіргенін байқауға болады.

Таңжарбай әні мазмұнының әртүрлі нұсқаларда *өзін-өзі таныстыру*, *қыз-келіншектерге қарата айтылған әзіл-қалжың* және *философиялық* тақырыпта болуы оның «Бесқала қазақтарының әндері» жинағында бірнеше нұсқалары емес, сол автордың атаулары сақталмаған әртүрлі әндері болуы мүмкін деген тұжырымға келтіреді. Бір атпен берілген алты әннің екеуінде – Наурызбек жырау орындаған IV және Ғ.Құрманғалиевтің III нұсқаларында образды және әуенді ортақтастық білінсе, қалған әндерде өзара сабақтастық жеке көрсеткіштер бойынша ғана байқалады. Мысалы, барлық әндердің негізгі бөлімінің *өлеңдік өлшемі*-11 буындық қара өлең болса, *қайырмалары* лексикалық немесе алексикалық, бір немесе қос қайырмалы, қысқа қайырымды болып жеткен. Әннің II және V нұсқалары речитациялық жанрлардың ықпалы тиген *одағай* сөзге негізделген *кіріспеден* басталған. *Музыкалық құрылымы* бойынша Наурызбек жыраудың (I) нұсқасының кеудесі төртжолды, 4-элементті (ABCD), Ж.Мамытұлының нұсқасы (II) төртжолды, 3-элементті (ABAIC) болып, екеуіне де одағай сөзге сүйенген қайырма қосылған. Сонымен қатар, Ғ.Құрманғалиев әні (III) лексикалық мәні бар қысқа қайырмалы, негізгі бөлімі екі жолды, 2-элементті (AB), Наурызбек жыраудың келесі (IV) нұсқасы лексикалық мәні бар қос қайырмалы, кеудесі төрт жолды, 2-элементті (ABAB), ал Т.Құрмановтың орындауындағы ән (V) соңында қысқа қайырымы бар, сегіз жолды, 6 – элементті (ABBICDEDIF) болып шығарылған.

Дыбыс қатарлары бойынша да Таңжарбай әндері бір-бірінен:

- I- a1 h1 c2d2e2f2fis2g2a2h2c3
- II- a1b1 c2d2e2 fis2g2a2
- III- a1b1 c2d2e2f2 g2a2h2

- III- a1b1h1c2d2e2f2 g2a2
- IV- g1 d2e2 fis2g2a2h2

болып ерекшеленгенде, шартты түрде эолийлік-дорийлік; фригийлік-дорийлік; фригийлік-эолийлік; фригийлік; ионийлік ладтардың сипатын көрсетеді.

Алайда Б.Басықараев орындауындағы Таңжарбайдың әнінен басқаларында *әуен арқашан биік регистрде басталып, әннің соңында төменгі негізгі тонмен аяқталады*. Мұндай «регистр драматургиясынан» бір жағынан Мұхиттің атақты әндерімен байланыс аңғарылса, екіншіден, музыкалы-речитациялы жанрларды талдаудағы профессор Б.Қарақұловтың (жоғары регистр-ортаңғы регистр-төменгі регистр) байқаған ерекшелігіне жақындық көрініп тұр. Басқаша айтқанда, Б.Басықараев орындауындағы әнде *регистрлік даму* төкпе стилі күйлеріндегі буындық құрылымға жақын болса, қалған нұсқаларда да регистрлік ойлау жүйесінің нышаны анық көрініп тұр. Біріне күй құрылымы әсер етсе, қалғандарына жыр-толғаулар мен батыс қазақстандық ән өнерінің көрнекті өкілі – Мұхиттің биік әндері әсер етуі мүмкін. Дыбыс қатарындағы музыкалық тондардың альтерациялануынан жергілікті музыкалық дәстүрлер ерекшеліктерінің әсері білінеді.

⁵«Бесқала қазақтарының әндері» кітабында басқа автордың сөзі жергілікті әуенмен айтылуы Н.Нұржаубайұлының «Сылантып сал торыны мінген қандай», А.Мәмбетұлының «Шынар-ай» әндерінде де кездеседі

Әдебиеттер тізімі

1. Басықара Е. Аққудай Әлима едім келге қонған. Күйші Б.Басқараевтың репертуарындағы әндер мен жыр-термелер. Алматы, 2019. – 112б.
2. Қайрулла К. Бесқала қазақтарының әндері: ноталық-музыкалық жинақ. – Алматы, 2019.
3. Каракулов Б.И. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса: Автореф. дис... кандидата искусствоведения. – Алма-Ата, 1973/– 20 с.
4. Каракулов Б. Ладовые функции домбрового сопровождения в казахских народных вокально-инструментальных жанрах // Традиции и новаторство в музыке. - Алма-Ата, 1980.-154-158с.
5. Б.Каракулов. О музыкальной форме казахской тирады// Вестник МН-АН РК, 1997 № 4. – С.с.29-31
6. Елшібаева А. Қазақтың жыр мақамдары. –Астана: Фолиант, 2010. – 192 б.
7. Кожакметова Ж. Музыка казахского айтыса. – Караганда: Гласир, 2012. – 212 с.
8. Бердибай А. Припевные формы западноказахстанских народных песен. Сборник материалов Международной конференции «Музыкальное искусство в современном мире» 19 апреля 2014г.- С.с.86-103
9. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С.с.217-229
10. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов :теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528с.
11. Бердибай А. Кайырма казахских традиционных песен и его связи с национальной инструментальной музыкой // «Поиск» 2010, №2, С.с.89-94

Аннотация

Доклад посвящен изучению музыкальных особенностей «Танжарбай ани» («Песни Танжарбая») в исполнении күйші Б.Басықараева в сравнении с исполнительскими версиями четырех других респондентов. Имя носителя народно-профессиональной традиции Танжарбая Бакирулы (1872-1926) широко известно среди казахов Каракалпакстана и в приграничных ему районах Кызылординской и Актюбинской областей. Синкретическая природа творческого дарования Б.Басықараева обусловила донесение им песни Танжарбая в форме, синтезирующей в себе особенности доминирующих среди казахов Каракалпакстана жанров – кюя и жыр (эпических речитаций). Влияние кюя отразилось на зонно-регистровой организации песни и инструментальных окончаниях ее разделов; эпоса – на объеме формы и применении в конце последних двух разделов специфических вокальных приемов. Серьезные отличия в образном содержании, музыкально-поэтической структуре и особенностях музыкального языка позволяют сделать предположение, что большинство исполнительских версий «Танжарбайдын ани» являются не вариантами одной песни, а разными песнями, утерявшими свои названия, но, сохранившими при этом имя автора. Также большое значение в популяризации песен Танжарбая имели их устная передача и творческие особенности респондентов.

Ключевые слова: песни казахов Каракалпакстана, күй, жыр, музыкально-поэтическая структура, зонно-регистровая организация, звукоряд

Abstract

The article is devoted to the study of musical features of “Tanzharbaidyn ani” (“Song of Tanzharbay”) performed by B. Basykaraev in comparison with performing versions of four other musicians. The name of the bearer of the national professional tradition Tanzharbai Bakiruly (1872-1926) is widely known among the ethnic Kazakhs in Karakalpakstan and in Kyzylorda

and Aktobe regions which borders with Karakalpakstan. The syncretic nature and creative talent of B. Basykaraev led him to deliver the Tanzharbai's song in a form that synthesizes the features of the kyu and zhyr genres (epic recitations) that dominate among the Kazakhs of Karakalpakstan. The influence of kyu was reflected in the zone-register organization of the song, and the instrumental endings of its sections; epic - on the volume of form and application at the end of the last two sections of specific vocal techniques. The large differences in the figurative content, musical and poetic structure and features of the musical language make it possible to assume that most of the performing versions of "Tanzharbaidyn ani" are not variants of one song, but different songs that have lost their names but retained the author's name. Also of great importance in the popularization of Tanzharbai's songs were their oral transmission and creative characteristics of the musicians. Musical features of the "Song of Tanzharbai" performed by B. Basykaraev and its connection with other versions.

Keywords: songs of Kazakhs of Karakalpakstan, kyu, zhyr, musical and poetic structure, zonal-register organization, scale

Махмуд Д.Е.

доцент кафедры «Струнные инструменты», PhD

КНК им. Курмангазы

Алматы, Казахстан

НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ В СТРУННО-СМЫЧКОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ КАЗАХСТАНА

В настоящее время проблема национального как самостоятельная область научного знания необычайно актуализировалась. Идея национального развивалась вместе с самосознанием нации и стала получать философское осмысление, начиная с середины XVIII века. Первоначально понятие национального касалось специфических особенностей того или иного этноса и впоследствии распространилось на все уровни проявления духовной и материальной жизни. В казахской культуре идея народного и национального стала внедряться в общественное сознание со времен XIX века. Ей мы обязаны появлению и развитию глубоко национального и яркого в своем проявлении казахского национального стиля в духовной и материальной жизни общества.

По Е. Назайкинскому основанием, обеспечивающим национальную общность в определении национального стиля можно указать, прежде всего, на социально-культурные и психологические моменты, о которых прекрасно сказал С. В. Рахманинов: «Моя Родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка» [1, с. 50].

Характерные черты, присущие стилевым признакам и критериям национальной принадлежности проявлений музыкального искусства являются самыми разнообразными. Изменяясь на разных этапах исторического развития самосознания этноса, культурных традиций и национальной музыки, а также в отдельных направлениях музыки и у отдельных ее творческих представителей – исполнителей и авторов.

Среди этих признаков особой четкостью и очевидностью выделяется связь профессионального музыкального творчества с фольклорными источниками. Принципиально важный в идейно-эстетическом плане, закономерно исторически обусловленный, признак этот не может, вместе с тем, рассматриваться как универсальный, решающий и тем более единственно правомерный критерий [2, с. 256].

Национальное – категория исторически изменчивая, но в ней есть долговременные устойчивые признаки, опора на которые делает музыку национально выраженной. Среди них выделяются лад, ритм, тембр. Заметим, однако, что в сочинениях современных композиторов часто трудно судить о «чистоте» лада или специфике ритма, но, тем не менее, музыка их воспринимается как явление национальное. В таком случае функцию

прямых выразителей национального берут на себя другие параметры создаваемого целого, в их числе категории образа и жанра [3].

Исследователь В. Юнусова определяет такие важные факторы отражения национального своеобразия в музыке как «тембр, представления о звуке и звуковых идеалов, тесно связанные, с одной стороны, с эстетико-философскими воззрениями культуры, с другой – находившие отражение в национальном музыкальном инструментарии... в концепции звука, композиторы приходят к использованию тембров национальных инструментов, специфическим приемам игры, обогащая последними палитру игры на европейских инструментах» [4, с. 200-201].

Другим общенациональным основанием является воздействие единой системы языка (фонетической, грамматической, интонационной) на музыку всех локальных и индивидуальных, фольклорных и композиторских стилей.

К числу стилиевых признаков национальной принадлежности следует отнести и такие, как зависимость строя музыкального интонирования от интонаций национального речевого языка (прежде всего, в вокальных жанрах) и особенности фонического порядка, проявляющиеся в фактурно-регистрово-тембровых факторах выразительности, с которыми связаны и некоторые специфические закономерности голосоведения, особенности артикуляции. Имея интонационно-смысловую природу воздействия, музыка и речь близки по своей коммуникативной функции в культуре. К тому же, тембральная выразительность и интонационная гибкость, как одни из характеристик национального внутреннего свойства казахского языка, обусловлены историко-культурными, психологическими и социальными причинами [5].

Прежде всего, заметим, что музыка часто связывается со словесной речью, языком, которые проявляются в исполнительской артикуляции. К примеру, понятие артикуляции в речи и в музыке, С. Айзенштадт рассматривал с объективными связями с национально-языковыми закономерностями, которые, предопределили целый ряд особенностей исполнительской речи мастеров дальневосточного пианизма. «Взаимодействие речевой и музыкальной интонации в исполнительском тексте обусловлено не только родным языком исполнителя, ...а музыкальным интонированием, в результате которого интонационная специфика музыкальной речи остается вполне узнаваемой, не меняется кардинальным образом, а лишь обогащается новыми оттенками смысла. Поскольку интерпретируется сочинение европейского автора, в претворении речевой интонации, как правило, доминирует европейское начало (русское, французское, немецкое и т. д.), тогда как родная для исполнителя языковая стихия присутствует скорее в скрытом, латентном виде» [6, с. 38-39].

Осознавая глобальный характер исполнительского стиля, мы выделяем общие *национальные стилиевые признаки*, в которые входят понятие национальная идентичность, подразумевающая собой общность языка, религии, обычаев, традиции, истории. Именно на национальном уровне значимость исполнительской школы приобретает существенный характер в воплощении национального единства в струнно-смычковом искусстве, в передаче ценностей школы.

Национальные образы мира казахов, передаваемые через устную кочевую культуру, оставили наиболее заметный след в национальном менталитете и психологии. Национальное в музыке и речи имеет общее основание. Это казахская степь, казахский характер, который проявился в игре выдающегося музыканта, мастера скрипки Айман Мусахаджаевой. Видный ученый С. Кузембай подтверждает эту мысль словами: «... музыка казахов (песенная и инструментальная), передавая психологию народа, воплощенную в его любви к Великой степи, отражает величие и бесконечность степных просторов и шире, неразрывную связь кочевника с жизнью Степи» [7, с. 3]. Большая исполнительская воля, масштабность и мужественность игры, интонационно убедительное звуковое воссоздание музыкального произведения, приемы использования выразительных средств характеризует определенный тип звукообразного мышления,

творческую индивидуальность, стиль данного исполнителя. Глубокий интеллект, высокая культура, сценическое обаяние и коммуникабельность постоянно радуют ценителей ее уникального таланта.

В исполнении талантливой скрипачки, яркого представителя скрипичной школы Казахстана Гаухар Мурзабековой понятие национальное в большей мере обнаруживается в ее особом художественно-психологическом складе. Ее игре свойственна щедрая эмоциональность, открытость высказывания, лиричность, легкость в выражении музыкальной характеристики. Тонкость художника выражается в глубине передачи образов, музыкальной драматургии, в которой присутствует живописность манеры исполнения, созерцательное отношение к природе, космосу, человеку. Искусство Мурзабековой дает представление о прекрасном как воплощении национального сознания и культуры в целом. В высокой степени качеством национальной характерности обладает ее владение тембром инструмента [8].

Другой стороной национального является связь с чувством патриотизма, родины. Как известно, мера и сам характер осознания принадлежности к той или иной нации, как и отражения этого в творчестве, в значительной степени зависят от взаимодействия родной культуры с инациональными культурами и их элементами, от того, с какими иными нациями и культурами (языками, искусством и т.п.) человек соприкасается. И ведь не случайно, самые яркие проявления чувства родины запечатлеваются в письмах из-за границы. Точно так же и в музыке – знакомство с другими национальными стилями и явлениями углубляет и укрепляет национально-почвенное начало [1, с. 54].

В качестве замечательного примера можно привести известного виртуозного скрипача Марата Бисенгалиева, в национальном стиле которого, подчеркивается необходимость органичного соединения казахских и общеевропейских черт. Жизненный путь М. Бисенгалиева – постоянное соприкосновение и взаимодействие с культурами других наций и народов. Его игру отличает виртуозное исполнение, яркая эмоциональность, глубокая продуманность каждого звена исполнительской интерпретации, свобода и артистическая раскованность. И в то же время неистребима внутренняя духовная культура, жизненная необходимость простора, невосприимчивость к тесноте, потребность видеть в своем жилище микрокосм Вселенной.

Как и в древнем казахском искусстве: степь – образ земного бытия, горы - символ величия. Кочевая стихия дарила ощущение разнообразия, способствовала открытости, закреплению деятельного начала как элемента мировосприятия. Так можно охарактеризовать Бисенгалиева, как «человек - центр необъятного мира, не крохотная точка, затерявшаяся в нем, а его часть, такая же необъятная и могущественная, как вечное небо, безбрежные степи, просторы, которые не охватишь разом» [9].

Созерцание как исконная культурная традиция казахского этноса предполагает многоуровневое содержание. Это и способ единения с природой, и восприятие красоты Вселенной, ее бесконечности, и осознание движения. Идеалом представляется неотделимость культуры от жизненного мира человека. Всеобъемлющей идеей национального самосознания традиционного толка является идея общения, воспринимаемого как творческое начало [9].

Существуют множество теоретических исследований национального стиля, которые отличаются как глобальными аспектами, так и частными подходами. В частности, специфику национального музыкального стиля необходимо рассматривать как форму выражения музыкально-образного содержания, включающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры.

К любому национальному музыкальному стилю нельзя относиться как к чему-то абсолютному, законченному, неизменному явлению. Ограниченное условием большей или меньшей временной смежности, понятие национального стиля применимо при соотношении его с определенным кругом музыкально-художественных явлений. Ученый У. Джумакова так характеризует стиль казахской музыки XX века: «Признаки

национального стиля устанавливались через выявление многообразных связей новой казахской музыки с народными песнями и народно-профессиональным песенным и инструментальным искусством. В пределах национального стиля основное внимание уделялось его истокам» [10, с. 139], и далее: «Наиболее конкретным из этих истоков являлся мелодико-тематический материал национального наследия, подобный значению слова, фразеологических выражений и всего текста в поэтической и прозаической речи» [там же, 150 с.].

Через что проявляется *национальное начало* в музыке? Необходимо принимать во внимание, что национально характерная музыка создавалась композиторами разной этнической принадлежности, обладающими различным уровнем художественно-эстетической связи с данными национальными истоками. Музыка национальных композиторов, отражая особенности казахской культуры (историю, смысл и духовные ценности по М. Тулебаеву), проявилась в глубинной связи с прошлым, воплощенной через интонационность песен и кюев. Но, тем не менее, национальный стиль изменялся в силу «исторического развития композиторского творчества (М. Тулебаев – Г. Жубанова), и в связи с индивидуальным стилем композитора (Б. Рахмадиев – Г. Жубанова)» [10, с. 140], и был связан с разным отношением композиторов к отражаемым национальным образам.

В свою очередь в музыке композиторов других этнических групп национальный стиль проявлялся в познании и отражении художественных смыслов интонационности песен и кюев. «Именно **художественная основа**, а не только фольклорная связь позволила установить принадлежность Е. Брусиловского, Л. Хамиди и других композиторов различного этнического происхождения к создателям казахской музыки», – пишет ученый У. Джумакова [10, с.140].

Обозначенные в монографии У. Джумаковой основные характеристики национального стиля, мы можем применить в струнно-смычковом искусстве. Национальное «звучание», воплощается с помощью передачи особой манеры звукоизвлечения и тембро-звуковых свойств казахских инструментов (домбры, кыл-кобыза). Особенность поэтической речи, выражается в исполнении синкопированных ритмических фигур, в речевой декламации в форме разных эмоциональных состояний, связанных с речевым интонированием в исполнительстве, что создавалось характером их исполнения, артикуляцией – наиважнейших средств проявления духа казахской нации.

Культура степи, породившая жанр кюй, сформировала восприятие мира через «динамизм движения». Глубокие национальные корни заключены в воплощении состояния движения. Типичные национальные образы (путник, конь, кулан, скачки, всплески энергии) несли информацию о движении, лишенном напряженной центростремительности. Оно подобно бесконечности кочевой жизни, череде постоянных перемещений без определенной привязанности к местности. Национальное понимание движения ассоциировалось с движением по кругу, оно замкнуто, бесконечно и взаимнообратно по отношению к центру. Идею бесконечного кругового движения наиболее близко передавали принципы рондообразных и вариационных композиций, которые именно поэтому оказались типичными в творчестве казахских композиторов. Необходимо отметить, что наиболее рельефно национальные стилевые особенности в струнно-смычковом исполнительстве проявляются в интерпретациях произведений национальных композиторов.

Национальные стилевые черты в струнно-смычковом исполнительстве проявляются в импровизационности, вариативности текста, отдельной артикуляции, метрической свободе, своеобразных темброкрасочных средствах. Признаки «стиля национальной школы», образуя основу для развития традиций и стилистической преемственности, проявляются на протяжении длительного времени. Таким образом, национальный фактор является одним из важнейших моментов, который необходимо учитывать при определении стиля. В стиле находит опосредованное выражение национальная общность,

которая коренится, прежде всего, в содержании искусства, в развитии духовных традиций нации.

Список литературы

1. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
2. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
3. Иванова Л.П. О национальном и формах его проявления в русской музыке XX века // Сайт ГФЦ «Астраханская песня».
4. Юнусова В. Н. Концепция звука и народные инструменты в музыкальном авангарде Азии. Исполнительское искусство и музыковедение // Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. – М.: Человек, 2010. – 744 с.
5. Махмуд Д.Е. Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX-XXI веков: проблемы стиля: дисс. ... докт. фил. PhD – Алматы, 2018. – 257 с.
6. Айзенштадт С. Фортепианные школы стран дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. ... докт. иск. – Новосибирск, 2015. – 49 с.
7. Кузембай С. Феномен Великой степи в казахской музыке. // Казахская музыка: национальная идея «Мәңгілік ел» (избранные труды С. Кузембай к 80-летию). – Алматы: Ғылымордасы, 2017. – С.170-175.
8. Махмуд Д.Е., Бегембетова Г.З. Исполнительский стиль Гаухар Мурзабековой // Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции. – Краснодар, 2016. – № 1 – С. 9-12.
9. Шелабаева Г.К. Эстетическое и художественное как реалии национального самосознания (на материалах казахской литературы) // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 1996. – № 2. – С. 72-83.
10. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – М., 2003. – 218 с.

Abstract

This article aims to investigate the identification of national style features in string-bow performance of Kazakhstan. The specificity of the national musical style is considered in the work as a form of expression of musical-figurative content, including global perception, attitude, ideas, emotions, specific to the Kazakh national culture. The implementation of national features in string-bow art is revealed due to the manifestation of national signs in texture-register-timbre factors of expressiveness.

The study is based on the principles of a systems approach. The national performing style is studied in the context of the ambiguous understanding of the term musical style. The article gives the characteristics of the performing styles of outstanding contemporary violinists Aiman Musakhodzhaeva, Gaukhar Murzabekova, Marat Bisengaliev, who are representatives of the "national school style", which will make a significant contribution in the development of traditions and stylistic continuity of Kazakhstani musical performance.

Key words: stylistic features, national style, string-bow performance, performing style.

Түйіндеме

Мақала Қазақстанның ішекті-ысқышты орындауында ұлттық стильдік белгілерді анықтауға арналған. Ұлттық музыкалық стильдің ерекшелігі баяндамада Қазақ ұлттық мәдениетіне тән музыка-бейнелі мазмұнның көрінісі ретінде қарастырылады. Ішекті-ысқышты өнерде ұлттық ерекшеліктерді жүзеге асыру мәнерліліктің фактуралық-регистрлік-тембрлік факторларында ұлттық белгілердің пайда болуы арқасында ашылады.

Зерттеу жүйелік тәсіл принциптеріне негізделген. Ұлттық орындаушылық стиль музыкалық стиль терминін көп мағыналы түсіну контекстінде зерттеледі. Мақалада қазақстандық орындаушылық дәстүр мен стилистикалық сабақтастығын дамытуға елеулі үлес қосатын "ұлттық мектеп стилінің" өкілдері болып табылатын қазіргі заманның көрнекті скрипкашылар Айман Мұсаходжаева, Гаухар Мырзабекова, Марат Бисенғалиевтің орындаушылық стильдерінің сипаттамасы берілген.

Тірек сөздер: стиль ерекшеліктері, ұлттық стилі, ішекті-ысқышты аспаптық орындаушылық өнері, орындаушылық стилі.

Исаева А.

*магистрант I курса КНК имени Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан*

Сарымсакова А.С.

*доцент, кандидат искусствоведения,
КНК имени Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан*

СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В АКАДЕМИЧЕСКОЙ СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКЕ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЕЙ

В процессе возрастающей глобализации межкультурных связей все более значимыми и ценными для музыки становятся национальные культурные традиции, придающие новым открытиям, направлениям свою самобытность. Однако процессы глобализации нивелируют национальные традиции, стараясь стереть границы и мы становимся свидетелями и участниками процесса интеграции, казалось бы, несовместимых вещей, стилей, методик и технологий, как например, академической и национальной музыки, элементы которой хранят в себе устоявшиеся представления различных социальных общностей. Это объединение связано с многочисленными конфликтами, исход которых зависит от специфики сложившихся национальных традиций, их восприимчивости или невосприимчивости к нововведениям, способности к адаптации без утраты исторической преемственности, которая обеспечивает стабильное развитие общества.

Мы – свидетели тому, как крупные развитые государства переходят к формированию глобальной системы ценностей, которая представляет собой определенную форму потребительской культуры, господствующей в США и Западной Европе. «Происходит постепенное вытеснение национальной идентичности путем перехода от доминирования какой-либо традиционной системы ценностей к одновременному сосуществованию бесчисленного множества ценностных ориентиров.

Такое множество ценностных ориентиров, социальных установок может привести к «растворению» национальных традиций. При помощи глобальных средств массовой информации активно формируется образ «прогрессивных государств», которые последовательно перенимали классические западные ценности, демонстрируя успехи в различных сферах общества» [1].

Политики, историки, ученые признают тот факт, что благодаря глобализации, которая основывается на взаимообогащении, взаимообмене в свободном пространстве культурными, образовательными, технологическими процессами, для всех стран мира значительно расширились возможности для развития и процветания. Наиболее чувствительны процессы глобализации для постсоветского пространства. Появились огромные возможности не только познавать неизведанное, но и представить свои

достижения (в том числе и творческие), а также свои способности всему миру, и тем самым реализовать себя и весь свой потенциал. Однако именно в такое время, когда отсутствие границ между государствами или точнее их прозрачность способствует естественной интеграции различных этнических общностей, усиливается потребность в определении своей самобытной идентичности.

В период активной интеграции, глобализации, больших возможностей и легкого доступа к информации ни один народ, ни одна общность не должны забывать о своей культурной, религиозной, этнической и языковой идентичности. Для каждой этнической общности важно найти компромисс между процессами глобализации и сохранения своих культурных традиций, духовных ценностей, национальной идентичности, которые бережно оберегались и передавались из поколения в поколение.

Философия, мудрость, накопленный жизненный опыт, традиции, обусловленные особенностями природы, истории, национального менталитета создают уникальность каждой культуры и каждая из них по-своему неповторима. Можем ли мы утверждать, что много лет и даже веков назад не существовало обмена и диалога между разными культурами, этносами? Конечно, нет! Культурный обмен, как и жизненно необходимый товарообмен существовал всегда и был основой развития каждого сообщества, причиной его процветания. Но таких размахов и скорости обмена достижениями, технологиями как в современное время цивилизация еще не видела никогда. Остались ли еще в наше время не раскрытые, изолированные от всего мира народы? Вряд ли!

Казахстан стремительно шагнул в эпоху становления национальной классики, невероятное сокращение периода осмысления, изучения и создания академических музыкальных школ без влияния других культур было бы просто невозможно. Тем понятнее и ценнее желание ведущих деятелей искусства страны интегрировать исконно национальные ощущения, восприятие мира и музыкальные традиции в современное творчество. «В современных условиях процесс взаимодействия музыкальных культур, связанный с вопросами мировоззрения, происходит по-новому. Следует добавить возрастающий интерес специалистов и разных представителей других стран к своим историческим и национально-фольклорным истокам. В работах таких авторов, как: В.В. Медушевский, И.И. Цуккерман, В. Сохор, Т. Чередниченко, М.Г. Арановский, А.Б. Каяк и др., «особенности различных этно-национальных музыкальных систем являются предметом специального исследования» [2, 195].

Ректором Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, заслуженным деятелем Республики Казахстан А.А. Жудебаевым не раз отмечалось, что: «уникальный исторический опыт народа Казахстана находит яркое отражение в искусстве, сохраняющем архаичные пласты и древние традиции, и при этом гибко меняющемся в условиях глобализации. Это наблюдается в разных формах бытования современной музыкальной культуры Казахстана, которая на сегодняшний день имеет разветвленную структуру и включает в себя три основных направления – казахскую традиционную музыку, академическую музыку европейской направленности и массовую музыку. В каждом из них накоплен огромный художественный опыт, сформировалась своя аудитория, свои инструменты воздействия, система жанров и стилей» [3].

На наш взгляд, скрипичная культура Казахстана развивалась в очень благоприятный период, когда глобализация процессов культурного обмена была направлена на сохранение казахской культуры как явления национально-самобытного. Этот период пришелся на рубеж XX–XXI столетий, на послевоенное время, когда замечательные композиторы Казахстана, среди которых Е. Брусиловский, Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, Б. Баяхунов, С. Еркимбеков, М. Сагатов, Т. Кажгалиев, а также наши современники – А. Абдинуров, Б. Далденбай и другие, создавая свои композиторские школы, опирались на бесценный материал народного творчества, стараясь сохранить его самобытность. Эти композиторы синтезировали в своей музыке национальные особенности казахской, классической и современной техники письма европейской

музыки. Такой микс позволил расширить диапазон музыкального материала и найти слушателя в неподготовленной к академической музыке среде.

«Сегодня можно свидетельствовать об интенсивности обогащения новой литературы образцами для солирующей скрипки («Акку» Н. Тлендиева, «Легенда о домбре» Н. Мендыгалиева в транскрипции А. Мусахаджаевой, Е. Кулибаева) и ее ансамблевого представительства (Десять дуэтов для двух скрипок соло Н. Газизова, «Жумбак» («Загадка») для скрипки и виолончели С. Еркимбекова; «Квартет – квинта» для скрипки и виолончели соло Б. Дальденбая; «Сылдырмак» для скрипки, контрабаса и струнного оркестра А. Абдинурова; «Пессимизм и оптимизм» для скрипки и контрабаса Д. Останьковича; трио «Байтерек» для двух скрипок и фортепиано С. Абдинурова). Заметное место в репертуаре скрипачей занимают симфонические композиции с участием солирующей скрипки (например, концерты для скрипки с оркестром Г. Жубановой, Е. Рахмадиева, С. Мухамеджанова)» [4, 4]. Нам бы хотелось расширить этот список популярными, на наш взгляд произведениями с ярко выраженным национальным колоритом: А. Жұбанов «Ария для скрипки и фортепиано»; А. Жұбанов «Романс для скрипки и фортепиано»; Е. Брусиловский «Соло из балета “Козы Корпеш – Баян Сулу”»; Е. Брусиловский «Финал из сюиты “Боз айгыр”»; М. Сагатов “Кюй” для скрипки с камерным оркестром»; М. Тулебаев «Поэма»; С. Еркимбеков «Утро Родины». Для ансамбля скрипачей хочется отметить такие сочинения как «Кара-Кемер» К. Шильдебаева, «Концерт для скрипки с оркестром» Г. Жубановой, «Концерт для скрипки с оркестром» Ш. Базаркулова, «Контрасты» для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано Б. Далденбая.

В период становления казахстанского скрипичного творчества, как указывает Д. Жумабекова, ярко проявилась тенденция обращения к народной музыке, которая с одной стороны, послужила для композиторов Казахстана материалом для прямого цитирования и обработки (сборник К. Бабаева), а с другой – стала источником вдохновения к созданию своеобразных произведений [4, 23].

В своем научном труде «История альтового исполнительства в Казахстане» Н.Е. Сагимбаев дает подробный анализ казахстанской альтовой музыки, произведений созданных на основе сочетания фольклорного материала с современными средствами музыкального письма («Поэма-импровизация» В. Новикова, «Три пьесы» К. Кузамьрова, концерты Т. Кажгалиева и Ж. Турсунбаева, сочинения Е. Рахмадиева, Г. Жубановой и др.) Авторы демонстрируют опыт стилизации кобызовой и домбровой музыки в произведениях для альты («На струнах кобыза» Б. Баяхунова, «Шабьт А. Абдинурова», «Тема с вариациями» Я.И. Фудимана, «Четыре пьесы для альты соло» Г. Жубановой и др.).

Часто композиторы интерпретировали в академических скрипичных произведениях примеры казахской народной инструментальной музыки через применение метроритма, тембра, композиции, свойственных кобызовой пьесе или домровому кюю токпе: бас буын, орта буын, сага.

Ярким примером может служить вторая часть Allegretto «Четырех пьес» Г. Жубановой: «Введение игры *arco* совпадает с движением в нижем голосе на фоне оstinатной верхней «ля» (по-видимому, по замыслу композитора – открытой струны)» [5, 77]:

Пример 1



Или яркая имитация игры на кобызе, используется прием сочетания движения нижнего голоса и открытой верхней струной в четвертой части этого же произведения:

Пример 2



Во второй части Сонаты для альтя соло Е. Рахмадиева композитор применил для представления темы народной музыки, имитируя тембры трех национальных инструментов – сыбызгы, кобыза и домбры (см. Примеры 3-5).

Пример 3. Сыбызгы



Пример 4. Кобыз



Пример 5. Домбра



Л.Т. Сайгафарова отмечала, что Т. Кажгалиев, выбирая интонационный строй, близкий к традиционным казахским домбровым кюям, обращался к дорийскому ладу: «Особая красочность этого лада, оформленного в многоголосии мажорной субдоминантой в контрастном сопоставлении с минорной тоникой, используется во многих сочинениях композиторов Казахстана» [6, 140].

Применение тембров, композиционного строя, ритма национальной музыки позволяло композиторам и исполнителям передать собственную, индивидуальную интерпретацию фольклора в современной музыке. В связи с этим исполнители вынуждены расширять приемы игры на инструменте – пассажи, штрихи и приемы звукоизвлечения, также большое значение имеет выбор аппликатуры.

В настоящее время среди талантливых исполнителей, прославляющих Республику Казахстан: Гаухар Мурзабекова (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского) – советская и казахская скрипачка, Народная артистка Республики Казахстан, дирижёр, музыкальный педагог, профессор; Айман Мусоходжаева (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского) – советская и казахстанская скрипачка, Народная артистка Казахской ССР, музыкальный педагог, профессор, ректор Казахского национального университета искусств; Марат Бисенгалиев (Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского) – известный казахстанский скрипач-виртуоз и дирижёр, Заслуженный деятель РК, профессор Бирмингемской консерватории, один из директоров Альянса оркестров Азиатско-тихоокеанского региона – AAPRO; Ержан Кулибаев (Высшая школа музыки Королевы Софии в Мадриде и Новосибирская государственная консерватория им. Глинки) –

казахстанский, испанский скрипач, обладатель пяти премий Международных конкурсов в России, Германии, Португалии и Аргентине; Ордабек Дуйсен (казахская национальная академия музыки, Южный Методистский Университет США) – казахстанский скрипач, лауреат республиканских и международных конкурсов, Заслуженный деятель культуры Республики Казахстан; Динара Базарбаева-Сахаман (КНК им. Курмангазы) – лауреат многочисленных международных конкурсов, солистка государственного трио Forte trio ГКО «Қазақконцерт»; Сапарбаев Еркебулан (Казахская национальная консерватория им. Курмангазы и Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского) – казахстанский скрипач, Лауреат республиканских и международных конкурсов, награжден медалью «Отличник культуры».

Все перечисленные исполнители привносят в музыку казахстанских композиторов через собственную интерпретацию собственный код идентичности. Как ярко описала особенности исполнительства А. Мусаходжаевой Д. Жумабекова в своей диссертации: «В Концерте Е. Рахмадиева А. Мусаходжаева ярко передает звукоизобразительные моменты, например, ржание жеребца, ритм скачки или инструментальное состязание – «тартыс» между скрипкой и оркестром. Хроматические восьмые в восходящем движении она играет вниз (II) и вверх (V) смычком (у автора указано вниз смычком). Тем самым она приближает сам характерный пласт фактуры к домбровому приему «токпе» (кистью). Для исполнительских транскрипций А. Мусахаджаевой характерен свободный выбор темпа: она вольно интерпретирует авторские метрономические указания. Так, например, в заключительной партии автором указан темп $\text{♩} = 112-120$, который скрипачка меняет на $\text{♩} = 126$. Подчеркнем, что Концерт для скрипки с оркестром Е. Рахмадиева ставит перед исполнителем прежде всего большую концептуальную задачу. Здесь важно подобрать тембральные краски, не потерять точного восприятия формы и масштаба исполнения целого. А. Мусахаджаева решает все эти задачи совокупно, создавая единую звуковую систему» [4, 38]. Еще один отличный пример роли исполнителя в звучании музыкального произведения через собственную интерпретацию: «Не менее впечатляет ее исполнение Рапсодии для скрипки М. Скорика на темы из оперы «Кыз Жибек» Е. Брусиловского. Введенные в нее песни, например, «Гакку» А. Мусахаджаева исполняет легким, прозрачным звуком, а «Жиырма бес» (темп $\text{♩} = 60$) скрипачка приближает по тембру к звучанию низкого мужского голоса. Она играет напевно, на нижних струнах, в нюансе *mezzo forte* с использованием *portato* в правой руке и приема подхвата. Напротив, песню «Сарымойын» скрипачка исполняет легким штрихом *spiccato*. Интонации песни «Толкыма» (под аккомпанемент *pizzicato* в оркестре) солистка исполняет нежным, мягким звуком со стремлением к выдержанным половинным нотам и использованием *glissando*» [4, 41].

Как отмечает исследователь творчества А. Мусахаджаевой, «главной особенностью исполнения А. Мусахаджаевой казахских сочинений для скрипки (или с ее участием) становится приближенность к штриховой технике традиционных музыкантов и народному звучанию тематизма, что придает исполнению импровизационно-виртуозный характер. Не случайно интерпретации Мусахаджаевой произведений композиторов Казахстана признаны образцовыми в отечественной исполнительской практике» [4, 40].

Авторы статьи лично убедились, увидев и послушав проект «Энергия звука» во время всемирной выставки ЕХРО – 2017 в Астане, в том, что Марат Бисенгалиев – яркий, представитель среди исполнителей скрипичной музыки со своей самобытностью, новаторским, экспериментальным, творческим подходом не только к сольной программе, но и в грандиозном проекте, который, несомненно оставляет неизгладимые впечатления. «В духовном облике скрипача ярко выступает интеллектуальное начало и широкая эрудиция. Его талант сочетает в себе разные виды деятельности – яркий артист-исполнитель, дирижер, менеджер, но на концертной сцене он неизменно и с огромным достоинством выполняет свое высокое призвание скрипача и артиста» [7].

«The New York Times» пишет: «он яркий приверженец стиля игры, который был отличительной чертой скрипичного мастерства начала XIX столетия, и который только сейчас возрождается после многих лет пребывания в тени более сухих, рациональных стилей» [7].

Сам исполнитель, характеризуя исполнительский стиль современных музыкантов, отметил следующее: «Сейчас множество различных направлений и уклон идет на визуализацию, когда качество игры «уходит» на второй план. А визуальный эффект, beauty (красота – «Къ»), сексапильность – они выходят на первое место. Сейчас есть такая тенденция, и это срабатывает. Но все в этой жизни имеет свою цикличность, свой кругооборот, и происходит возвращение к тем или иным ценностям...» [8]. Ержан Кулибаев в интервью репортеру Комсомольской правды отмечал: «Я очень люблю экспериментировать, пробовать новые, доселе невиданные сценические эффекты. Все это я приветствую, но до тех пор, пока новинки отвечают хорошему сценическому вкусу и помогают раскрыть замысел автора и композитора. Конечно, здесь всегда нужно иметь тонкий вкус, чтобы не выйти за определенные рамки, иметь видение извне. Нужно понимать, как это будет воспринято публикой» [9].

На примере скрипичной музыки мы видим замечательный опыт интеграции накопленного веками европейских классических традиций и национальных особенностей казахской музыки, что не просто расширило возможности для композиторов, но и привлекло большой интерес зарубежных любителей академической музыки к искусству страны, и в целом, к самому Казахстану. Совершенно невероятная интерпретация на скрипке композиторами и исполнителями тембра, регистра, штрихов, ритмов, интонирования национальных инструментов (домбры, кобыза, сыбызгы) делает скрипичную, академическую музыку особенной и неповторимой. Раздвинулись рамки классической жанровой системы.

Европейский мир с восторгом принял такое обновление традиционной классической скрипичной музыки, исполнительской манеры и интерпретации уже давно известных всему миру произведений великих творцов и совсем неизвестных казахстанских композиторов! Об этом говорят признания казахстанских скрипачей в Европе – награды и звания, победы в конкурсах, фестивалях, приглашения с сольными концертами подтверждают это.

Имя Айман Мусаходжаевой внесено во Всемирный почетный список ИВС «2000 выдающихся музыкантов XX века». Министерство культуры и национального наследия Польши вручило Айман Кожабековне Медаль за заслуги «Gloria Artis», а итальянское правительство – высший орден Италии: «За заслуги перед Итальянской Республикой».

Гаухар Мурзабекова, как талантливый скрипач была приглашена в «Ансамбль старинной музыки» Святослава Рихтера. В составе этого ансамбля были такие замечательные музыканты как Наталья Гутман, Юрий Башмет и Олег Каган. Гаухар Курманбековна участвовала в таких международных фестивалях как: «Пражская весна» (Чехия), «Белые ночи» в Санкт-Петербурге (Россия), «Лето во Фьезоле» (Италия), Международном фестивале камерной музыки в Любеке (Германия), Международном музыкальном фестивале в Анкаре (Турция).

Знаменитая казахстанская скрипачка и заведующая кафедрой струнных инструментов Казахской национальной консерватории много гастролирует и даёт мастер-классы по всей Европе, в том числе в Германии, Франции, Италии, Венгрии, Чехии, Словении, Югославии, России т. д.

Маратом Бисенгалиевым было записано четырнадцать компакт-дисков с крупнейшими западными звукозаписывающими компаниями, такими как «Наксос», «Марко-Поло», «Сони», «ЭМИ – Классикс», «Блэк-Бокс». Это только некоторые примеры результатов интеграции, глобализации межкультурных связей.

В заключении нам бы хотелось отметить, что исполнительский стиль музыканта, на наш взгляд, впитывает в себя национальные корни и проявляется и при исполнении

классической европейской музыки. Интерпретация же произведений казахстанских композиторов позволяет в полной мере выразить свой код национальной идентичности. Интеграция же европейского и национального стиля в нашем интенсивно меняющемся мире только обогащает культурное наследие народа, пропагандирует лучшие образцы народного фольклора и дает импульс молодым поколениям к обновлению без забвения прошлых достижений своих предков.

«Разрушительный характер глобализации для национальной идентичности можно свести к минимуму, если стремиться не к заимствованию «общемировых» ценностей и ориентиров, а к совмещению накопленного опыта, как в процессе глобализации, так и в процессе исторического развития. Необходимо удерживать баланс между процессами глобализации и процессами сохранения национальных традиций, что выражается в определенной трансформации системы ценностных установок и ориентиров» [1].

Результаты исследований по сохранению национального исполнительского стиля в академической скрипичной музыке в условиях глобализации межкультурных связей имеют большое значение для творчества композиторов, для формирования исполнительских навыков музыкантов-инструменталистов и для педагогической практики.

Список литературы

1. Деркач В.В. Роль традиций в условиях глобализации. Электронный научный журнал. Современные проблемы науки и образования. Выпуск журнала № 2 (часть 1) за 2015 год. – URL: <https://www.science education.ru/ru/article/view?id=20759> (дата обращения: 30.03.2020)
2. Стулова Г.П. Взаимопроникновение национальных культур в контексте национального искусства // Наука, Образование, Культура. – Москва, 2018 год. – С. 190-196. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimoproniknovenie-natsionalnyh-kultur-v-kontekste-muzykalnogo-iskusstva> (дата обращения: 30.03.2020)
3. Жудебаев А.А. Потенциал традиционной музыки бесспорен. Казахстанская правда, 22 июля, 2019. – URL: <https://www.kazpravda.kz/fresh/view/potentsial-traditsionnoi-muziki-bessporen> (дата обращения: 26.03.2020)
4. Жумабекова Д.Ж. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности). Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Москва, 2015. – 48 с.
5. Сагимбаев Н.Е. История альтового исполнительства в Казахстане. КНК имени Курмангазы. – Алматы, 2015. – 175 с.
6. Сайгафарова Л.Т. Концертный жанр в творчестве Т. Кажгалиева // Материалы Международной научно-теоретической конференции «Исполнительское творчество: история и проблемы развития на современном этапе». – Алматы, 2002. – С.140-143
7. Марат Бисенгалиев, лекторий.kz. Электронный ресурс. – URL: <https://www.lectoriy.kz/marat-bisengaliev> (дата обращения: 20.03.2020)
8. Марат Бисенгалиев: «В современном мире недостаточно быть просто талантливым музыкантом, необходимо обладать и качествами менеджера». Электронный ресурс, – URL: <https://kursiv.kz/news/persona/2018-11/marat-bisengaliev-v-sovremennom-mire-needostatochno-byt-prosto-talantlivym> (дата обращения: 31.03.2020)
9. Нуралиева К., Кулибаев Е.: «Казахи и аргентинцы очень похожи». Комсомольская правда, 01.11.2019. Электронный ресурс. – URL: <https://www.kp.kz/daily/27049/4115663/> (дата обращения: 26.03.2020)

Түйіндеме

Жаһандану үдерістері шекараны жоюға тырысып, ұлттық дәстүрлерді теңестіре түссе де, біз интеграциялау процесінің куәгері әрі қатысушылары болудамыз, бұған

академиялық және ұлттық музыка сияқты үйлеспейтін ұғымдар мен стильдер, әдістемелер мен технологиялар, оның элементтері сияқты әртүрлі әлеуметтік қауымдастықтардың қалыптасқан түсініктерді сақтауы мысал бола алады.

Қазақстан ұлттық классиканың қалыптасу дәуіріне қарқынды қадам басу кезеңінде басқа мәдениеттердің ықпалынсыз академиялық музыкалық мектептерді зерттеу және құру мүмкін емес еді. Еліміздің жетекші өнер қайраткерлерінің ұлттық сезімдерді, бейбітшілікті қабылдауды және музыкалық дәстүрлерді қазіргі заманғы шығармашылыққа біріктіру ниеті нақты әрі құнды.

Мақалада ұлттық музыка тембрі, гармониясы, штрихы, ырғағы, колориті академиялық скрипкалық музыкада музыкалық шығармаларды жасау және орындаудың еуропалық классикалық әдістерімен өрілген Қазақстан композиторлары мен орындаушыларының шығармашылық мысалдары арқылы берілген.

Тірек сөздер: ұлттық классика, академиялық скрипкалық музыка, ұлттық бірегейлік, стиль, әдістеме, интеграция, жаһандану, ұлттық дәстүрлер.

Abstract

The processes of globalization challenge national traditions as cultural borders are erased and redrawn. We have become witnesses and participants in the process of integrating seemingly incompatible objects, styles, techniques, and technology, including academic and national music and the unique elements within them which are representative of various social communities.

In Kazakhstan, a national classical music was rapidly established in a short period. The influence of other cultures played a significant role in contributing to the conceptualization and formation of the country's institutions of academic music. This period of rapid development was also enriched by the approach of leading Kazakh artists to integrate national sentiment, global perspectives, and musical traditions in their modern creativity.

The article gives examples of the creativity of composers and performers of Kazakhstan, focusing on academic music for the violin. In these works, the timbres, harmonies, strokes, rhythms, and color of traditional Kazakh music are interwoven with the classical methods of creating and performing works of European traditions.

Keywords: national classics, academic music, violin music, national identity, style, methodology, integration, globalization, national traditions.

Дәрібаева А.А.

*фольклорлық ғылыми-зерттеу зертханасының
аға ғылыми қызметкері, өнертану магистрі
Құрманғазы атындағы ҚҰК,
Алматы қ., Қазақстан*

ШЕРТЕР ТАРИХНАМАСЫНДАҒЫ ДЕРЕКТЕР

Ықылым заманынан келе жатқан қазақтың саз аспаптарының шығу тарихы мен зерттелуі археологиялық, мұражайлық, мұрағаттық және этномузыкатану ғылымдарының мәліметтеріне байланыстылығын ескеретін, әрі осы аспаптардың шығу тегі жайлы дәйекті дәлелдердің аздығынан, жеткілікті дәрежеде зерттелмеген. Осылайша, қазақтың музыка мәдениетінде тіпті кейбір аспаптарымыздың болғандығына күмәнмен қарау етек алуда. Дәлірек айтсақ, осындай көне аспаптың бірі – «шертер». Әлі күнге дейін шертер аспабының пайда болуы, бізге дейінгі орындаушылық әдістері мен репертуар қоры және эволюциялық даму тарихы мардымсыз халде. Осы орайда шертердің тарихына тұтас тарихи бағытта ғылыми зерттеу жұмысын жүргізу, әрі оны талдап, қолымыздағы барлық деректерге сүйеніп қағаз бетіне түсіру, кезек күттірмес өзекті мәселеге айналып отыр.

Шертер аспабы жайлы алғашқы, маңызды және жалғыз ғылыми зерттеулер, ғалым – Болат Сарыбаевтың қаламынан туғаны хәммеге аян. Болат Сарыбаев жалғыз шертер аспабын зерттеумен шектелмей, қазақтың басқа да музыкалық аспап түрлерін табумен қатар, оларды қайта өңдеу, жетілдіру ісімен айналысты. Ғалымның сөзімен айтар болсақ «Аспаптану ғылымы Қазақстанда 1964 жылдан бастап қолға алынды, ұзақ уақытқа дейін қазақтың музыкалық тұрмысында тек санаулы домбыра, қобыз, сыбызғы аспаптары қолданыста болса, қазіргі таңда бізге олардың жиырма тоғыз түрі белгілі болып отыр» – дейді. Көптеген музыкалық аспаптардың түпнұсқаларын ғалым ел арасына экспедицияларға шығу мен археологиялық қазбалардың арқасында жинақтаса, ал кейбіреуін әдебиеттерде келтіретін, фольклорда айтылатын мәліметтерге сүйене отырып, этнографиялық жазбаларға, түсірілген суреттерге, сондай-ақ, мұражайлардағы көне үлгілерді пайымдау арқылы қайта қалпына келтірді. Сонымен қатар зерттеуші қамыстан, саз балшықтан жасалатын аспап түрлерін өз үйінің зертханасында да жасады. Фото құжаттарға сүйеніп қайта жаңғырған аспаптың бір түрі – шертер болатын. Міне, сондықтан да қазіргі таңда, пайда болу тарихының зерттелуінен гөрі орындаушылық өнері ілгерілеп кеткен шертер аспабының көне екендігіне, музыка мәдениетімізде орын алғандығына күмән келтірулердің себебі де осында деп тұжырымдаймыз. Ендігі әңгіменің басын шертер аспабының пайда болуы және «шертер» ұғымының алғаш пайда болуы, оның тарихының қай кезеңнен бастау алғаны жөніндегі мәселені анықтап алғанымыз жөн болар.

Қазақ совет энциклопедиясының (Алматы 1978), 12 томының, 243 бетінде былай делінген: «Шертер» – қазақтың көне музыкалық аспабы. Шертіп ойнау тәсіліне байланысты шертер деп аталған. Ол екі немесе үш ішекті болып келеді. Ертедегі шертерлер ағаштан ойылып, шанағы көнмен қапталып жасалатын болған. Пернесі болмайды, ішектің орнына аттың қылы тағылады. Жалпы тұрқы 650-700 мм. Ойнау тәсілі домбыраға жақын болғанымен, жасалуы жағынан қылқобызға көбірек ұқсайды. Бұл аспаптың өткен ғасырларда негізінен малшылар арасында кең тарағандығы жайлы халық аңыздарында кезігеді. Шертердің суреті Б.Залесскийдің (бұл аспапты ол Маңғыстау қазақтары арасынан кездестірген) 1865 ж. Парижде басылып шыққан альбомынан табылды. Музыка аспаптарын жасаушы шебер О.Бисембаев осы альбомдағы сурет бойынша шертерді жасап шығарды. Шертердің бір үлгісі Ленинградтағы СССР халықтарының мемлекеттік этнографиялық музейінде сақтаулы. Шертердің құлақ күйі кварта немесе квинта бұрауында болады. Дыбыс көлемі үш октаваға жуық. Шертерді оркестр мен ансамбльде, сондай ақ жеке пайдалануға болады. Торғай облысында «Шертер» атты қазақтың көне музыкалық аспаптарынан құралған эстрадалық ансамбль (1974 жылы) ұйымдастырылды. Қазіргі шертер «Айгүл», «Ғасырлар пернесі» т.б. ансамбльдерде пайдаланылып жүр деген. (Энциклопедия редакторларының арасында шертердің алғашқы зерттеушісі Б.Сарыбаев есімі бар екені анық). Демек, шертер ұғымы мен шертер аспабының қазақ жұртшылығына танылуы Б.Сарыбаев зерттеулерінен бастау алатыны сөзсіз.

Шертерге қатысты тағы бір қызықты мәліметті Болат Сарыбаевтың тұжырымдауынша Поляк революционері Бронислав Залесскийдің 1865 жылы Париж қаласында басылып шыққан «Қазақ сахарасына саяхат» атты кітап-альбомынан кездестіруге болады. Болат Сарыбаев бұл туралы: «Гравюралық бір суретте Мырзақай деген жыршы бейнеленген. Оның қолында мойны қысқарак, пернесіз шанағы ойықша етіп жасалған шағын аспап бейнеленген. Аспапты сол қолына ұстап, оң қолының саусақтарымен шертіп ойнайтыны көрініп тұр дейді [2, 13-14].

Жалпы XIX ғасырдың орта шенінде қазақ халқының әдет-ғұрпын, салт дәстүрі мен фольклорын Еуропаға таныстыруда поляктың айдаудағы революционері Бронислав Залесский, Адольф Янушкевич, Густав Зелинский, Адам Сузин кейінірек Северин Гросс елеулі еңбек сіңірген. Поляктың ұлт-азаттық көтерілісіне белсене қатысқаны үшін патша үкіметі оларды Сібір мен Қазақстанға айдауға жіберген. Осы тұста Бронислав

Залесскийдің "Қазақ даласының тіршілік-тынысы" (1865) атты офортты суреттер альбомы жарыққа шықты. Бұл альбомнан еуропа суретшілерінің ішінде бірінші болып тек Залесскийдің қазақ өмірін нағыз реалистікпен көрсете білгенін байқаймыз. Бронислав Залесский өз альбомында көрсетілген деректердің шынайылығы жайлы былай дейді: «Бұл жазбада мен өзім байқаған кей жайлардың және жинап қағазға түсірген аңыздардың бір бөлігін ғана ұсынып отырмын. Меніңше, мұндай еңбек оқырманның өзінің жаңалықтарының молдығымен қызықтырар деген ойдамын. Қателеспесем, батыстың бірде-бір адамы бұл ел туралы көркемдік тұрғыдағы шығарма жазбаған, осынау даланың пейзажын салмаған. Өз шығармамда ұсынып отырған дүниелердің бәрі де өмірдің өзінен ойып алынғандай. Салған суреттерім мен жазбаларымда қиял жетегінде ілесіп кетпей, табиғаттың өзіне көбірек үңілдім. Сондықтан да әрбір деталь, тіпті қылаудай ғана жалғыз сызығымда кейбір кемшіліктер болуы мүмкін, бірақ олардың дәлдігі мен шыншылдығында күмән жоқ» [3, 11].

Альбомның "киіз үйдің ішіне кіргенде" деген бөлімінде автор сахарда кездесетін музыкалық аспаптың жалғыз ғана түрі екі ішекті домбырамен тойға қатысқан өнерпаз атақты сұлтан мен батырларды жырлайтынын және ән шығаратыны жайлы айтып өтеді. Бұрынғы аңыздарды жұртшылық "ертегі" деп атайтынын, сонымен қатар дала ертегішісі Мырзақайды кездестіргені жөнінде де мәлімдейді. «Мырзақай шыр бітпеген тақыр кедей екен, бірақ өзінің осы ертегілерінің арқасында бір отар қой жинап алып, халқының алдында қадірі артыпты. Мырзақай кең маңдайлы, жайдары жүзді жас жігіт, ол бұл ертегілерді қарттардан естіп ұғып алғандығын айтады» [3, 37]. Суреттегі бейне сол замандағы атағы кеңге жайылған батыр Есет Көтібарұлының үйіндегі жиын болатын. Киіз үй ішінде төрде отырған, ақ қалпақты ер адам ол – Есет Көтібарұлы. Бұл жайлы Бронислав Залесский: «Есет Көтібаров деген қырғызбен бір күн бірге болғаным бар, дала төсіне есімі кеңінен мәлім, осы бір дәуірдегі әйгілі кісі» [3, 35], – деген. Б.Залесскийдің өз қолымен салған осынау суретін Есет батырдың туысы болып келетін Тауман Төрехановтың «Дала Геркулесі» атты тарихи деректі хронологиялық романының мұқабасынан да кездестіруге болады.

Ал осы суретте бейнеленген Мырзақайдың қолындағы кішкене ғана қобызға ұқсайтын белгісіз, тұтас ағаштан ойылып жасалған, жалпы ұзындығы 50 сантиметрдей құтақандай, шанағының беті ашық, не құлағы не тиегі жоқ музыкалық аспапқа үш ішек басынан өткізіліп тағылғаны, ысқышсыз, оны саусақтарымен теріп, шертіп ойнайтыны шынында адамға үлкен ой салады. Алайда, суретті алғаш көрген адам қобыз аспабына ұқсатуы әбден мүмкін, сонымен қатар, қобыз аспабы деп кесе айту қиын, өйткені аспапты ысқышсыз қолмен шертетіні айдан анық бейнеленіп тұр. Сондықтан да, Мырзақай жыршының қолындағы белгісіз аспапты Болат Сарыбаев «шертер» деп тұжырымдау себебінің бірі осыдан, екіншісі, суреттерді автор шынайылықпен жеткізгенінде болуы керек. Альбом мұқабасында осы музыкалық аспап далада (*киіз үйдің сыртында*) үй мүліктерімен көрсетілген. Бронислав Залесский альбомындағы аспапты Б.Сарыбаев нұсқасымен шебер Әбузар Аухадиевке тапсырылып 1968 жылы шертердің алғашқы түрі жасалып шықты.

Келесі қызықты мәліметті С.Болотовтың Сырдария аймағының халқы жайлы очеркінен көріп отырмыз. "XIX ғасырдың орта шенінде өмір сүрген орыс этнографы С.Болотов «Сырдарияда» деген еңбегінде шертіп ойнайтын бір аспап жайында мәлімет береді. С.Болотов қазақтың шертпелі аспабын сипаттағанда, оған қыл ішек тағылатынын және ойнау әдісі гитараға ұқсас болып келетінін айтқан. Қыл ішек тағылуы ол аспаптың құрылысы шертерге ұқсас болғандығын көрсетеді, өйткені қыл ішектің ұзындығы 60-70 сантиметрден аспайды" деген Болат Сарыбаев өз еңбегінде. Ал, орыс этнографы С.Болотов «Русский вестник» журналының 1866 жылдағы № 3 нөмірінде мәлімет былай көрсетілген: «Музыка киргизов незатейлива: балалайка, что-то в роде скрипки и толумбас. Вместо струн, на первых двух натянут конский волос; игра на балалайке напоминает игру на гитаре. Толумбас – род литавр в грубом их виде. Есть еще один

инструмент, похожий на торбан, и в руках искусного игрока можно с удовольствием слушать его звуки» / «қырғыз музыкасы тым қарапайым: балалайка, скрипкаға ұқсас және толумбас сияқты музыкалық аспаптары бар. Алғашқы екі аспапқа ішектің орнына жылқы қылы керілген, балалайка ойыны гитарада ойнау тәсіліне келеді. Толумбас – литаврдың өрескел түрі. Тағы бір аспап ол – торбанға ұқсайды, және шебер орындаушының қолында оның үнін рахаттана тыңдайсың» – деп, тікелей аударғандағысы осылай. Осы тұста айтқымыз келгені ғалым Болат Сарыбаев жоғарыда көрсетілген балалайка аспабына қыл ішек тағылып, ойнау тәсілі гитарадағыдай деп «шертердің» құрылысына ұқсатса, ендігі бір «торбан» деген аспапты өзінің «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты еңбегінде «жетіген» аспабына ұқсатып сипаттаған. Айта кетелік «торбан» – украин халқының көп ішекті лютянтекес аспаптар қатарына жататын музыкалық аспабы, оның 20 немесе 30 шақты ішегі болғанымен лютянда ойнау әдісін қолданады, яғни біздің домбыра, шертер секілді. Тағы да ескере өтетін бір жәйт, С.Болотовтың бұл шығармасында аспаптар қысқа да болса нұсқа сипатталғанымен, аспаптың бетінің ашық-жабықтығын, тері немесе ағаштан жасалғаны жөнінде, сол секілді ішектерінің ұзындығы жайлы сөз етілмейді. Қорытындылай келе, С.Болотов жоғарыда сипаттаған бірінші аспапқа қыл ішек тағылып ойнау әдісін гитараға ұқсатуы, екіншісінің орындаушылық әдісін торбанға ұқсатуынан автордың шертер аспабына сипаттама

Ұсынылып отырған мақалада шертер тарихнамасындағы "алғашқы" деген мәліметтерінің бірнешеуіне ғана шағын шолу жасалынды. Келешекте көптеген деректерге талдау жасалатыны кезек күттірмейтіні хақ.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 174 б.
2. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Альбом, Алматы-Жалын, 1978. – 136 б.
3. Залесский Б. Қазақ сахарасына саяхат. – Алматы: Өнер, 1991. – 132 бет. – илл.

Аннотация

Данная статья посвящена казахскому народному инструменту-шертеру, который занимает значительное место в казахском инструментарии. Автором приведен краткий обзор истории этого инструмента, изученного этнографом Сарыбаевым Болатом Шамгалиевичем, который внес неоценимый вклад в возрождение этого инструмента. В статье описаны предпосылки возникновения такого инструмента, разновидности шертера и пути его возрождения.

Ключевые слова: этимология и эволюция шертера, Б. Сарыбаев, казахские народные инструменты

Abstract

This article is devoted to the Kazakh folk instrument-the sherter, which occupies a significant place in Kazakh instrumentology. The author gives a brief overview of the history of this instrument, studied by the ethnographer Sarybayev Bolat Shamgalievich, who made an invaluable contribution to the revival of this instrument. The article describes the prerequisites for the emergence of such an instrument, the variety of sherters and the ways of its revival.

Key words: etymology and evolution of sherter, B. Sarybaeva, Kazakh folk instruments.

*Аймамбетов С.
Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курстың магистранты
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі – Бұлтбаева А.З.
«Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті,
өнертану кандидаты,
Алматы, Қазақстан*

МАҢҒЫСТАУ КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНДЕГІ «БҰЛБҰЛ» КҮЙЛЕРІ

Әр дәуірде ғұмыр кешкен күйшілік өнердің тарлан жүйріктері мен жансыз дүниеге жан бітіріп, тілін бұлбұлша сайратқан дүлдүлдері мен орындаушылық өнердің сан алуан мектептері болған. Осылайша қазақтың музыкалық мәдениеті ХІХ ғасырда өзінің бұрын болмаған биік белестеріне көтерілген.

Қазақтың күйшілік өнерінде лирикалық, лиро-эпикалық және тұрмыс-салттық мазмұндағы шығармалар кеңінен орын алады. Күйдің осындай көп салаларының ішінде өнердің тылсым күдіретін, терең сырын сөз етуге арналған лирико-философиялық жанрдың орны айрықша бөлек [1, 7]. Қазақтың халық музыканттары, күйшілері өз аспаптарының бейнелеу құралдарын байытып, шертудің сан түрлі әдісін меңгерген. Домбырада бұлбұлдың тамылжыта сайраған үні мен тұлпар тұяқтың шабыс ырғағын, сыбызғыда ботаның боздауын шебер жеткізе білді. Материалдық негізінің жұтандығына карамастан, музыкалық аспаптары тым жабайы қарабайыр болса да, қазақ музыканттары домбыра мен қобыздан, сыбызғыдан адамның ақылы жетпейтіндей ойнау мүмкіндіктерін таба білді.

«Сырт көзге сұрықсыздау көрінетін домбыра шебер орындаушының қолына тигенде өз шамасынан әлдеқайда асып түсіп, құлпырып шыға келетініне қайран қаласыз», - деп жазды белгілі музыка этнографы А.В.Затаевич [2, 14].

Қазақ күйлерінде көп ұшырасатын бір жай – дыбыстарға еліктеу әдісі. Құстың сайрағанын, аңдардың ақырып-шақыруын дыбысқа еліктеу арқылы дәл беру («Аққу», «Қасқырдың ұлығаны», «Бұлбұл»), бұл да адамның бейнесін аша түсу үшін қолданылады. Дыбысқа еліктеу деген еріккеннің ермегі емес, ол күйдің бейнелеу мүмкіндігін байыта түсіп, адамның жан дүниесін терең көрсетуге жәрдемдеседі [2, 21].

Ең алдымен бұлбұл күйлер легінде Батыс Қазақстан күйшілік мектебінде әйгілі күйші Құрманғазы Сағырбайұлы мен сол кездегі Бөкей ордасының қадірлісі, «төре» мектебінің көрнекті өкілі Дәулеткерей Шығайұлы мен кездесуі, тарихта ерекше орын алады.

Дәулеткерей мен Құрманғазы бірге ел аралап, күй тартып жүреді. Бір осындай сапарда екі алып сол өңірге атағы шыққан Айжан қыздың үйіне барады. Айжан қадірлеп, күтіп, домбыра тартады. Өзінің көпке жайылған «Айжан қыз» атанып кеткен күйін тартады. Құрманғазы Айжанның тартысына риза болып, қолына домбырасын алып бір жаңа күй шертеді. Бапас тұрып: «Күреке, мынауыңыз бұрын-соңды естілмеген күй екен, аты не болды екен?» – дейді. Құрманғазы: «Бұл мына Айжан бұлбұлға шығарғаным ғой!», – дейді. Сол арада Бапас: «Онда бұл күйдің аты «Айда бұлбұл Айжан-ай» болсын деп, күйге ат қойса керек [3, 111].

Бұл күй динамикалық толғаныстарға аса бай, терең де нәзік сезімді білдіретін, бір жағынан жұмсақ әуені бар, лирикалық бағытта шығарылған туынды. Орындаған Ғ. Хайрошев. Жазып алған Х. Тастанов.

Мысал 1



Құрманғазының «Бұлбұл» күйінің бұл нұсқасын алғаш жеткізуші Есел Қазиев. Оның баласы Ермек Қазиевтің орындауында А.Тоқтаған жазып алған.

Күй өте екпінді жүреді, динамикаға толы, сайрап тұрған бұлбұлдың күйқылжытып әндетуін елестетеді.

Мысал 2



Бұлбұл күйлерінде Жетірудан шыққан 18 жасар Науша қыздың «Бұлбұл» күйі айрықша орын алады. Бұл күй Маңғыстау күйшілік дәстүріндегі айтыс күйлері, оның ішіндегі әйгілі «Үш ананың айтысы» күйлерінде ерекше атқа ие.

Межелі уақытында Кіші жүздің жақсысы мен жайсаңы бас қосқан ас басталады. Ас тізгінін төреден шыққан Қаналы төре бастайды. Аста басталған ат бәйге, балуан күрес атап айтқанда небір аты шыққан ұлт ойындарға мұрындық болады. Содан түздегі қызықтық солығы басылып, шөліккеген жұрт бір-бір сусындап алған соң, кезек үш ана домбырашыларының күй сайысына жетеді. Нән талап күйшілер Қаналы төренің он екі қабат сары ала ордасына шақыртылады. Байұлынан 60 жастағы Есентемір Есбай келеді. Әлімнен 40 жастағы Тоғызбай күйші көрінеді. Ең соғында Жетірудан 18 жасар Науша қыз келеді. Күйшілерге Қаналы төренің өзі сарапшы болады [4, 94].

Бұл күй тартыс «жолы жіңішке» деп Науша қыз күйімен басталып Тазбала Есбайдың «Терісқақпай» күйімен бітеді. Күй біткенде тыңдаушылар ду ете қалып «Ойпырым-ай, бұл Есбайға дауа жоқ екен... Табан астында тыңнан шығарып тартты-ау» деседі. Сол жерде Науша қыз уәж айтады: «Қадірлі ағалар, – дейді, кезек тосын тиген соң, қолыма үйренген күйді тартқаным рас еді, болмаса, шығарып тарту да біздің де қолымыздан келеді. Маған бәйгенің де, байрақтың да керегі жоқ. Осынау асқа құр келмейін деп, құлағын шығарып келген жаңа күйім бар еді. Өзіммен бірге кетпесін, ұлықсат болса сол күйімді тартып берейін», – деп Науша қыз «Бұлбұл» күйін паш етеді. Қаналы төре Науша қыздың тартқан «Бұлбұл» деген күйіне разы болғаны соншалық, Науша қыздың алдына «Зер бұйымыңды сала жүр» деп, күміс сандықша қойдыртады [4, 95]. Мінекей Наушаның «Бұлбұл» күйі қазақ жеріне осылай тарайды.

Бұл күйді алғаш орындап жеткізген Сержан Шәкіратов болатын. Нотаға түсірген Айтберген Жаңбыршы.

Мысал 3



Өскінбайдың «Жеті Бұлбұл» күйі керісінше, сыңғырлаған әнші «Қайқыларға» арналған, яки ән салғандағы дауыстары соншалық бұлбұл құспен пара-пар екенін көрсеткісі келген.

Ғасырдың аяғында Адай елінің билері бір жиында әншілер жайын сөз қылады. Біреуі «бәленше әнші» деп, екіншісі «түгенше әнші» деп әрқайсысы әр әншіге мінездеме береді. Ақыры: «Біздің мұнымыз жарамайды екен, одан да әншілер байқауын өткізіп, кім жақсы аталса, соған бәйгісін берейік», – деп бәтуаласады. Билер кеңесі келер айда «Тесіктам» деген жерде, Мамыртай ауылының беретін асына барлық әншілерді жинамақ болып шешім қабылдайды.

Айтылған күн де келіп, асқа ел жиналады. Ән сайысының бас төрелігіне Иса-Досан көтерілісінің басшыларының бірі болған Иса Тіленбайұлы сайланады. Бас төреші Иса би жиналған әншілердің ішінен жеті адамды таңдап алып: «Осы адамдар бұдан былай Адайдың жеті қайқысы атансын», – деп жар салады [5, 5]. Осы сапарда Өскінбай да «қайқы» атанып, жеті сайланған қайқыларға арнап «Жеті бұлбұл» деген күй, «Жеті бұлбұл» деген ән шығарады. Бұл күй мен ән ел ішінде әлі орындалып жүр.

Мысал 4

Жеңіл, жүрдек

Қорытындылай отырып, осы мақалада Маңғыстау дәстүрлі күйшілік мектебінің көрнекті өкілдерінің «бұлбұл» тақырыбында шығарған күйлері мен әндері – қазақ музыка мәдениетіне мол мұра қалдырып, ірі композиторларының қай-қайсысының да өзгеге ұқсамайтын даралығы деп тұжырымдауға болады. Бас буын мен орта буын аралығындағы күй тақырыбы, дәстүрге сүйене отырса да, күй құрылысындағы басқа буындар үнемі өрнектеліп, құбылып отырады.

«Бұлбұл» күйлерінде құстың сайрауы әр күйшіде асқан шеберлікпен суреттелген. Бір әуенді қайталай отырып, қуаныш сезіміне бөлейтін жүрек елжіретерлік, терең эмоциялы мазмұнға толы. Табиғаттың бейнесі – бұлбұлдың әні мен сайрауы көркемдікті молықтыра түседі. «Бұлбұл» аса жарқын реалистік шығарма.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов А. Дәулеткерей. – Алматы: Көркем әдебиет, 1961.,
2. Жұбанов А. Құрманғазы. – Алматы: Өлке, 2006.,
3. Жұбанов А. Құрманғазы. – Алматы: Жалын, 1978.,
4. Жаңбыршы А. Нарату: Маңғыстау күйлер жинағы. – Алматы: Нұрлы әлем, 2005.,
5. Жаңбыршы А. Адайдың ырғамасы: Маңғыстау әндері, жыр-саздары. – Алматы: Нұрлы әлем, 2005.

Аннотация

В данной статье рассматривается тема соловья (булбул) в творчестве ярких представителей Мангистауской домбровой традиции – Оскенбая и Науши, а также дана информация об истории создания их произведений и исполнительских особенностях

кюев. Каждый из композиторов выделяется своим неповторимым исполнительским стилем, высокохудожественным мышлением и особым строением своих произведений.

По историческим сведениям, тема птиц и животных была тесно связана с природой, и была широко распространена в жизни кочевого казахского народа. Мудрый народ, который понимал язык природы, смог применить его в жанре кюя. Музыкальный образ соловья олицетворяет также символ красоты и природы, свободу чувства и полет мечты, мысли. Чтобы передать слушателю данный образ, кюи требуют от исполнителя больших технических возможностей и исполнительского мастерства.

XIX век, как известно, был временем расцвета домбрового искусства, а также пика исполнительского мастерства. Доказательством тому служат кюи «Булбул» Даулеткереев, «Булбулдин кургыры» Курмангазы, «Булбул» Дины, «Булбул» Наушы, «Булбул Акжелен» Оскенбая и «Булбул Айша» Сейтека.

Ключевые слова: кюй, «Булбул», кюйши, традиционная музыка.

Abstract

This article describes how bright representatives of Mangystau dombra traditional school Oskenbay, Nausha imitating a nightingale singing, composing kuyi on "bulbul", and also features kyuis and their history. Each of the composers stands out for their inimitable performing style, highly artistic thinking and a special structure of their works.

According to historical data the theme of birds and animals was closely connected with nature and has been widely distributed in the nomadic life of the Kazakh people. Wise people who understood the language of nature, was able to apply it in the genre of kuyi. The nineteenth century was known as the time of the improvement of dombra art, which reached the heights, as well as the peak of performing skills. The witness for that could be these kuyies: Dauletkeriei's "Bulbul", Kurmangazy's "Bulbuldin kurgyry", Dina's "Bulbul", Nausha's "Bulbul", Oskenbay's "Bulbul Aqjelen", and Seitek's "Bulbul Aisha".

The musical image of the nightingale personifies also the symbol of beauty and nature, freedom of feeling and flight of dreams, thoughts. To convey this image to the listener, the kuyies require the artist to have great technical capabilities and performing skills.

Key words: Kuyi, «Bulbul», the kuishi, traditional music.

II

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ТАРИХЫНДАҒЫ ТҮЛҒА

ЛИЧНОСТЬ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*Нұрғалиева Б.**Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА магистранты**Ғылыми жетекшісі – Мұқышев Т.К.**өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент**Алматы қ., Қазақстан*

ҚОБЫЗШЫ Ә.ЖҰМАБЕКҰЛЫ ЖӘНЕ ХХІ Ғ. ҚАЗАҚ ҚОБЫЗЫ

Қазақ халқының ұлттық аспаптарының бірі – қобыз түркі халықтарының көбінде кездеседі. Қазақ, қырғыз, қарақалпақ және т.б. халықтарда бұл аспап қазіргі кездің өзінде өзінің дәстүрлі, ұлттық болмысын жоғалтпай келеді. Қорқыт атадан (VIII-IXғғ.) бастау алатын бұл өнерді халық арасындағы бақсы-балгерлер ғұрыптық рәсімдерінде қолданып, жыраулар батырлық жырларды жырлап жауынгерлерді жауға аттандырған [1, 188] Күйшілер күй тартып, өздерінің мұң-шерін қобыз арқылы тарқатса, әншілер әндерін сүйемелдеген. Ықылас Дүкенұлы (1843-1916), Нышан Шәменұлы (1883-1979), Жаппас Қаламбаев (1909-1970), Дәулет Мықтыбаев (1905-1976) және т.б. күйші-қобызшылардың арқасында қазақ қобыз өнері бүгінгі күнге жетіп отыр. Ж. Қаламбаев, Д. Мықтыбаевтардан тәлім алып, қазақ қобызшының ХХІ ғасырдағы деңгейін қалыптастырған қобызшылардың бірі – Әбдіманап Жұмабекұлы болып табылады.

Мақала қазақ халқының қобыз аспабына өмірін арнап, қазақ қобызшының дамуына үлкен еңбек сіңірген қобызшы, ұстаз – Ә. Жұмабекұлына арналған. Жұмыс Ә. Жұмабекұлының қазақ қобызшының дамуына қосқан үлесі мен қобыз тартудағы кейбір ерекшеліктерін анықтау мақсатында жазылған. Мақаланы жазу барысында сұхбаттасу, салыстыру әдістерін қолданамыз.

Қобызшы Ә. Жұмабекұлы қобыз өнерінің тарихында өз қолтаңбасымен қалатыны сөзсіз. Қобыз үйретуді мектеп қабырғасынан бастап, алғашқы оқу бағдарламасын құрып, 1977 жылдан қазіргі қобыз өнерінің негізін салды. Ұстазы Д. Мықтыбаевтың нұсқауымен А. Жұбанов атындағы Республикалық арнаулы музыка мектебіне келіп мектеп қабырғасында қобыз үйретуді алғаш рет қолға алады. Бұл жөнінде профессор П. Момынұлы былай дейді: «1976 жылы Д. Мықтыбаев Ә. Жұмабекұлын маған ертіп келіп: «Мына бала келесі жылы Консепториясын бітіреді. Сен мектебіңнен қылқобыз класын ашып, осыны жұмысқа ал. Біздің ісіміз сонда ғана жалғасын табады» деп салмақ салады» [2, 301] Ол, К. Байсейістова атындағы дарынды балаларға арналған РММОМИ, Құрманғазы атындағы ҚҰК, Т.Жүргенов атындағы ҚҰӨА қобыз мамандығы бойынша дәріс берді.

Ә. Жұмабекұлы 1990, 2000, 2013 жылдары Республикамыздағы музыкалық мектептер мен колледждерге арналған қылқобыз оқытудың бағдарламаларын жасады. Сонымен қатар үш кітаптан тұратын бастауыш (1 - 4), орта (5 - 9), және жоғары сыныптарға (10- 12) арналған «Қылқобызға арналған хрестоматия» атты көлемді оқулық – жинақтарын жарыққа шығарды. Ә. Жұмабекұлы елеулі еңбектері үшін «КСРО мәдениетінің үздігі», «Қазақстан Республикасының Білім және Ғылым министрлігінің құрметті қызметкері», «Қазақстан Республикасының мәдениет саласының үздігі» «Жаңашыл – педагог» белгілерімен марапатталған.

XXғ. 30-40 жылдары Кеңес үкіметінің құрамындағы түркі халықтарының музыка мәдениетінде көптеген өзгерістер болды. Орыстың ансамбль, оркестрлерінің негізінде

неше түрлі ұжымдар пайда болды. Сол кездері қазақ оркестрі құрылып, оның дыбыс күшін көбейту, орындаушылық мүмкіндіктерін арттыру мақсатында ұлттық музыкалық аспаптарды дамыту жұмыстары басталды.

Сөйтіп, екі қыл ішекті қобызды алдымен үш сосын төрт сым ішекті қобызға айналдыра отырып, дүниеге жаңа аспап әкелді [3, 9]. Бұл аспапты дәстүрлі мәнерде тарту мүмкін емес еді. Шетелдің классикалық туындыларын орындау көзделгеннен кейін орындаушыдан үлкен техникалық шеберлік талап етілді. Оң және сол қолдардың еркіндігі қажет болды. Қобыз тартудың дәстүрлі мәнері аспаптың басын кеудеден алшақ ұстау. Орындаушы қобыз тарту барысында аспап мойнын сол қолдың бас бармағымен орап, қысып ұстайды. Бұл сол қолдың ішек бойымен еркін қозғалуға, техникалық тез шығармаларды тартуға мүмкіндік бермеді [4, 164]. Сондықтан, аспаптың алақанын (басын) иектің астына орналастырып, түбін екі тіземен қысып отырып тарта бастады. Нәтижесінде сол қолды ішек бойымен (аспап мойнын бас бармақпен бекітпей) еркін қозғалтып, саусақтардың жылдамдығын арттыру және оң қолмен әр түрлі қиындықтағы штрихтарды жүргізу мүмкіндіктеріне қол жеткізді.

Ә. Жұмабекұлы Ж. Қаламбаев, Ф. Балғаева және Д. Тезекбаев пен сынды қазақ музыка өнеріне үлкен еңбек сіңірген өнер майталмандарының қалыптастырған әдісін негізге ала отырып, дәстүрлі қобыздың жаңаша дамуына еңбек етті. Қобыз оқыту бағдарламасына этюд, гамма, Батыс Еуропа классиктерінің күрделі құрылымды шығармаларын орындау талаптары қойылғаннан кейін Ә. Жұмабекұлы қобыздың дыбысталу мүмкіндіктерін жан-жақты зерттеп, жаңа қырларын ашу үшін және де қобызшының музыкалық қабілеті мен оның техникалық мүмкіндіктерін заман талаптарына сай жетілдіріп, қобызды жаңа әдіспен ұстау арқылы оқытуды қолға алды.

Ә. Жұмабекұлының айтуынша қобызшылардың орындаушылық деңгейін жетілдіру үшін қобыз ұстау әдісі мен қолдардың дұрыс қойылуын қатты қадағалау қажет. Себебі, дұрыс қойылған қол музыканың ойдағыдай орындалып, дыбыстардың таза, сапалы дыбысталуына және орындаушының техникалық мүмкіндіктерінің дұрыс жетіліп, дамуына кепіл бола алады.

Сол қолдың ішек бойымен еркін қозғалуы орындаушыларға көп мүмкіндіктер береді. Қобыз, домбыра күйлері мен қазіргі заман композиторларының туындыларын тартуда, оркестр, ансамбльдерде және өз бетінше импровизация жасауда қобыздың жаңа техникалық мүмкіндіктерін тауып, пайдалану мақсатында қажет.

Ә. Жұмабекұлының бұл ізденістері үлкен нәтиже берді. Шәкірттерінің орындаушылық-техникалық мүмкіндіктерін арттыру қобыз аспабының жан-жақты дамуына әсер етті. Қобыз репертуары жаңа туындылармен толықты. Домбыра аспабының біршама күйлері қобызға лайықталды. Қазіргі заман композиторлары қобызға арнап арнайы шығармалар жаза бастады. Олардың ішінде қобызға арналған күрделі құрылымды шығармалар да бар. Ә. Жұмабекұлының шәкірттері Халықаралық және Республикалық байқаулардың жеңімпаздары, қазақ қобзын бүкіл әлемге насихаттап жүрген өнерпаздар. Шәкірттерінің көбі еліміздің түпкір-түпкірінде қобыз аспабынан дәріс беріп, әртүрлі ұжымдарда еңбек етуде. Олардың ішінде Б. Байназаров, Дүйсенбаева, Г. Шабанбаева, Ж. Жүсіпова, А. Шәріпбаева, Ә. Қазақбаев, Р. Оразбаева, А. Итекеева, А. Сайжан, А. Жұрбай, М. Медеубек, Ә. Әзбаев, М. Ербол, О. Құрманбек және т.б.

Шәкірттері өздерінің орындаушылық шеберліктерімен ерекшеленеді. Қобыз аспабын еркін меңгеріп, дәстүрлі орындаушылық әдістермен қатар, заманауи орындаушылық нақыштарды да игерген. Аспапта еркін импровизация жасау, халық әндері мен халық композиторларының әндерін, домбыра күйлерін нақышына келтіріп қобызға лайықтау, шетел классикалық туындыларын деңгейіне жеткізіп орындау мүмкіндіктеріне ие. Мысал үшін, Ә. Қазақбаев, Ж. Жетпісова, Р. Оразбаева, А. Сайжан өз жандарынан қобыз нақышына сай күй, шығармалар шығарып аспап репертуарының көбейуіне үлкен үлес қосуда. Ж. Жетпісова алғашқы болып қобызға арналған этюдтер жинағын құрастырды. Өз жанынан күйлер шығарып, домбыра күйлерін қобызға лайықтады. Р. Оразбаева қобыздың

дыбыс мүмкіндіктерін жаңа бояулармен толықтыра отырып, аспаптың дыбыстық, техникалық мүмкіндігін байыта түсті. Халық күйлері мен халық композиторларының күйлерін және қазіргі заман композиторларының күйлерін орындауда жаңашылдығымен ерекшеленді [5, 122]. Қобызшы А. Сайжан сазгер А. Жайыммен бірге қобыз бен фортепианоға арналған «Скерцо», төрт бөлімнен тұратын «Қоңыр» сюитасын және екі бөлімді қобыз бен оркестрге арналған концерттерді дүниеге әкелді. Бұл қазақ қобызының тарихындағы Батыс Еуропа үлгісіндегі алғашқы туындылар. Ә. Қазақбай, А. Шәріпбаева, М. Медеубек орындаушылық, сазгерліктен бөлек қобыз аспабын ғылыми тұрғыда жан-жақты зерттеп ғылыми айналымға енгізуде ізденіс жасауда. Қобызшы М. Медеубек 2017 жылы қобызшыларға арналған алғашқы «Kobyzbook» электронды оқу құралын (мобильді қосымша және веб сайт) жарыққа шығарды (www.kobyzbook.kz). Яғни, Ә. Жұмабекұлының берген тәлім-тәрбиесі шәкірттерінің тек орындаушы болып қана қоймай, жан-жақты дамуына, өз ойларын емін-еркін жүзеге асыруға және де қобыз аспабын дәстүрлі нақышта және заманауи бағытта тартуға мүмкіндік берді.

XXI ғ. заманауи музыкалық топтардың мүшелері, негізін қалаушыларының бірі ретінде Ә. Жұмабекұлының шәкірттерін көруге болады. Олардың ішінде: «Тұран» (М. Медеубек), «Хассак» (М. Ербол), «Номад» (О. Құрманбек) этно-фольклорлық ансамбльдері мен «АртДала» (А. Итекеева, Д. Қабдырова), «Ethno5» (Н. Қыдырбаев) және т.б.

Қобызшы Ә. Жұмабекұлы тек ұстаздық қызметпен айналысып қана қоймай, қобыздың дыбысын жақсартуға, аспаптың орындаушылардың қолына ыңғайлы болуына ізденіс жасап келеді. Ол 1980 жылдардан бастап қобыз жасаушы шеберлермен ақылдаса отырып, қобыздың заман талабына сай, қобызшылардың талғамына жауап бере алатын аспаптардың пайда болуына түрткі болды. Ж. Тұрдығұлов, Қ. Қазақбаев, Т. Сәрсенбаев, Б. Өтегенов және т.б. аспап жасаушы шеберлер Ә. Жұмабекұлының ұсынған өлшемдері бойынша қобыздарды жасады. Аспаптың жалпы ұзындығы, мойынның ұзындығы, шанақтың жалпақтығы, тереңдігі, екі ішектің арақашықтығы, ішекке тағылатын қылдардың саны және т.б. қобыз аспабының дамуына, дыбысының жақсаруына өз септігін тигізбей қоймады. Осындай ізденістердің нәтижесінде қазіргі қазақ қобыздарының дыбыстары Орталық Азия түркі халықтарының қобыз тектес аспаптарының ішінде өзіндік дыбыстық ерекшелігіне ие.

Қазіргі таңда қобыз еліміздің түпкір-түпкірінде орта және жоғарғы оқу орындарында мамандық ретінде оқытылады. Қазақ қобызы шетел өнерпаздарының назарына да іліккен. Қобыз аспабына қызығушылық танытып Венгрия, Франция, Жапония, АҚШ, Қытай және т.б. елдерден келген өнерпаздар Ә. Жұмабекұлының өзінен немесе шәкірттерінен дәріс алуда. Бұл әлем жұртшылығының қазақ қобызына деген көз-қарасын, ынтасын көрсетеді.

Қырық жылдың ішінде өзінің дәстүрлі нақышын сақтай отырып, заман талабына сай икемделген қобыз тектес аспаптарды өзге елдерден кездестіру қиын. Қазақ қобызының XXI ғ. үлкен жетістіктерге жетуіне қобызшы, ұстаз – Ә. Жұмабекұлының сіңірген еңбегі зор деп білеміз. Қазақ халқында «Ата-ана жүз жылдық өмір сыйласа, ұстаз мың жылдық ғұмыр сыйлайды» деген нақыл сөзі бар. Ә. Жұмабекұлының берген тәлім-тәрбиесі болашаққа өнеге болып, ұрпақтан-ұрпаққа жалғасын табатынына сенімдіміз.

Әдебиеттер тізімі

1. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XXв. Алматы: Дайк-пресс, 2002. 544с.
2. Момынұлы П. «Қорқыт ата қобызының хәлі қалай?» Ғұмырнама. 2015ж. 475бет
3. Елеманова С.А. «Народный музыкальный инструмент в современной культуре». // «Халық асз аспаптары және түркі халықтарының аспаптық музыкасы: өткені, бүгіні және болашағы» халықаралық симпозиум материалдары Алматы, 25-26 сәуір 2013ж.
4. Медеубек М. Д. «Мықтыбаев, Ж. Қаламбаев, С. Үмбетбаевтардың қобыз тартудағы сол қол техникасы мен аспапты ұстау ерекшеліктері» // Қазақстан музыкалық

- этнографиясының 200 жылдығына, Б. Сарыбаевтың 90 жылдығына және Халық әні кафедрасының 30 жылдығына арналған «XXI ғасырдағы дәстүрлі музыка» Халықаралық ғылыми конференция материалдары. Алматы, 11-12 желтоқсан, 2017 ж.
5. Медеубек М. «Сол қол техникасы және қазақ қобыз музыкасының стильдік ерекшеліктері» // Құрманғазы Сағырбайұлының 200 жылдығына арналған Дәстүрлі музыка фестивалі аясындағы «Дәстүрлі музыка: тарих және теория мәселелері» Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары. Алматы, 13-14 қараша. 2018 ж.

Аннотация

Типологически родственные инструменты типа казахского кобыза, встречаются у многих тюркских народов Центральной Азии. Данный инструмент особенно развит у казахского народа. Это связано с именами заслуженных деятелей казахской музыкальной культуры. Многие из них посвятили свою жизнь сохранению наследия КORKTA и ЫХЛАСА, раскрытию возможностей инструмента и передаче его будущим поколениям. Одним из них является кобызист А. Жумабекулы.

Статья посвящена творчеству кобызиста А. Жумабекулы и казахскому кобызу XXI в. Цель работы заключается в выявлении исполнительских особенностей А. Жумабекулы, его вклада и влияние на развитие технических и исполнительских возможностей современного казахского кобыза. В работе использовались сравнительный метод и интервью. Автор ссылается на работы Б. Аманова, А. Мухамбетовой, П. Момынулы, С. Елемановой и М. Медеубека.

Abstract

Typologically related instruments such as Kazakh kobyz are found in many Turkic peoples of Central Asia. This tool is especially developed among the Kazakh people. This is due to the names of honored figures of the Kazakh musical culture. Many of them have dedicated their lives to preserving the heritage of KORKT and YKHLAS, discovering the capabilities of the instrument and passing it on to future generations. One of them is the kobyzist A. Zhumabekuly.

The article is devoted to the work of the kobyzist A. Zhumabekuly and the Kazakh kobyz of the 21st century. The work was written in order to identify the executive features of A. Zhumabekuly and his contribution and influence on the development of technical and performing capabilities of modern Kazakh kobyz. The work used comparison methods and interviews. The author refers to the works of B. Amanov, A. Mukhambetova, P. Momynuly, S. Elemanova, M. Medeubek.

Искакова Д.

*магистрант 2 курса КНК имени Курмангазы
Научный руководитель – Недлина В.Е.,
старший преподаватель кафедры
«Музыковедение и композиция»,
кандидат искусствоведения,
КНК имени Курмангазы
г.Алматы, Казахстан*

ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК КЭМЕРОНА КАРПЕНТЕРА

Создание электронных инструментов дало возможность одному исполнителю экспериментировать с большим количеством тембров. До недавнего времени такими богатыми средствами для экспериментов обладал лишь орган. В устройстве инструмента были предусмотрены большое количество переключаемых тембров, несколько мануалов и

ножная клавиатура. Его масштаб поражал слушателей, но он же и стал его ограничением. Он приковывал композиторов, исполнителей и слушателей к месту своего расположения.

Эта проблема разрешилась при появлении электронного органа. При таком же объёме звучания, он занимал гораздо меньше пространства. Его компактность способствовала перемещению, что стало удобно как для исполнителя, так и для слушателей. Как и прародитель, электронные органы ставились в церквях и использовались в богослужениях. Но позднее из-за удобства и своего звучания, инструмент стал активно использоваться в массовой музыке.

Среди современных исполнителей на электрооргане выделяется американский органист и композитор Кэмерон Карпентер. Музыкант обладает серьезной базой в образовании. Начало было положено в школе искусств Северной Каролины. Далее он продолжил обучение в Джульярдской школе (2000- 2006), которую окончил со степенью магистра [1]. Среди достижений музыканта такие награды, как премия Леонарда Бернстайна, полученная на музыкальном фестивале земли Шлезвиг-Гольштейн в Германии, а также премия «Grammy» в категории «Лучшее сольное инструментальное исполнение». Карпентер стал первым органистом, номинированным на премию «Grammy». В 2014 году, его альбом «If You Could Only Read My Mind» получил престижную награду ЕСНО.

В 2014 году, Карпентер кроме исполнительства, проявил себя в сфере инструментостроения. Компанией Marshall & Ogleterre, в штате Массачусетс, под руководством Карпентера был создан концертный орган International Touring Organ (Орган для международных гастролей), который позволил ему добиться большей свободы выражения при исполнении. Такая практика часто встречается в рок- и металл- музыке. Исполнитель, учитывая свои технические возможности, переделывает и создаёт инструменты под свою манеру игры.

Инструмент К. Карпентера включает в себя пять мануалов для рук и ножной мануал, революционную 52-канальную акустическую систему, масштабируемую под размер любого зала и мейнфрейм (сверхпроизводительный компьютер) для управления. Для каждого звука и тембров органа была проведена огромная работа. Карпентером было записано более тридцати академических и театральных органов [2]. Кроме собранных тембров органа, инструмент содержит большое количество сэмплов, расширяющих возможности инструмента. Отличительная черта инструмента – его относительная компактность и удобство в транспортировке. «Весь орган упакован и может быть поставлен на сцену. А его обширная инфраструктура колонок может быть развернута где угодно – на улице, в школах, на фестивалях, в концертных залах или даже в тюрьмах», – говорит Карпентер [3].

Кэмерон Карпентер играет на концертах не только на органе, но и на таком инструменте, как Doppio Borgato. Этот инструмент был изобретен Луиджи Боргато в 2000 году и представляет собой двойной концертный рояль. По своей конструкции он схож с органом, так как второй рояль имеет ножной мануал с 37 клавишами.

Музыкант участвует в большом количестве передач и шоу, где объясняет особенности органа, его личного инструмента, сложности транскрипций для органа, иллюстрируя все это игрой на рояле и синтезаторах. Часто играет свои транскрипции на шоу, а иногда в таких нестандартных местах, как пляж. Таким образом, он привлекает интерес большого количества аудитории к органу. Владение большим количеством стилей позволяет ему их комбинировать и находить неожиданные решения. Например, исполнение произведений академической музыки в общепринятых рамках и трактовка тех же самых произведений в более экспрессивном стиле, свойственном для современной музыки.

Исполнитель активно расширяет свой репертуар и записывает альбомы. На данный момент им записано шесть альбомов. Первый альбом «Mussorgsky: Pictures at an Exhibition» был выпущен в 2006 году. Интерпретация произведений Мусоргского у

Карпентера отличается большим количеством тембров, которые передают симфонический масштаб и краски. Второй альбом «Revolutionary» (2008г.) состоит из переложений Карпентером произведений Ф.Шопена, И.С.Баха, Ф.Листа, В.Горовица и других композиторов. Он содержит композицию, написанную самим исполнителем – Love Song No. 1. Альбом был записан в Церкви Святой Троицы в Нью-Йорке.

В 2010 году был выпущен диск «Camegon Live», включавший записи живого выступления органиста в Церкви Св. Девы Марии, в Нью-Йорке. Концерт состоял из органичных произведений И.С. Баха: Токката Fis-Dur BWV 540, Прелюдий и фуг BWV 544, 548, 543, 532, 541 и Serenade and Fugue on B.A.C.H. – своеобразное переосмысление и интерпретация тем И. С. Баха Карпентером.

Альбом «If You Could Only Read My Mind» в 2014 получил престижную награду ЕСНО. Объем альбом весьма обширен и состоит из 27 произведений. Среди них переложения С. Рахманинова, А. Скрябина, И.С. Баха (сюита для виолончели и органная соната №6), обработки песен и своих композиций.

В 2016 году был выпущен альбом «All You Need Is Bach», который состоит как из органичных произведений И.С. Баха, так и переложений произведений Баха, написанных для других инструментов (Французская сюита №5).

Последний альбом, на данный момент, вышел в 2019 году. В “Rachmaninoff: Rhapsody on a Theme of Paganini & Poulenc: Organ Concerto” входят, соответственно, “Рапсодия на тему Паганини” С.Рахманинова, с переработкой сольной партии для органа и Концерт для органа, литавр и струнных Ф. Пуленка.

В репертуаре Кэмерона Карпентера много произведений академической музыки написанной для органа, и переложений, но он меняет и разрушает образы и стереотипы академического органа. Этому служит его эпатажный образ: причёска-ирокез, блестящие костюмы и, конечно же, туфли. Туфли для выступлений Карпентер создаёт сам. За основу конструкции взяты туфли для латинских танцев. Каблук выполнен в форме трапеции, площадь которого уменьшена, в месте соприкосновения с паркетом. Супинатор имеет резкий склон от каблука к носку туфель, который выполнен из очень гибкого материала. Идея применять туфли для танцев в органной практике кроется в разносторонней подготовке музыканта. Карпентер имеет базу в балете и tap-dance (ирландский традиционный танец) [6]. Ирландский народный танец (чететка) подразумевает виртуозное владение ножной ритмической техникой и быстрые переходы с пятки на носок, что очень важно в органной технике. Музыкант уделяет большое внимание физической подготовке каждый день, обязательно разминается перед каждым выступлением. Все эти особенности в целом позволяют ему усовершенствовать технику игры на ножном мануале.

Например, в аранжировке песни Back in Baby's Arms, Карпентер применяет интервалы на ножном мануале. Особенность строения туфель, позволяет брать не только терции, построенные на чёрной и белой клавише (соль# - си), но и кварту на белых клавишах до-фа, что является новаторским приёмом в органной технике.

Карпентер во время исполнения прибегает к ещё одному интересному приёму. Во время игры рукой на одном мануале, благодаря маленькому расстоянию между мануалами, одним из пальцев (преимущественно большим) он играет дополнительно на другом мануале. Эта техника, позволяет ему играть одной рукой сразу на двух мануалах. Приём может применяться одновременно в двух руках. Таким образом, Карпентер использует одновременно четыре верхних мануала плюс ножной.

Такие приемы получают применение в необычайно богатых тембрами аранжировках Карпентера. Одновременно может звучать до пяти различных тембров, которые переключаются специальными кнопками, расположенными под каждым мануалом. Большое количество комбинаций, которые можно переключить благодаря этим кнопкам (особенность инструмента “International Touring Organ”), позволяют музыканту обходиться без ассистента, что тоже является уходом от академического органа.

Интересны его транскрипции фортепианных произведений для органа. Например, «Революционный» этюд Шопена op.10 №12, который дал название второму альбому Карпентера («Revolutionary»). Наиболее технически сложное в этом произведении – пассажи, проходящие в оригинале в левой руке. Эти пассажи проходят большими фразами, шестнадцатыми длительностями, с большими скачками. Вся партия левой руки переложена Карпентером, для ножного мануала. Примечательно, что для игры пассажей, Карпентер очень часто играет именно носком на черных и белых клавишах, что позволяет ему развивать большую скорость игры на ножном мануале.

Мелодия, проходящая в оригинале в правой руке, расписана Карпентером на разных мануалах и тембрах, что позволяет услышать фортепианное произведение в совершенно иных красках. Благодаря разной окраске, прекрасно прослушиваются имитации в мелодии. Особенность органа в продолжительном, не затухающем звуке, тоже привносит свой колорит в транскрипцию фортепианного произведения. Завершающие аккорды этюда Карпентер играет на ножном мануале интервалами (терция+кварта).

Его феноменальная виртуозность позволяет играть обработки любой сложности. Техника и экспрессия при исполнении поражают и заряжают публику. Среди критиков и западной прессы, исполнителя называют «своенравным артистом» и при этом «глубочайшим музыкальным интеллигентом», сравнивая его игру с Листом и Паганини нынешнего времени. При всем внешнем виде и блеске его признают серьезным музыкантом, мастерски владеющим инструментом.

Феномен игры Карпентера показывает, что есть ещё много направлений и возможностей для создания новых приёмов игры, инструментов и музыки. Его яркий сценический образ, манера и экспрессия поднимают планку для исполнителей академической и массовой музыки. Молодые талантливые музыканты с нестандартным подходом и мышлением пока ещё мало изучены, представляя большой интерес и потенциал для дальнейших исследований.

Список литературы

1. Сайт вечерней программы новостей : [сайт]. Бостон, 2019 – . – URL: <https://www.pbs.org/newshour/show/this-musician-is-taking-the-sounds-of-the-pipe-organ-on-the-road> (дата обращения: 28.03.2020). – Видео-интервью: электронный.
2. TV-total немецкое телевизионное ток-шоу : [сайт]. Германия, 2014 – . – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n7Mxi1JQVb8> (дата обращения: 31.03.2020). -Видео-интервью: электронный.
3. CNN — телеканал : [сайт]. Атланта, Джорджия, США, 2012 – . – URL: https://www.youtube.com/watch?v=5xVruuES_rg (дата обращения: 01.04.2020). -Видео-интервью: электронный.
4. TopSPB.tv — телеканал : [сайт]. Санкт-Петербург, 2019 – . – URL: <https://topspb.tv/programs/stories/474825/> (дата обращения: 03.03.2020). – Видео-интервью: электронный.
5. Антипова Ю. В. Орган в неакадемической музыкальной практике. Орган и рок-музыка/ Ю. В. Антипова. – Текст : электронный // Тамбов : Грамота, 2018. № 5(91) – ISSN 2618-9690. – С. 105–109. – URL: <https://www.gramota.net/materials/9/2018/5/24.html> (дата обращения: 01.04.2020)
6. Lincoln Center — сайт центра исполнительских искусств : Нью-Йорк, 2012 – . – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gmV5h1upMI4&feature=youtu.be> (дата обращения: 05.03.2020). – Видео-интервью: электронный.

Abstract

In this work, the creative appearance of a bright representative of modern organ performance is considered - Cameron Carpenter. Cameron has great technical potential, a vivid stage image and unconventional approaches to reading organ works. His repertoire covers

academic organ music, transcriptions of piano and orchestral works for organ, processing and composition of his own composition. Among the achievements of the musician is a nomination for the Grammy Award. The musician performs a lot at concerts, broadcasts and shows, awakening the audience's interest in the instrument. Carpenter plays the electronic instrument International Touring Organ, co-produced by Marshall & Ogletre and the performer. The study examined the main achievements of the musician, the features of a personal instrument, repertoire and techniques. Modern performers have little consecration in the scientific literature and are of great interest for study.

Keywords: Cameron Carpenter, electric organ, modern organ performance.

Түйіндеме

Бұл жұмыста қазіргі заманғы орган орындаушылығының көрнекті өкілі Кэмерон Карпентер шығармашылық келбеті қарастырылады. Ол үлкен техникалық әлуетіне, жарқын сахналық бейнесіне ие болып, орган шығармаларын орындауында стандартты емес тәсілдерді қолданады. Оның репертуарында академиялық орган музыкасы, фортепиано мен оркестр үшін шығармалардың транскрипциясы, орган аспабына арналған өңдеулер мен жеке өзі шығарған композициялар бар. Музыкант жетістіктерінің арасында – «Grammy» сыйлығына номинациясы. Көрермендердің орган аспабына қызығушылық оятатын музыкант әр түрлі концерттерде, шоу мен хабарларда өнерін көп көрсетеді. Карпентер Marshall & Ogletre бірлесіп шығарған «International Touring Organ» деген электронды аспапта ойнайды.

Зерттеуде музыканттың негізгі жетістіктері, жеке аспаптың, оның репертуары мен техниканың ерекшеліктері қарастырылды. Қазіргі орындаушылардың шығармашылығы ғылыми әдебиеттерде аз қамтылған, сондықтан оларды зерттеу үлкен қызығушылық тудырады.

Түйінді сөздер: Кэмерон Карпентер, электрлік орган, қазіргі заманғы органның орындалуы.

Бердешова Н.

*магистрант 2 курса КНК имени Курмангазы,
Научный руководитель – Мылтыкбаева М. Ш.
доцент кафедры «Музыковедение и композиция»
кандидат искусствоведения,
г. Алматы, Казахстан*

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ ДИНЫ ХАМЗИНОЙ

Национальное оперное искусство Казахстана – уникальное явление эпохи, обогащающее духовную сокровищницу нашего народа. В казахских операх возрождается народное наследие, творчески используются лучшие традиции русской и европейской оперной культуры. Начало и развитие оперного жанра в Казахстане происходило под влиянием уже сформировавшихся академических форм мирового классического оперного искусства. С самых основ формирования неотъемлемой частью его стали жанровые, образные формы традиционного искусства казахской культуры.

Профессиональная вокальная музыка – одно из ведущих направлений современного исполнительского искусства Казахстана, обладающая самобытностью, яркой историей и профессиональной исполнительской школой. В выдающихся операх казахстанских композиторов «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева, и многих других, исполнители показывают профессиональное мастерство, представляя слушателям яркие национальные образы.

Предметом рассмотрения в данном исследовании стала исполнительская школа меццо-сопрано в Казахстане. На примере анализа творчества меццо-сопрано Дины Хамзиной, представлена попытка представить особенности ее вокального стиля. Меццо-сопрано, как известно, женский голос, имеющий свои специфические свойства и особенности. Его диапазон и тембр, отличаются от двух других голосов – сопрано и контральто. По существу, меццо-сопрано по тембру и диапазону представляет собой нечто среднее между сопрано и контральто. Само название меццо-сопрано произошло от итальянского слова *mezzo*, что означает «половина», «середина». Это верхний женский певческий голос с диапазоном от «ля» малой октавы до «ля» второй октавы. Характерным же признаком этого типа голоса является насыщенность, полнота его звучания в «середине» и мягкость, объёмность звучания низких, грудных звуков [1].

Меццо-сопрано могут исполнять партии контральто, иногда также сопрановые партии. В русской исполнительской традиции меццо-сопрано значительно отличаются по тембру от центральных и высоких сопрано. Для них характерен крупный, глубокий звук, очень насыщенный по окраске и несколько тяжеловесный. В западной же традиции разница между меццо-сопрано и центральным лирическим сопрано лишь в диапазоне, при этом меццо-сопрано имеют явный «сопрановый» звук, довольно светлый, и обладают большой подвижностью голоса.

Меццо-сопрано – один из диапазонов певческого голоса, имеющий свои особенности, специфику и отличительные свойства. Это своего рода сочетание трех голосов в голосе одной певицы – меццо-сопрано, сопрано, высокое колоратурное сопрано. Этот тип голоса обладает очень большим рабочим диапазоном в 2,5 – 3 октавы, при полном диапазоне 4-5 октав. Способность выдерживать tessitura произведений, как для низких, так и для высоких голосов, насыщенное звучание нижнего грудного регистра, техника беглости, тембральная бархатная окраска, расширенный диапазон – такие свойства позволяют исполнять оперные партии меццо-сопрано.

В вокальной литературе нет точного определения этого типа голоса, его называют голосом смешанного типа. Голос расширенного диапазона обладает сложной регистровой структурой. Сегодня, как правило, голоса расширенного диапазона считают уникальными и феноменальными единичными явлениями.

Выдающиеся русские и советские певицы меццо-сопрано – А. П. Крутикова, М. А. Славина, Н. А. Обухова, М. П. Максакова, В. А. Давыдова, С. П. Преображенская, И. К. Архипова, Т. Синявская, Е. В. Образцова, З. Долуханова и др. Особую разновидность составляет *колоратурное* меццо-сопрано. Выдающиеся исполнители меццо-сопрано западно-европейского искусства: Долора Заджик, Элина Горанча, Вальтрауд Майер, Криста Людвиг, Тереза Берганса, Дженит Бейкер, Полина Виардо, Кэтрин Дженкис, Сьюзен Грем, Кончита Супервиа, Чечилиа Бартоли и другие.



Дина Хамзина

Среди обладательниц голоса меццо-сопрано в Казахстане следует назвать таких певиц, как Б. Ашимова, Забира Жубатова, Сара Ищанова, Урия Турдыкулова, Ляззат Бримгазина, Оксана Давыденко, Малика Минизини, Елена Никонова и др. В настоящее время, например, партии меццо-сопрано в театре «Астана Опера» исполняют Дина Хамзина, Салтанат Муратбекова, Гульжанат Сапакова, Татьяна Вицинская.

В казахских операх большинство партий в основном написаны для голоса сопрано, меццо-сопрано малочисленны, в операх у меццо-сопрано чаще всего второстепенные роли. На сегодняшний день, следует констатировать, что в казахской оперной литературе не существует опер, в которых главная роль была бы отдана меццо-сопрано. Однако следует упомянуть казахские

оперные партии меццо-сопрано – партия Аналык в опере Тулебаева «Биржан и Сара», Балым в опере «Камар-сулу» Е. Рахмадиева, а также Нурсулу в комической опере «Айсулу» С. Мухамеджанова, Акжунус в опере Е. Брусиловского «Ер-Таргын», партия Карлыгаш в опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди. Но даже в немногочисленных образцах партии голоса представляют оригинальные женские образы, а сами партии отличаются сложностью, многогранностью. Анализ партий меццо-сопрано в казахских операх с точки зрения исполнительства является интересной исследовательской задачей, которую можно раскрыть, обратившись к творчеству современного представителя исполнительской школы Казахстана.

Одной из ярких представительниц казахстанской вокальной школы является *Дина Хамзина* – исполнительница, представившая много разных образов, запомнившихся слушателям. У Дины Хамзиной от природы голос редкой красоты и уникального диапазона, насыщенный разнохарактерными обертонами. Голос Дины переливается красками, имеет жизненную полноту, которая привлекает много поклонников. В верхнем регистре голос Дины Хамзиной чист, насыщен искренностью, душой и лиризмом, в среднем регистре помещаются драма, чувственные водовороты, душевный раздор и блуждания. Нижний регистр, как ему полагается, отдан тайне, темноте магии, также и светлым лирическим краскам. У Дины Хамзиной три регистра соединились в одно целое, явно слышно присутствие трёх регистров. Своеобразие уникального голоса Хамзиной заключается в том, что он способен так незаметно менять свой тембр, так мгновенно и контрастно, что вбирает в себя всю полноту душевных движений. В этом голосе часто концентрируется все самое высшее, чистое, что олицетворяет всю силу вокального искусства.

В репертуаре непросто выделить лучшие работы певицы. Дело в том, что Хамзина к каждой своей новой партии подходит с чрезвычайной ответственностью, спонтанный метод, по ее собственному признанию, ей чужд. Она трудится настойчиво, методично, с полным погружением в образ. Постоянно ею руководит стремление к совершенству, и отсюда бескомпромиссность взглядов, убеждений и поступков. Хамзина воплощает страстный артистизм на сцене, обладает яркой внешностью как актриса. Это сделало ее известной исполнительницей не только в Казахстане, но и в мире.

Солистка Дина Хамзина в «Астана Опера» исполняет ведущие партии во многих постановках, в числе которых: Амнерис – в «Аиде» Дж. Верди, Азучена в «Трубадуре» Дж. Верди, Любаша в «Царской невесте» Н. Римского-Корсакова, Ольга в «Евгений Онегин» П. Чайковского, Кармен в «Кармен» Ж. Бизе, Сузуки в «Мадам Баттерфляй», Мадалена в «Риголетто» Дж. Верди, Шарлотта в «Вертере» Ж. Массне, Ульрика в «Бал маскарад» Дж. Верди, в казахских операх — Аналык в «Биржан-Сара» М. Тулебаева, Камка в «Кыз Жибек» Е. Брусиловского, Карлыгаш в «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, Балым в «Камар сулу» Е. Рахмадиева.

В репертуаре заслуженного деятеля искусств Дины Хамзиной много партий из опер русских и западноевропейских композиторов XIX века. Так, певица блистала в «Астана Опера» на премьере «Аиды» Дж. Верди, исполняя партию Амнерис. В «Аиде» Дина стала центром притяжения зрительского внимания: ее меццо-сопрано проникновенно передавало любовь и ревность, боль и обиду обманутой брошенной Амнерис. Ее уникально красивый голос вибрировал в такт с переживаниями героини. Амнерис – не первый большой успех певицы. Творческим достижением певицы стало участие в постановке Большого театра оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского (партия Ольги). Прекрасный сильный драматичный голос Дины оставил сильное впечатление у российских слушателей. Также в репертуаре Дины одна из самых знаковых ролей в оперном мировом театре – партия горячей цыганки красавицы Кармен из одноименной оперы Ж. Бизе. Голос Д. Хамзиной был свободен и звонок, бархатистый нижний регистр мгновенно впечатлял слушателей. Необыкновенные драматические, порой даже яростные нотки без малейшего намека на вульгарность, зачастую приписываемой цыганке, звучали

в исполнении Хамзиной более чем правдоподобно, олицетворяя образ свободы женской красоты. Это была еще одна творческая вершина для исполнительницы. Дине Хамзиной подчиняются сложные вокальные партии, она исполняет их на высоком профессиональном уровне, но также особое внимание хочется обратить на исполнение ею меццо-сопрановых партий в казахских национальных операх.

Яркий женский образ представила Дина Хамзина в опере «Биржан-Сара», лирико-драматической опере Мукана Тулебаева (либретто К. Джумалиева). В этой истории влюбленных, которым не суждено быть вместе, несбывшемуся счастьем искренней и взаимной любви которых сопереживает несколько поколений слушателей, исполнительница воплотила образ Аналык, матери Биржана. В опере Дина Хамзина блестяще исполнила сложную в актерском и вокальном плане партию. Благодаря силе и тембру голоса, вокальной технике певицы основной номер персонажа – обрядовая песня жоктау, прозвучала пронзительно и драматично. Своим проникновенным исполнением она по настоящему затронула сердца зрителей.

В другой казахской опере – «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, еще одном шедевре национального искусства, в котором раскрывается глубина переживаний и высокий строй мыслей многогранной личности выдающегося просветителя, философа, духовного учителя нации, обладательница удивительного по красоте меццо-сопрано Д. Хамзина дебютирует с партией Карлыгаш. В интервью исполнительница рассказывала, что через эту партию она впервые соприкоснулась с национальной оперой.

«Все роли для меня важны и равны» – говорит Д. Хамзина [2]. Также она считает, что залог успеха любого спектакля заключается в хорошем исполнении партий главных и второстепенных героев. Партия Карлыгаш, одного их второстепенных героев, для певицы одна из значимых: с нее началась творческая карьера Д. Хамзиной, и раскрыть образ и характер героини ей не показалось простой задачей. Если другие исполнители спектакля раскрывают суть своего героя через несколько сольных номеров, длинные арии или ансамблевые сцены, то Дина Хамзина в своей маленькой арии должна максимально точно передать тонкие душевные переживания героини. Исполнительница выходит с внутренним настроением и энергией, а зритель должен почувствовать через взгляд, актерскую игру, вокальное исполнение, что перед ними умная нежная казахская девушка с большим чувством юмора и талантом. Характеру Карлыгаш свойственны сила воли, смекалка, остроумие и красота. Все эти качества удалось передать певице.

В опере «Кыз Жибек» композитора Е. Брусиловского (либретто Г. Мусрепова) Дине Хамзиной также представилась возможность воплотить важный в драматургическом отношении женский образ. Опера «Кыз-Жибек», как известно, в национальной культуре является первым произведением в оперном жанре, выдержавшее испытание временем, и по-прежнему остающееся востребованным. Народная поэма о «Кыз Жибек» выражает мечту о счастье, воспевает верность в любви, дружбе, а также рассказывает об отваге и чести. В основе оперы – история двух влюбленных Жибек и Тулегена, который приехал издалека, привлеченный молвой о красоте девушки, но Бекежан, соперник Тулегена, предательски убивает его, оборвав прекрасную историю любви.

В этой опере Дина Хамзина исполнила партию Камки – мать Тулегена, это так же не очень большая роль, но очень важная, так как в основной арии она благословляет своего сына на брак с Жибек. Хамзина, по ее признанию, старалась ее исполнить со всей возможной любовью и трепетом, чтобы показать всю сложную гамму чувств героини [2]. С психологически сложной партией исполнительнице удалось справиться блистательно.

Таким образом, представленный выше обзор творчества Дины Хамзиной позволяет прийти к некоторым выводам и наблюдениям. В своем творчестве исполнительница обращается к разным женским образам, ее голос, с насыщенным тембром, обладающий мягкими, приглушенными интонациями, позволяет воплощать характерные роли, как драматической, так и лирической направленности. Исполнительский метод заключается во внимании к деталям, тонкой нюансировке. Она тщательно выполняет стилистические

нюансы, эффектно переходит от одной динамической зоны к другой, красиво выстраивает фразы, обращая внимание на детали текста, выстраивая линию эмоциональных подъемов и спадов. Особый, бархатный голос певицы в среднем регистре позволяет проводить аналогии с «магическим» звучанием, завораживающим аудиторию. В создании женских образов Дина Хамзина старается проникнуть в характер, образ мыслей героинь, проживать кусочки жизни эпохи и времени, отражая женскую, материнскую судьбу, а также любовь, страдание, радость, печаль.

Достижения и многочисленные роли были бы невозможными без определенной творческой позиции или жизненного кредо исполнительницы. История успеха, говорит она, заключается «... в трех одинаковых словах – работа, работа, работа». «Я очень хочу набрать богатейший репертуар, чувствовать себя на сцене в любой роли, как рыба в воде. Но все-таки я не люблю торопиться – лучше уж с чувством, с толком, с расстановкой» [2].

Своеобразие творческого стиля заключается в комплексе составляющих. Каждая из исполнительниц может выделить различные стороны персонажа, поставив перед собой соответствующие художественные и исполнительские задачи. Дина Хамзина принадлежит к современному типу исполнителя, сочетающему различные вокальные традиции. Она раскрывает художественную сторону образов своих героинь, показывает возможности голосоведения в партиях, раскрывает в полной мере вокально-технические возможности меццо-сопрано. Постоянные творческие поиски, тонкий исполнительский вкус Дины Хамзиной позволяют говорить о формировании зрелого профессионального стиля и перспективах ее дальнейшего творческого роста и развития.

Основные этапы творческого пути:

Д. Хамзина окончила Казахский государственный женский педагогический институт по специальности «Учитель музыки» (класс Народной артистки Казахстана Б. Ашимовой и Г. Карамолдаевой, 1994). Стажировалась в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы (класс Заслуженного артиста Казахстана Ш. Абилова). Прошла мастер-класс у педагогов Академии Ла Скала Лучаны д'Интино и Винченцо Скалери (Италия).

С 2000 по 2013 годы – солистка ГАТОБ им. Абая.

С 2013 г. – ведущая солистка оперы ГТОБ «Астана Опера».

Награды:

- Лауреат I премии Международного конкурса вокалистов Б. Тулегеновой (2004);
- Гран-при Республиканского конкурса вокалистов им. К. Байсеитовой (2005);
- Золотая медаль чемпионата мира исполнительского искусства (США, 2006);
- Участница Международного фестиваля оперного искусства им. Ф. Шаляпина (Греция, 2007; Татарстан, 2008).

Список литературы

1. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 343.
2. Интервью с исполнительницей Д. Хамзиной.
3. Мекишев Б., Бисенова Г. Казахский государственный академический театр оперы и балета им. Абая. Алма – Ата, 1954. – 95 с.
4. Неделя Лидер. Портреты 27 недели. Дина Хамзина: У меня все впереди. Марго Эрванд. Алматы.
5. Кузембаева С.А. Национальная основа жанра оперы в Казахстане // Казахская музыка в контексте культур. – Алматы, 2002 – с.5-25.

Түйіндеме

Мақалада Қазақстанның белгілі опера әншісі Дина Хамзинаның вокалдық стилінің ерекшеліктері қарастырылады. Бүгінгі таңда жас әнші Дина Хамзина-қазақстандық, әлемдік опералық кеңістікті сенімді жаулап алатын жаңа толқынның жарқын меццо-сопраносы, қазіргі заманғы музыкалық қазақ театрының маңызды әрі перспективалық шығармашылық тұлғаларының бірі. Зерттеу нысаны опера әншісінің қалыптасуы, шығармашылық ізденістері, қазақ операларындағы шығармашылық амплуаның жетістіктері, әншінің вокалдық техникасының орындаушылық ерекшеліктері болды.

Тірек сөздер: қазақстандық опера өнері, Дина Хамзина, меццо-сопрано, вокалдық стиль, диапазон, регистр, репертуар.

Abstract

The article deals with the peculiarities of the vocal style of the famous opera singer of Kazakhstan Dina Hamzina – a mezzo-soprano performer of many Kazakh operas. For today the young singer Dina Hamzina – one of the brightest mezzo-sopranos of a new wave, confidently conquering Kazakhstan, world opera space, one of serious and perspective creative persons of modern musical Kazakh theatre. The object of research became formation, creative searches of the opera singer, achievements of creative role in the Kazakh operas, performing features of the singer's vocal technique.

Keywords: Kazakh opera art, Dina Hamzina, mezzo-soprano, vocal style, range, register, repertoire.

Бағжан Е.

*Құрманғазы атындағы ҚҰК I курстың магистранты,
Ғылыми жетекшісі – Бұлбаева А.З.
«Музыкатану және композиция»
кафедрасының доценті,
өнертану кандидаты,
Алматы қ., Қазақстан*

ЖАҢА ҒАСЫР ЕСІМІ - АБДЫСАГИН РАХАТ-БИ ЖӘНЕ ВИОЛОНЧЕЛЬ АСПАБЫНА АРНАЛҒАН «ФАНТОМНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ» КОНЦЕРТІ

Абдысагин Рахат-Би Төлегенұлы 02.02.1999 – пианист әрі композитор, «Дарын» мемлекеттік жастар сыйлығының иегері, халықаралық байқаулардың жеңімпазы, ең жас PhD докторы. Қазақстандағы ең жас П.И.Чайковский атындағы Халықаралық конкурсы лауреаттары Ассоциациясының мүшесі. Қазақстан Республикасының алғашқы президенті Н.Ә.Назарбаевтың «Ең дарынды өнерпазға» кубогымен марапатталған. Қазақстанда алғаш рет өткізілген «100 жаңа есім» жобасының ең жас жеңімпазы. «Қазақтың Моцарты» атанған Рахат-Би 10 жасынан бастап бүгінгі күнге дейін екі опера, сонымен қатар симфониялық оркестрге және камералық ансамбльдерге арналған 100-ден аса классикалық музыкалық шығармалар жазған. Оның шығармалары Вена, Лондон, Прага, Париж, Базель, Берлин, Мюнстер, Байройт, Франкфурт, Рогашка-Слатина, Кьоджа, Бергамо, Падуа, Грац, Мюрццушлаг, Аркей, Аликанте, Теулада Морайра, Мәскеу, Санкт-Петербург, Омск, Томск, Красноярск, Киев, Ялта, Анкара, Стамбул, Каир, Амман, Александрия, Бейжін, Сеул, Нью-Йорк, ЛосАнджелес, Филадельфия, Нұр-Сұлтан және Алматының әлемдік концерттік сахналарында орындалуда. Шығармаларының партитуралары «Verlag Neue Musik Berlin» және «Композитор» сынды баспа үйлерінде жарыққа шығарылады. Рахат-Би 13 жасында студент, ал 17 жаста магистрант атанып, П.И.Чайковской атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясында стажировкадан өтіп 18 жаста магистрлік диссертациясын қорғады. Магистратурадағы оқуын бітіріп Италияның үш бірдей жоғары оқу орындарына: Джузеппе Верди атындағы Милан

консерваториясына (композиция), Чезаре Поллини атындағы Падуа консерваториясына (фортепиано) және Рим қаласындағы Санта-Чечилия Академиясына (композиция) докторантураға қабылданды, 20 жасында үш консерваторияны үздік бітіріп шықты. Бұл Еуропадағы кәсіби музыкалық білімнің ең жоғары деңгейі. Рахат-Би 14 жасында математика мен заманауи музыканың байланысын зерттеуге арналған «Mathematics and Contemporary Music» атты ерекше ғылыми жұмыс жазған. Басқа да ғылыми еңбектердің авторы. Ана тілімен қоса орыс, ағылшын, итальян, испан тілдерін де кеңінен меңгерген⁶.

Рахат-Биге алғаш әріп танытқан ұстазы Гүлзина Үржігітованың: «Рахат-Би өзге әлемнен келгендей бала еді. Бәрін тез үйренетін, ерекше зерек ол тыныш отыра алмайтын. Жаңа ойын мен жаңа тақырыпты, бөлек бір тапсырманы талап етіп тұратын. Кішкене кезінен дара болатын», – деп айтқан естелігі есіме түсті. Ән патшасы Шәмші Қалдаяқов кішкене кезінде ауылдың шетіне шығып алып, өз-өзінен еңіреп жылап отырады екен. Көпті көрген дана қариялар: «Бұл баланы өнер қысып отыр, бұдан бір үлкен адам шығады», – деп айтыпты. Дара тұлғаны танып, ерекшелігіне бәс иіп, Рахат-Бидей шәкіртінің бойындағы саф өнерін дамыта білген көреген ұстаздарына да іштей алғысымызды білдіреміз⁷.



2020 жылдың 4 ақпанында Абай атындағы қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрында Рахат-Би Абдысагиннің «Капля Вечности» атты жеке шығармашылық кеші өтті. Бұл оның елімізде өткен үшінші шығармашылық кеші. Өткен жылы «Астана Опера» театрында Р. Абдысагиннің «Бег времени» атты симфониялық бір музыка кеші өтсе, Алматыдағы Ө.А.Жолдасбеков атындағы студенттер сарайында да симфониялық музыка туындылары

арқылы өнерсүйер қауымның ыстық ықыласына бөленген.

Бұл кеште мен тағатсыздана күткен шығарма – виолончель және симфониялық оркестрге арнап жазылған «Фантомные отражения» деп аталатын концерт шығармасы болатын. Себебі, бұл шығарма біздің қазақ композиторлар арасындағы виолончель аспабына арнайы жазылған алғашқы концерт. Орындаушы ретінде арнайы Украинадан шақырылған, Украин композиторы, виолончелист, «Киев Камератасы» оркестрінің солисті, Ленин атындағы премия иегері – Алмаши Золтан Гаврилович.

Рахат-Би Абдысагиннан алынған сұхбатта композитор былай дейді: «Концерттің негізгі музыкалық мотиві 2015 жылы жазылды, ал партитураның түп нұсқасын 2018 жылдың қазан айында жазып бітірдім. Концерт екі бөлімнен тұратын тұйық циклды формасында жазылған шығарма»⁸.

Мысал 1



⁶ Автобиография Рахат-Би Абдысагиннің жеке қорынан алынған

⁷ Бектұрғанова Н. Қазақ өнерінің Рахат-Биі // Қазақ әдебиеті, 28.02.2020

⁸ Автордың Рахат-Би Абдысагиннен алған сұхбатынан. 6 наурыз, 2020 жыл

Концерт қазіргі заман талабына сай жазылған, орындаушылық жағынан да техникалық қиын шығарма. Концерттің бірінші бөлімі симфониялық ауқымымен таң қалдырады. Виолончель партиясының алғашқы ноталарынан-ақ экспозицияның қарқынды кульминациясын сезуге болады, және де виолончель партиясы речитативтерден құралған екен.

Бастапқы темпі - $\text{♩} = 43-56$.

Мысал № 2

123 $\text{♩} = 43-56$ 14 15 6 7 altissima tensione!
 142 16 esprissivissimo! 3:2 5:4 5:4
 143 5:4 7:4 5:4 3:2

Каденция. Орындаушылық тұрғыдан қарасақ – өте қиын, техникалық әдістері өзгеше және де көп дайындықты қажет етеді. Басты себептердің бірі ол жылдамдық, интонация, әрдайым кілт белгілерінің ауысып тұруы. Ең басты мәселе – октаваның ойналуы. Себебі, виолончель аспабында бұл жер өте жоғарғы 6-шы позицияда ойналады.

Мысал 3

1 4 1 II 5:4 3:2
 mp esprissivissimo!
 7 5:4 5:4 3:2
 2 crescendo poco a poco

Екінші бөлім темпі Adagio ($\text{♩} = 35-36$). Бұл бөлімді толығымен каденция десек те болады. Коладағы кульминациясында Шостаковичтың скрипкаға арналған концертінің каденциясының бір мотиві өте ұқсас келеді. Каденция техникалық тұрғыда өте қиын, орындаушыға көп дайындықты қажет етеді. Концерт үзілмейтін тез он алтылық ноталармен қарқынды дамып, соңғы алтыншы октавадағы си нотасы үш такт бойы трель ойналып, ал ол уақытта оркестр соңғы бір нүктеге дамытып алып келіп виолончельмен бірге шығарманы аяқтайды.

Қорытындылай келе айтарымыз, Рахат-би Абдысагиннің «Фантомные отражения» концертін қазақ музыка тарихында қазақ композиторы жазған виолончель мен оркестрге арналған тұңғыш шығарма болып табылады. Абай атындағы Қазақ Мемлекеттік академиялық опера және балет театр сахнасының төрінде орындалып, бұл туынды көрермендердің көңілінен шыққаны анық. Концерт жас орындаушылар мен оркестрлердің репертуарынан өз орнын тапқанына кәміл сенеміз. Орындаушы ретінде айтарым – жалпы қазақ композиторының классикалық шығармасын орындаған бізге рух беріп, мақтаныш тудырады. Бұл Рахат-Бидің биік шыңдарының тек бастамысы деп білемін.

Әдебиеттер тізімі

1. Ермуханова А.Б. Скрипичные произведения современных композиторов Казахстана. Магистерская диссертация. – Астана, 2018. – 18 б.
2. Бектұрғанова Н. Қазақ өнерінің Рахат-Биі // Қазақ әдебиеті. 28.02.2020 ж. URL: <https://qazaqadebieti.kz/23796/aza-nerini-rahata-bii> (Дата обращения: 12.03.20)
3. Бейне материал «Капля Вечности» <https://www.youtube.com/watch?v=HkSE6H0GF80>
4. Мақала авторының Рахат-Би Абдысагиннен алынған сұхбатынан. 6 наурыз 2020 жыл.

Аннотация

Данная статья посвящена обзору творчества молодого казахского дарования, известного композитора Рахат-Би Абдысагина. Автор статьи обращает особое внимание на концерт, пройденный на сцене Казахского государственного академического театра оперы и балета им.Абая 04 февраля 2020 года, где впервые на казахской сцене прозвучало произведение молодого композитора для виолончели с симфоническим оркестром «Фантомные отражения». В ходе анализа автор подчеркивает разнообразные трудности, возникающие при исполнении данного произведения, а так же особенные штрихи, требующие мастерства игры на виолончеле.

Ключевые слова: композитор, академическая современная музыка, виолончель, исполнитель, концерт, сольное исполнительство.

Abstract

This article is to review the creativity of the young Kazakh talents of the famous composer Rakhat-Bi Abdirahin. The author of the article pays special attention to the concert held on the stage of the Kazakh state academic Opera and ballet theater.Abay on February 04, 2020, where the young composer's work for cello and Symphony orchestra "Phantom reflections"was performed for the first time on the Kazakh stage. In the course of the analysis, the author emphasizes the performance features in this work, as well as difficult to perform strokes on the cello.

Keywords: composer, academic contemporary music, cello, performer, concert, solo performance.

Қапан Д.

Құрманғазы атындағы ҚҰК

2 курстың магистранты,

Ғылыми жетекші - Мылтықбаева М.Ш

өнертану кандидаты, доцент

Алматы қ., Қазақстан

ҚАЗАҚСТАННЫҢ САКСОФОНДА ОЙНАУ МЕКТЕБІНІҢ НЕГІЗІН ҚАЛАУШЫСЫ – ЯКОВ МАТВЕЕВИЧ ТКАЧЕНКОНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ПОРТРЕТІ

XX ғасырдың екінші жартысы Қазақстанда үрмелі және ұрмалы аспаптарда орындаушылықтың шынайы гүлдену уақыты болды. Сол кезеңнің үздік өкілдері, олардың көпшілігі Мәскеу мен Ленинградтың жоғары оқу орындарында білім алған, өз назарларын Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының қабырғасында қызметке бағыттады. Осындай жоғары білікті, кәсіби кадрлардан еліміздің үлкен музыкалық жоғарғы оқу орнында үрмелі және ұрмалы аспаптар кафедрасы құрылды.

Кафедра оқытушылары педагогикалық жұмысты және концерттік қойылымдарды жүйелі түрде әзірлеумен және әдістемелік құралдар мен жинақтарды шығаруды табысты ұштастыра білді. Дәл осындай жан-жақты атаулы қызмет отандық үрмелі аспаптарда ойнау мектебінің белсенді қалыптасуына ықпал етті, оның жоғары кәсібилігінің растамасы ретінде ең беделді республикалық және халықаралық конкурстарда (Қазақстан, Ресей, Әзірбайжан, Өзбекстан, Қырғыз Республикасы, Польша, Израиль) қазақстандық үрмелі аспаптарда орындаушылардың алған марапаттары мен сыйлықтары болып табылады.

Алматы мемлекеттік консерваториясының алғашқы орындаушылық кафедраларының бірі оркестр болды. Оның екі дербес бөлімшеге қайта құрылуы нәтижесінде, үрмелі аспаптар кафедрасының меңгерушісі 1951-1957 жылдар аралығында кафедра төрағалығын ректордың міндеттерімен үйлестірген, корнет-а-пистон партиясын үздік орындаған бірінші дәрежелі шебер-трубач, астаналық үрмелі оркестрлердің, гвардиялық полктардың капельмейстері, өз еңбегі үшін көптеген марапаттарға ие болған, олардың ішінде "Құрмет Белгісі" орденінің иегері, білікті маман И. В. Круглыхин болды. Кафедраның үрмелі аспапта орындау мамандығы бойынша Қазақстанның кәсіби орындаушылық өнерінің негізін қалаған оқытушылар: В. Г. Добровольский, В. А. Сазонтов, П. Ф. Хомченко, А. Е. Мовш, П. В. Филатов, У. Н. Нусупов, Т. Б. Мусурманқұлов, А. Б. Бектаев болды. Барлық осы орындаушылар басқа мектептерге қарағанда, музыка – тірі мата, поэтикалық сөз ретінде белгілі бір мазмұнға ие, ал оны ашу – орындаушының міндеті деп тұжырымдаған орыс мектебінің үрмелі аспаптарда ойнау жетістіктеріне сүйенген. Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның үрмелі және ұрмалы аспаптар кафедрасының жұмыс істеген уақытында көптеген орындаушы-музыканттар оқытылды. Оқу кезінде үрмелі аспаптарда орындаушылық шеберлігінің жоғарылауына және орындаушылық практиканың сапасын жақсартуға ықпал ететін түрлі іс-шаралар мен жобаларда, үлкен сахналарда, конкурстарда, фестивальдарда орындауында өздерінің орындаушылық шеберлігін сынап көрді.

Арнайы саксофон сыныбының қалыптасуы мен дамуы-көптеген кәсіби мамандар мен музыкант-орындаушылардың әуесқойларында қызығушылық тудыратын зерттеудің жеке тақырыбы. Бұл тақырыпты зерттеудің негізгі міндетті ретінде отандық саксофондағы ойнау мектебінің қалыптасу тарихына және консерваториядағы саксофон класының бірінші оқытушысы тарихына толығырақ тоқталайық.

Саксофон аспабында орындаушылықтың еуропалық және ресейлік ойын мектебімен салыстырғанда, отандық орындаушылық салыстырмалы түрде жас. Құрманғазы атындағы ҚҰК-да саксофон сыныбының ашылуы, осы аспапты игерудің алғашқы кезеңі болды. Республикамыздағы саксофон мектебінің негізін қалаушысы – көрнекті педагог және дарынды музыкант, кларнетист және саксофоншы – Яков Матвеевич Ткаченко.

Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының үрмелі және ұрмалы аспаптар кафедрасында саксофон сыныбы ашылғаннан кейін, консерваторияда осы аспаптың алғашқы түлектерін даярлай басталды.

Ең өткір мәселелердің бірі репертуардың жетіспеушілігі болды: орындаушы-саксофоншылар саксофон аспабына арналған шығармаларға деген қызығушылықты арттыруға және аспаптың өзін танымал етуге ықпал ететін қазақстандық композиторлардың жарқын және бірегей шығармаларына мұқтаж болды. Дарынды және талантты тұлғалар отандық композиторлардың шығармашылық ізденістеріне қажетті серпін беретіні сөзсіз. Еліміздегі саксофон сыныбын құру кезеңі кеңес заманында Батыс музыкасына тыйым салу уақытымен сәйкес келді. Саксофон – бұл ең алдымен классикалық аспап емес, джаз музыкасын ойнауға арналған аспап екені ешкімге құпия емес, ол джаз импровизациясына тән тембрлік колоритімен, саусақ техникасының жеңілділігімен және икемділігімен ерекшеленеді. Осыған байланысты, отандық және ресей тарихындағы саксофон ұзақ уақыт бойы орындаушылық тәжірибеде өзінің орнын иемденді, аз белгілі болды немесе оған тыйым салынды. Кейіннен, бұл Батыс Еуропа

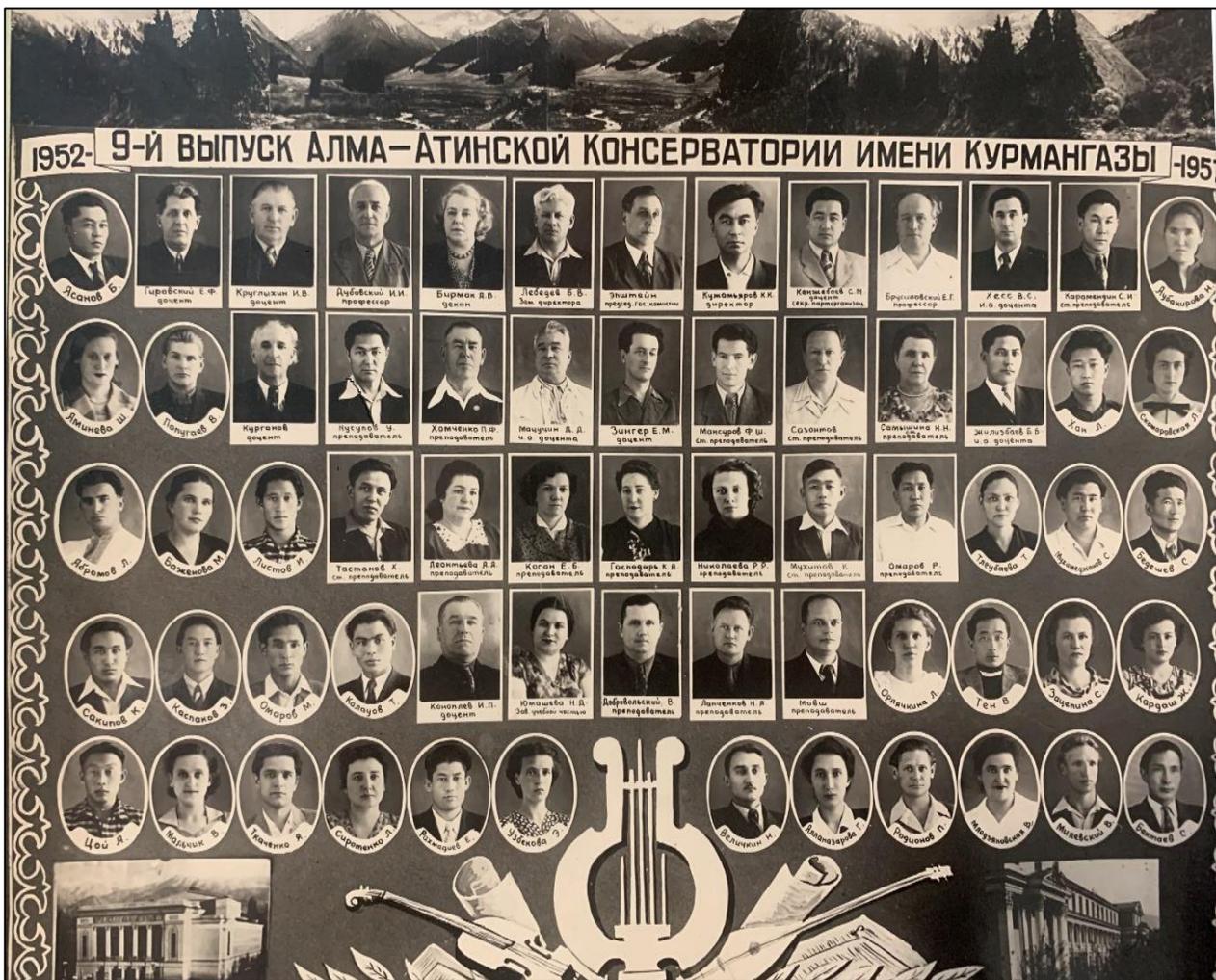
елдерімен салыстырғанда (мысалы, Франция) орындаушылық тәжірибе дамуда жағынан өте артта қалғандығына әкелді. Композиторлар да саксофонға сирек жазған, оның бірден бір себебі - орындалмай қалу мүмкіндігінің жоғары болуы.

Алғашқы ұстаз Яков Матвеевичтің шығармашылығын қарастыра отырып, оның ұзақ жылғы еңбегі мен белсенді педагогикалық қызметінің негізгі кезеңдерін атап өтпеуге болмайды. Ол 1927 жылы 14 маусымда Нежедь қаласында (Украина) музыка және кескіндеме бағалаушылар отбасында дүниеге келген. Балалық шақтан білімге деген талпынысымен ерекшеленді – сурет салуды, әр түрлі композиторлардың шығармаларын тыңдауды, оқу мен мәдени ағартуды жақсы көрді. Америка Құрама Штаттарының президенті – Франклин Делано Рузвельттің қызметіне деген зор қызығушылығын ерекше атап өту керек, оның табандылығы мен батылдық қасиеті ерекше қызықтырып, жас оқытушы өзінің кумирі және еліктеу үшін үлгі ретінде көрген. Кескіндеме әуестігі туралы айтатын болсақ, Яков Матвеевич өзінің сурет салу шеберлігін шындауға көп уақыт бөлді. Оның жұмысының алғашқы үлгілері табиғат пейзаждары, таулар, көлдер мен гүлдерге арналды. Мұғалімнің өзі атап өткендей, алғашқы суреттер сурет салу техникасы туралы білместен салынған қарапайым эскиздер болған. Жас суретші сурет салу техникасының бояуларды таңдау, фигуралардың контурларын тегістеу, қылқаламдармен жұмыс істеуді - қажырлы еңбегі мен табандылығының, сансыз уақыт саны мен тәжірибесінің арқасында қол жеткізді. Оның суретші болуды армандауы кейіннен оны 1943 жылы көркемсурет академиясына түсуіне алып келді. Оның оқуы Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде болғандықтан, Яков Матвеевич оқуын аяқтамай 1944 жылы Кеңес Әскері қатарында екі айлық оқу-жаттығу лагерінде болып, тыловиктер полкіне қызмет етуге аттанады. Әскерде қызмет еткен жылдарын еске түсіре отырып, ол қызықты сәттер мен қызметтестері туралы қызығушылықпен әңгімелейді: олардың арасында әр түрлі ұлттардың жауынгерлері болғанын, олардың қиын, қатал соғыс кезінде бір-біріне көмектесіп, жан-жақты қолдағанын есіне алады.

Яков Матвеевич армияда жеті жыл қызмет етті, саксофоншы ұзақ уақыт қызмет етуді былай түсіндіреді: «Соғыс кезінде әскери қызметшілердің қатарын демобилизациялау үшін әскерге белгілі мөлшерде қажетті адам саны жиналуы керек еді, сондықтан ол армияда ұзақ уақыт қызмет етті. Біздің әскери бөліміміз мен үшін екінші үй болды, солдаттар – мен төсек, тамақ пен жатар жерімді бөліскен екінші отбасым болды. Жеті жылдан кейін мен еркін жалданған жауынгер ретінде қалып, әрі қарай қызмет еткім келді, өйткені соғыс аяқталғаннан кейін музыкалық училищеге түсіп, кларнетте ойнауды үйрендім». Музыка оқытушысы болуына оны әскери оркестрге қабылдануы және онда оған кларнет аспабы берілуі себеп болды. Базалық музыкалық білімі мен біліктілігі жоқ оқытушы әскери қалашықтың музыкалық училищесінде дыбыс шығару қасиеттерін, саусақ техникаларын және ноталық сауаттылықты меңгере бастады. Сондай-ақ, оқуға байланысты өзге де қиындықтар болғанын атап өтті, себебі қалада әскери жағдай енгізіліп, қарапайым ефрейтор үшін кларнет бойынша сабақтарға қатысу үшін өз бөлігін тастап кетуге рұқсат етілмеген.

«Музыканы оқып үйрену мен үшін өте қызықты және жағымды болды, мен әрдайым дыбыс шығарған кезде, кішкентай музыкалық аспаптан (кларнетте), тесіктер мен клапандардан музыканың пайда болуына таң қалдым, мұндай аспапта орындауды үйрену өте керемет еді. Klarнеттің дыбысын алғаш естігенде аспап туралы алғашқы әсерім, бұл ең алдымен әуен-негіздің негізі, өмірдің мәні» - деп атап өтті Яков Матвеевич. Әскердегі мектебін бітіргеннен кейін, кларнетте орындау білімін тереңдету үшін, Львов консерваториясында оқуын жалғастырды. Белгілі бір жағдайларға байланысты отбасымен Алматыға көшіп, Львов консерваториясындағы оқуын аяқтай алмады. Алматыға көшкеннен кейін ол музыканы тастамауды шешіп, Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясының кларнет аспабының мұғалімі А.Е. Мовштың сыныбына түседі.

1-сурет. Я. М. Ткаченконың 1957 жылғы бітіруші түлектер альбомы (5-қатар, сол жақтан үшінші), Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясының ректоры К. Х. Кужамьяровтың басшылығымен профессор-оқытушылар құрамымен бірге



Оқу барысында Яков Ткаченко шығармашылық белсенділігімен және ұйымдастырушылық қасиеттерімен ерекшеленді. Сонымен бірге ол Лидия Чернышева атындағы қазақ ән-би ансамблінде жұмыс істеді, сондай-ақ, ол 30 жыл жұмыс істеген Республикалық радио және телевидениеде эстрада-симфониялық оркестрдің құрушысы және солист-саксофонисті болды. Жаңа шығармашылық ұжым Қазақ КСР-інде және одан тыс жерлерде үлкен жетістікке ие болды. Оркестр құрамына шамамен 120 музыкант кірді, Кеңес Одағының барлық елдеріне гастрольдік сапармен көптеген концерттер мен іс-шаралар ұйымдастырылды. Сондай-ақ, дәл сол кезде Ткаченко өзінің оркестрінің жақсы қабілеттерін, аспаптанудың кәсіби білімін және оркестрлік аспаптардың мүмкіндіктерін көрсете отырып, қазақтың халық әндері мен әуендерінің нақышына жазылған өзінің өңдеулерін халыққа ұсынды. Оның еңбектерінің ішінде Рашид Мұсабаев, Ескендір Хасанғалиев, Суат Абсейітов және басқа да эстрада әртістері орындаған 500-ге жуық осындай аранжировкалары мен өңдеулері бар. Яков Матвеевич Алтай халықтарының әндерін өңдеуде көп еңбек сіңірген. Соның барысында кейін бұл жұмыстар үш үлкен винилдік жазбаларға жазылды. Жетекші солист-орындаушы ретінде Қуддус Кужамьяровтың Я.М. Ткаченкоға арнайы жазған, алыт саксофон мен симфониялық оркестрге арналған алғашқы қазақстандық концертті орындап, жазғаннан кейін көрінді.

2-сурет. Республикалық радио және теледидар қарамағындағы эстрада-симфониялық оркестрі (Ю. М. Ткаченко - сол жақтан үшінші)



Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында саксофон сыныбы ашылғаннан кейін, алғашқы оқытушы ретінде Я.М.Ткаченко шақырылды. Ұстаз консерваторияда ондаған жылдар бойы жұмыс істеп, Батырхан Шукенов, Константин Роор, Альберт Шкалиберда және басқалар сияқты тамаша орындаушылардың бір тобын шығарды.



3-сурет. Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясының "үрмелі және ұрмалы аспаптар" кафедрасының профессор-оқытушылар құрамы

Оның барлық түлектері оқу жылдарын еске алып, алғашқы ұстазын өздерінің концерттік іс-шараларына қуана шақырады. 1981 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына, саксофон сыныбы бойынша аспаптық орындау факультетіне түскен атақты түлек, әнші, саксофонист-виртуоз, VII-Бүкілодақтық эстрада әртістері байқауының лауреаты – Батырхан Камалович Шүкеновты атап өту керек. 1982-1985 жылдары консерватория студенті болып, сол кезде әйгілі болған Қазақ КСР еңбек сіңірген әртісі Роза Рымбаеваны сүйемелдеген, қазақстандық «Арай» тобының мүшесі болды. Ұжымның құрамында Шукенов джаз мәнеріндегі музыкалық композициялар орындап, өзін алыт пен тенор саксофондарының шебері ретінде көрсетті [1].



4-Сурет. Я. М. Ткаченко
консерваторияның алғашқы түлегі
Б. К. Шүкеновпен бірге

Яков Матвеевич, саксофон сыныбын құрғаннан кейін өзінің новаторлық қызметін тоқтатпай, қазақ, орыс және шетелдік композиторлардың шығармаларын орындайтын ансамбльдік және оркестрлік ансамбльдер құрады. Осы күнге дейін белгілі ансамбльдердің бірі «Sax Jam» – бұл 1994 жылы П.И. Чайковский атындағы Алматы колледжінде құрылған саксофонистер ансамблі. Ансамбль танымал әндер мен заманауи джазды орындады. Ансамбль құрамында Я.М. Ткаченконың саксофон сыныбының студенттері: Ганиева Венера, Нораева Ирина, Шукарева Ольга, Столярова Нина, Яшкова Анастасия болды. Ансамбль репертуарының негізін «Шагаю по Москве», «Moon Indigo» Д. Эллингтона, «Караван» и «Индиго» Д. Эллингтона, «Розовая пантера» Г. Манчини, «Всегда вместе» Д. Джуффри, «In the mood» Д. Гарланд сияқты белгілі шығармалар құрайды.

Ол консерваторияда құрған эстрадалық оркестрдің концерттік бағдарламасы да әртүрлі болды: Г. Джеймс «Рапсодия для 4-х труб», Н. Минх «Наши встречи», В. Герман «Весеннее настроение», Б. Пайге «Ганцуйте вместе с Бейси», Г. Жубанова «Прогулка на Медео», Р. Антени «Экспромт», Д. Керн «Дым», Д. Крупп «Буги-Блюз», Д. Брубек «Молодой парк», А. Кролл «Большие Ралли», К. Бейси «Музыкальный момент» и «Кинг», Д. Джуффри «Всегда вместе». Оркестрдің құрамы заманауи джаз бэнд тобын еске түсіреді: саксофонистер тобы (Шукенов Б. – альт, Осипов А. – альт, Перцов Е. – тенор, Пидгаец Г. – тенор, Оберст А. – баритон), тромбонисттер тобы (Обертынюк Ю., Полянский А., Балдин А., Камалетдинов А.), керней тобы (Сметанин С., Ким О, Гернер М., Логвинов К.), ритм тобы (Квасов С. – ұрмалы аспаптар, Калистратов Е. – ритм гитара, Пожидаев Е. – бас гитара, Муксинов Р. – фортепиано), солист Татьяна Михеева.

Оркестр басшысының айтуынша, ұжым үлкен танымалдыққа ие болды: «Концерттерге тыңдаушылар өте көп келетін, зал толық, аншлағ болатын, барлық нөмірлер биспен қайта орындалатын, тіпті тыңдаушылар әртістерді сахнадан жібермеген концерт күндері болды». Джаз музыкасына деген қызығушылық үлкен болды, тек осындай джаз музыкасына тыйым салынды, сол себептен ұжым көп ұзамай өз қызметін тоқтатты. Яков Матвеевичтің өзі бұл оркестрдің соңғы концерті 1972 жылы 22 желтоқсанда Алматы консерваториясының концерт залында болғанын, содан кейін келесі күні электрондық гитара мен микрофонға арналған барлық жабдықтардың алынып тасталғанын қайғымен айтады. 1940 жылдары, қырғи қабақ соғыстың басталуымен КСРО-да джазға тыйым салынды және биліктің бұқаралық ақпарат құралдарында «джаз» сөзін қолданбауы туралы ашық шешімі ешкімге күпия болмады. Ежелден, сталиндік дәуірден

бастап джаз батыстық буржуазиялық үгіт-насихаттың өзіндік түрі болып саналды, ал джазға әуестенген адамдар кеңес жастарының өте басым бөлігі болды. Олар, біз қазір түсінгеніміздей, Батысты идеализациялап, оны барлық маңызды рухани және саяси құндылықтар пайда болған орын ретінде қарастырды. Тіпті көптеген джазмендер Батысқа қашуды мақсат еткен, кейбір қашқандарды ұстап, қамаған [2].



5-сурет. Я.М. Ткаченконың жетекшілігімен Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясының джаз оркестрінің концертінен фотосурет

Әрине, сол кезде "Бүгін джаз билейсің, ал ертең Отаныңды сатасың" деген сол уақыттағы атақты сөз тіркестерімен бірге Батыс музыкасын насихаттауға тыйым салынбаса, қазіргі уақытта оркестрмен не болуы мүмкін, қандай жетістіктерге жетуі мүмкін екендігін елестету қиын. Сондай-ақ тарихқа саксофоннан фин пышағына дейін – бір қадам Ә деген джазға қатысты атақты фраза енді» [3]. Немесе «Сумбур вместо музыки» деген сөздер джазға деген қандай қарым-қатынас болғандығын көрсетеді [4].

1989 жылы зейнеткерлікке шыққаннан кейін, Яков Матвеевич көп жылдар бойы П.И. Чайковский атындағы АМК оқытушы ретінде жұмыс істеді. Мұнда да ол, оған дейін болмаған жаңа нәрсе енгізу қасиетінен арылмады. Нәтижесінде 2001 жылы Лисаковск қаласында халықаралық байқаудың ІІІ сыйлығының лауреаты атанған "Сакс хорус" эстрадалық-симфониялық оркестрінің құрылуы болды. Яков Матвеевичтің шәкірттері бүгінгі күнге дейін республиканың тыңдармандарын өздерінің орындау шеберлігімен қуантуда.

Яков Матвеевич Ткаченконың шығармашылық мансабының бір кезеңі кәсіби дирижер және жетекші болған Қазақстан Республикасы Қарулы Күштерінің Әскери оркестрімен байланысты болды. Ол жайлы майор Синявский: «Я.М.Ткаченконың күш-қуаты мен өміршендігіне таң қалуды тоқтата алмаймын. Сабақ беру, дирижерлау, стильдер мен интерпретацияның музыкалық қырларын, концерттік нөмірлерін көркемдеп салу оңай емес, дегенмен, ардагер және саксофон шығармашылығының Патриархы өз жасына қарамастан жақсы жұмыс істейді. Тіпті жастарға онымен ілесіп жүру қиын. Бұл

дегеніміз – кеңес мектебі және кез келген жаста пайда әкелу ниеті» деп жылы лебізін білдірді.



6-сурет. П. И. Чайковский атындағы АМК студентімен жұмыс барысында

Яков Матвеевич Ткаченко Қазақстан музыканттарының орындаушылық және орындаушылық қызметін өркендету үшін көптеген маңызды және пайдалы жұмыстар жасады. Оның мерейтойы қаламызда кең көлемде аталып жүргізілді. Мерейтойлық 50-жылдық еңбек жолындағы концертті Абай атындағы опера және балет театрында өтті. Қазақстанда жұмыс істеген жылдары Яков Матвеевич Ткаченко Қазақстан Республикасының музыкалық мәдениетіне, жас музыканттарды дайындауда елеулі үлес қосты. Эстрадалық музыканы дамытқаны үшін көптеген дипломдармен, сонымен қатар «Қазақстан Республикасының білім беру ісінің үздігі» белгісімен марапатталған.

Яков Матвеевич Ткаченко - музыкаға, оның сүйікті аспабы – саксофонға, бүкіл өмірін арнаған адам. Осы жылы педагог 93 жасқа толады. Саксофонда орындаушылықтың мэтрі үлкен әріппен жазылатын мұғалім болып саналады. Ол әлі де сапта және денсаулығы да жақсы және әрдайым "үрмелі және ұрмалы аспаптар" кафедрасы мен факультеттің барлық шығармашылық іс-шараларына қатысады. Жас саксофоншылармен болған әрбір кездесуге қуанып, әрқайсысын өзінің немересі және өз ісін жалғастырушы ретінде қабылдайды.

Әдебиеттер тізімі

1. О Батыре [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <https://batur.foundation/about/childhood> (дата обращения – 10.03.2020).
2. Вспоминая любителей джаза (в период запрета джаза [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <http://www.staroradio.ru/audio/11372> (дата обращения – 10.03.2020).
3. Как джаз стал оружием Госдепа, взбесил Хрущева и отменил Карибский кризис [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <https://tass.ru/mezhdunarodnaya-panorama/4961100> (дата обращения – 10.03.2020).

4. Сумбур вместо музыки [Электронный ресурс] Режим доступа URL: <http://tehne.com/event/arhivsyachina/sumbur-vmesto-muzyki-baletnaya-falsh-1936> (дата обращения – 10.03.2020).
5. Иманбаев А. К истории возникновения саксофона как нового выразительного средства музыки. Фундаментальные и прикладные исследования в современной науке // Материалы Международной научно-практической конференции: – Астана: РНПЦ «Білім – Образование – Education», 16-17 февраль, 2018. – С. 153-157.
6. Иманбаев А. О казахстанской исполнительской школе игры на саксофоне. Приоритеты педагогической науки и современного образования // Материалы Международной научно-практической конференции: – Астана: РНПЦ «Білім – Образование – Education», март, 2018. – С. 119-124.

Аннотация

Данная статья посвящена деятельности Якова Матвеевича Ткаченко – первого преподавателя класса саксофона кафедры духовых инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, с именем которого связано становление и развитие саксофонной школы национальной школы исполнительства. В ней дан краткий исторический обзор творчества выдающегося деятеля Республики, основателя ансамбля саксофонистов «Sax Jam» АМК им. П.И. Чайковского, эстрадного оркестра при Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы, преподавателя кафедры духовых инструментов КНК имени Курмангазы, дирижера военного оркестра вооруженных сил Республики Казахстан, аранжировщика и солиста казахского ансамбля песен и плясок имени Лидии Чернышевой, создателя и солиста-саксофониста эстрадно-симфонического оркестра при Республиканском радио и телевидении.

Статья дает ключ к пониманию творчества видного представителя исполнительского искусства Казахстана, пропагандировавшего лучшие музыкальные традиции западной музыки, в частности, джазовую музыку, педагога первого выпускника-саксофониста КНК имени Курмангазы, звезды эстрады, виртуоза-саксофониста, певца, солиста группы А-Студио – Батырхана Камаловича Шукенова.

Ключевые слова: Я.М. Ткаченко, саксофон, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, кафедра «Духовых и ударных инструментов», инструментальное исполнительство Казахстана, Батырхан Шукенов, ансамбль «Sax Jam».

Abstract

This article is devoted to the history of the Department of wind instruments of the KNC named after Kurmangazy, the formation and development of the saxophone school of performance. It gives a brief historical overview of the creative path of Yakov Tkachenko, the first teacher of the saxophone class, the founder of the «Sax Jam» ensemble, teacher of the Department of wind instruments of the KNC named after Kurmangazy, conductor of the military orchestra of the armed forces of the Republic of Kazakhstan, arranger and soloist of the Kazakh song and dance ensemble named after Lidia Chernysheva, Creator and soloist-saxophonist of the Symphony orchestra at the Republican radio and television. The article will provide a key to understanding the work of the greatest representative of the performing arts of Kazakhstan, who thoroughly promoted the music of the West, in particular jazz music in the country. Teacher of the pop star, virtuoso saxophonist, singer, soloist of the A-Studio group, the first graduate of the KNC named after Kurmangazy – Batyrkhan Shukenov.

Keywords: Y. Tkachenko, B. Shukenov, saxophone, KNC named after Kurmangazy, Department of Wind and percussion instruments, ensemble «Sax Jam».

III

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ: ТЕОРИЯ ЖӘНЕ ТӘЖІРИБЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Аманмурадова С.Ч.

*доцент кафедры «Теория и история искусств,
кандидат искусствоведения,
Государственная академия хореографии Узбекистана
г.Ташкент, Узбекистан*

Аманмурадов Ш.Ч.

*преподаватель кафедры
«Звукорежиссура и операторское мастерство»,
ГИИКУз
г.Ташкент, Узбекистан*

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ СЦЕН В УЗБЕКСКОЙ ОПЕРЕ

Одним из основных истоков развития узбекской оперы явились традиции танцевального искусства, которым свойственны яркая зрелищность и наглядность художественного действия. Как отмечает Я.Б.Пеккер: «Многообразная по формам и жанрам культура узбекского народа включает в себя и основанное на уходящей в глубь веков традиции – высоком искусстве танца. Отличаясь характерностью и тонкой выразительностью пластических средств, это искусство развивалось и в бытовавших в далеком прошлом народных представлениях» [5, 208]. В оперных спектаклях мелодической основой партитур стали интонации узбекского народного мелоса. Причем, как правило, это определялось не обращением к цитатам, а оригинальным тематизмом, имеющим глубокие национальные корни (характерные интонационные обороты, постепенное мелодическое развитие, роль повторов, ладовая переменность, варианты модификации основного тематического ядра). Весь арсенал музыкальной выразительности «апробированный» композиторами Узбекистана в оперном жанре подчинялся главному – драматургической значимости музыки. Количество танцевальных сцен определялось особенностями спектаклей, характером главной конфликтной линии, стилистической направленностью, спецификой режиссерских «прочтений».

Узбекская интонационность – показатель национального лица оперных партитур. В них претворено и ритмическое своеобразие узбекской народной музыки – многообразие синкоп, широкое использование усулей, ритмической остинатности. Существует генетическая связь между узбекской оперой и её «зародышем», заключенном в синтетической природе узбекского искусства, комплексе его элементов: вокально-инструментального, сольного и ансамблевого, хореографического и игрового. «Уже в первые десятилетия XX века хореографические эпизоды стали неотъемлемой частью музыкально-драматических, а впоследствии оперных спектаклей, обогащая и украшая их, подчеркивая присущий этим произведениям национальный колорит» - пишет в своем исследовании об узбекской опере Я.Б.Пеккер. [5, 208]

Среди созданных в Узбекистане музыкально – сценических произведений привлекает внимание опера А.Ф.Козловского «Улугбек» (1942), посвященная известному математику и астроному, который построил одну из лучших обсерваторий в Самарканде.

Опера «Улугбек» написана в жанре большой историко-романтической оперы с законченными музыкальными номерами, такими как ария, ариозо, каватина, романс, ансамблевыми номерами. Опера состоит из пяти актов. Хореографическая сцена, включенная в эту оперу «Ловцы раковин» – импровизационно развивается на выдержанном усугле и изменяющем свою гармоническую окраску фоне. Стремителен, насыщенный горячим воодушевлением «Танец степных конников». Синтетическая природа узбекской хореографии – тесная связь завораживающей строгостью ритма с движением рук, плеч, шеи исполнительницы нашли свое выражении в сольном «Самаркандском танце». Национальный колорит особенно подчеркивается в заключительной «общей пляске» включением в её музыкальную ткань жизнерадостных ферганских напевов.

Насыщена хореографическими номерами, и опера «Тахир и Зухра» Т.Джалилова (1949) В основу этих композиций во второй, четвертой и пятой картинах положены узбекские и хорезмские песенно-танцевальные мелодии. Во второй редакции оперы четвертая картина представляет собой народную сцену на берегу Амударьи. Рыбаки, спасшие Тахира, развлекают его пляской. Характер танцев и музыки изменяются в следующей картине, представляющей роскошный шатер хорезмского хана.

Опера «Зайнаб и Омон» (1938) посвящена теме о двух влюбленных. В образно - художественной форме передана борьба за новую жизнь, за любовь. Написана опера в жанре романтической поэмы по одноименной повести Хамида Алимджана. На афише стояли имена четырех композиторов: Т.Садыкова, Б.Зейдмана, Ю.Раджаби, Д.Закирова. Композиторы использовали все классические оперные формы, причем построенные на узбекской интонационной основе. Музыка и танцы активно участвуют в развитии действия на сцене, помогая своими специфическими средствами раскрывать идейно-художественное содержание произведения.

Опера открывается увертюрой, начальная часть, которой состоит из двух разделов: первый построен на музыке свадебного хора с танцем, в честь Зайнаб и Омона, а второй строится на основе материала свадебного приветствия «Муборак». Центральная часть увертюры изображает столкновение антагонистических сил – светлого настоящего и враждебного ему темного прошлого. Борьба завершается победой добра, которое завоевано героями оперы.

Лейттема Зайнаб строится на основе мелодии Катта ашуля «Цветок ли ты, ароматный?» Начиная с увертюры, она пронизывает весь спектакль и ею завершается торжествующий радостный танцевальный финал оперы. Танцевальные сцены легко внедряются в колхозный перерыв на обед. Танец «Ялла» – представлен артистами балета, приехавшими на поле, в сопровождении хора зрителей – колхозников. Народный шутник Эргаш продолжает в опере традиции «аскиахи» – народного остролова. Он не просто балагурит, в его остротах есть жало критического отношения к происходящим событиям. В пятой финальной картине, он исполняет самаркандский «лапар - танец с пением злободневных частушек, с использованием «традиционных» шуток. Звучат свадебные приветствия «Ер-ер» и «Муборак».

Танцы сопровождают хоры иногда без специального названия. Движения андижанского мужского танца с двумя солистами, с его чеканными мужественными движениями, полными пластики и красоты, ассоциируются с народными конными играми "улак".

Опера «Песнь Хорезма», созданная в середине 60-х годов М.Юсуповым также включает хореографические сцены. Мягкостью мелодических очертаний, плавностью движения и приглушенностью звучания отличается изящный элегический вальс, основанный на хорезмской дутарной мелодии. Звучат вальсовые ритмы в развернутой интермедийного характера сцене с танцами в пятой картине. Танец туркменских девушек построен с двухголосным хоровым обрамлением, основанном на дутарном мотиве из хорезмского «Мухаммас-дастана». В арабском стиле выдержана музыка исполненного

томной неги «Лирического танца». Воинственный, полный огня и стремительного движения танец джигитов, эффектно завершает картину.

Хореографическая часть оперы является важным компонентом драматургии оперы «Дилором» М.Ашрафи (1958). Либретто оперы К.Яшена и М.Мухамедова написано по мотивам поэмы А.Навои «Семь планет». Хореографические номера создавались под руководством Галии Измайловой. Оркестром дирижировал автор оперы – Мухтар Ашрафи.

По содержанию, зрелищности и эффектности картин, опера была признана выдающейся национальной оперой Узбекистана. Она является примером успешной ассимиляции двух традиций. А корни такого взаимодействия находятся, прежде всего, в личности композитора, который в своей известной книге «Музыка в моей жизни» писал, что «сохраняя национальный колорит узбекской музыки, необходимо использовать опыт и достижения мировой музыкальной культуры» [1, 20]. По замыслу композитора, танцы должны были нести в его опере функцию вставных номеров, которые обогащают постановку, дают возможность переключить внимание зрителей, предоставив смену впечатлений для острого восприятия последующих драматических сцен. А главная их функция, они непосредственно связывались с фабулой либретто. Композитор и балетмейстер добивались слияния музыки, танца и драматического действия, создавая единый музыкально-пластический образ.

Картина, которой открывается опера: «Сад... Дилором и наложницы, плавный танец рабынь, держащих в руках гирлянды цветов, которые они одевают на Бахрама и Ардашера, повествует о том, как хороша жизнь. Наступила весна, обновление, рождение любви. Все это происходит на фоне изящной мелодии народной песни «Жоним менинг» (Душа моя).

Вторая картина второго акта – Шествие и танец воинов, является прославлением шаха и его правления. Сцена представляет собой пантомимический эпизод, который иллюстрирует принцип пластического воплощения музыки в зримые образы, связывающие музыкальную драматургию со сценическим действием. Второй акт, проходящий в вихревом темпе и зрелищно-постановочном отношении, самый впечатляющий. Торжественный церемониальный марш является темой власти сасанидских шахов. Марш владыки раскрывает хвастливость, внешне показное величие, самонадеянность феодального властелина.

Хореографические номера сконцентрированы в шестой картине оперы. Представляя собой одну из наиболее красочных и эффектных в зрелищном отношении картин, она ярко контрастирует и с выдержанной в суровых и мрачных тонах предыдущей (сцена в зиндоне), и с возбужденно-мелодраматической финальной (сцена в пустыне).

Балетные эпизоды выполняют в драматургическом отношении функцию интермедий, отстраняющего начала перед стремительным, в последнем акте, подходом к кульминационной вершине. Указание автора «Дилором», что в процессе работы над оперой он прибегал к претворению в ней мелодий различных народов Востока, имеет непосредственное отношение и к сюите, задуманной в образах пластического искусства. Это картина увеселения и приветствия гостей. Она включает общую пляску, выступление Дилором и пляску красавиц-наложниц. Это своеобразная картина пиршества. Предоставляя зрителю смену впечатлений и освежая восприятия драматических сцен, композитор начинает акт картиной времяпрепровождения шаха. Здесь исполняются один за другим танцы семи красавиц, собранных со всех концов света. Солистки выступают в сопровождении кордебалета. Это большая танцевальная сюита, в которой композитор использовал напевы соответствующих народов, вводя национальные мелодические обороты для подчеркивания арабского и персидского звукоряда. Национальные пляски воспроизводятся в той исполнительской манере, которая бытует в народе.

Первый танец сюиты танец нежной как цветок «дочери пустыни» – арабской красавицы. Темы танца (а их всего пять) – различны по тематизму, но сходны по

принципам развития. В основе тем локрийский звукоряд. Он придает танцу причудливый «ориентально-экзотический» колорит.

В европейской школе ориентализм обозначить было довольно легко. Композиторы совершали этот географически далекий скачок зачастую пользуясь несколькими приемами, превратившимися практически в символы восточной музыки. Это, прежде всего введение увеличенных секунд и синкопированных ритмоформул («Руслан и Людмила» Глинки, «Садко» Римского-Корсакова, «Спящая красавица» Чайковского).

Перед М.Ашрафи стояла трудная задача показать своему искушенному восточной музыкой слушателю, который изначально находится внутри восточной культуры, другие формы восточной музыки. И здесь композитор проявляет свое искреннее тяготение к подлинности, обращаясь к исконным традициям арабской народной музыки. Опираясь на арабский локрийский лад, композитор умело использует принципы развития арабского мелоса. Первоначальный мелодический оборот, украшенный форшлагами, нигде не повторяется в точности. Меняется протяженность отдельных звуков, преобразуется и группировка. Многократно смещаются акценты. Все эти особенности присущи именно арабской музыке. Игра акцентов, сжатие и расширение мотивов создают живое дыхание музыки. Именно такая неравнозначность музыкально-пластических единиц – где за повторностью скрывается новое, делает творчество М.Ашрафи привлекательным для хореографов, требуя от них особой изобретательности в сфере пластического действия. В его музыке они находят строгую конструктивность и разнообразие. Композитору удалось также приблизить тембровость оркестра к звучанию национальных арабских инструментов. Тембродинамика арабского фольклора более экспрессивна и напряженна, и этим она отличается от прозрачного «аскетизма» узбекской музыки.

Своеобразие черт классического национального стиля отличает следующий за арабским танец ферганской красавицы, которой, согласно народной традиции, сопровождается пением. Вначале поют в унисон четыре тенора, а затем к ним присоединяется хор. Темп ускоряется. Введенные в состав симфонического оркестра узбекские ударные инструменты придают тембровому звучанию локальный колорит.

На соединении танца с пением основано также выступление иранской красавицы. Особая привлекательность музыки этого выступления заключена в национальной неповторимости узорчатой с полуторатоновым оборотом танцевальной мелодии. Танец характеризует спокойная сдержанность ритмического движения.

Большой интерес вызывает танец индийской красавицы. Во время пребывания в Индии М.Ашрафи удалось познакомиться с древнейшим хореографическим и музыкальным искусством, «что поражает в исполнении индийских артистов, - пишет он в своих путевых «дневниках», – поют ли они, танцуют или играют на музыкальном инструменте - это совершенство исполнительской техники и выразительность» [2, 85]. Из четырех, существующих на родине Рабиндраната Тагора стилей танца: Бхарат-Натьям, Катакхали, Манипури и Катхак – в опере «Дилором» творческое отображение нашел последний.

Средствами симфонического оркестра композитор стремится передать специфические особенности и колорит индийской музыки - ладоинтонационную природу ее орнаментированного мелоса, высоко развитую культуру ритма с его близким узбекскому усулю многообразием сложных комплексов (тала).

В целом вся шестая картина, помимо названных в ней балетных номеров, обрамляется и общими танцами. Ими, при изображении пира в царском дворце эта картина открывается, ими же она в своей финальной сцене завершается. Во всех танцах шестого действия чувствуется тяготение к конкретному чувственному показу. Поэтому главным выразительным средством становятся особые знаки – «интонации тела», поскольку восточной музыке присуще конкретное чувство пластического движения. Жест, шаг, танец является ее воодушевлением.

Подлинным праздником узбекского музыкального театра стала премьера оперы «Севги самоси» («Небо моей любви») композитора Мустафо Бафоева, поставленная в 1998 году. Это произведение было приурочено к 1000-летию выдающегося ученого аль-Фергани. Опера «Небо моей любви» М.Бафоева в своем окончательном варианте появилась лишь спустя 10 лет. Поэтому неудивительно, что в этой партитуре сфокусировались основные черты творчества композитора в целом: интерес к современности; опора на национальные истоки; стремление к танцевально-пластическому началу.

Театральное мышление композитора созрело на стыке жанров симфонических, камерных, эстрадно-массовых. «Опираясь на национальные художественные традиции, Мустафо Бафоев существенно обновляет рамки устоявшихся веками жанров» – отмечает в своей статье О.Кадышева [3]. Демократические основы музыки - эмоциональная открытость, народно-песенные черты сочетались с современными средствами выразительности-усложненными формами и ритмическими структурами, использованием контрастных танцевальных и лирических образов.

Идея утверждения творческого начала в человеке стала главной для автора. Главным героем выступает личность, которая стремясь познать основы мироздания, проходит через многие испытания, как физического, так и психологического характера. Прототипом главного героя является подлинное историческое лицо-Ахмад аль-Фергани.

Драматургия оперы монографична, так как в основе развитие моногероя. В пяти картинах оперы композитор М.Бафоев и либреттист Д.Джабаров показали жизнь ученого от встречи с великим учителем аль-Хорезми и до убежденного сединой аль-Фергани, который нашел свое счастье в единении с народом. В первой картине - раздумье-беседа со звездным небом, и вытекающая отсюда встреча с Учителем во второй картине. Третья картина – жизнь во дворце, встреча с любимой, четвертая – борьба со стихией.

Линия аль-Фергани получила воплощение в разных пересечениях настроений и жизненных переживаний героя. Однако есть главная грань, которая дается крупным планом. Это поэтическое воплощение стремления к познанию, любовь к науке. Спектакль задуман в едином образно-художественном ключе. Монотематизм выдержан как музыке, так и в художественном оформлении спектакля. Обрамляющие сцену со всех сторон декорации (роскошные занавеси), с мотивами астрономических созвездий Зодиака, выдержаны в духе старинной восточной миниатюры с оживающими персонажами. Эта неменяющаяся «рамка» объединяет события в единое целое. Эту же объединяющую функцию, конечно же, выполняет и музыка.

В основе музыки оперы – народный мелос. Талантливое переосмысление и перенос макамоного мелоса на оперную сцену, пожалуй, таких примеров в оперной практике Узбекистана сравнительно немного. Новаторское применение не только макамо и принципов его мелодического «развертывания», но и, что самое необычное - применение специфических, чисто фольклорных приемов вокального звукоизвлечения и сопоставления «белого звука» с традиционным оперным «бель канто» (в образе аль-Хорезми).

Если первая и вторая картины - чисто оперные, насыщенные вокальными формами, будь то ариозо, арии, дуэты, трио – то третья картина представляет собой большую роскошную балетную сюиту.

В драматургии современного балета различаются сюиты двух типов - экспозиционные и действенные. Роль экспозиционной сюиты, которая помещается либо в завязке драмы, либо в финалах - обобщающая характеристика героев. Например, В «Бахчисарайском фонтане» Б.Асафьева в сюите польских танцев и в сюите лирических танцев гаремных девушек отражается хрупкий образ Марии. Иная функция действенных сюит – они определяют кульминационный характер узловых сцен. В опере «Небо моей любви» – сюита носит одновременно экспозиционный и действенный характер.

В третьей картине меняется и музыкальный язык. Медитативному разворачиванию вокального материала противопоставляются динамичные, танцевальные, контрастные друг другу, законченные образования сюитного плана. Военственная поступь Марса, неуловимые испрессионистские переливы гармоний Луны, скерцозные арабески Венеры, переменчивая нежность Луны - все это создает красочно-фантастическую сцену.

Хоровод звезд, кружащихся вокруг ученого – образ фантастики. Прежде всего, это – отражение душевного состояния героя, изображение его научной деятельности, всепоглощающей страсти знаний. Аль-Фергани устремлен к высоким целям. В поиске истины - вся его жизнь. Данная экспозиционная сюита отображает его внутренний мир, одухотворенный, чистый, интеллектуальный. В то же время сюита носит и действенный характер. Драматургически сцена построена очень органично. В отличие от медитативности предыдущего хода событий, в третьей картине пружина действия раскручивается с ускорением, событийный материал уплотняется, становится более насыщенным, что драматургически оправдано. Ведь балетная сюита «парада планет» приходится как раз на точку «золотого сечения».

Постановка хореографии сюиты разработана на высоком профессиональном уровне. Многообразные композиционные построения «планет» и «звезд» отображают бесконечную фантазию автора – балетмейстера, народного артиста Узбекистана И.Юсупова. «Звезды» то обтекают героя со всех сторон, то рассеиваются в загадочном пространстве, или группируются в бесконечных комбинациях Зодиака на высоком небе Востока.

Ученый вступает с ними в диалог, обращается к ним с мучающими его вопросами о тайнах небесного свода. Звезды – Муштарий (Юпитер), Миррих (Марс), Аторур (Меркурий), Хулкар (Полярная звезда), Зухро (Венера), Зухал (Сатурн) и Ой (Луна) являются к нему и заводят беседу о Вселенной и Человеке. У каждой звезды своя музыкальная сфера, свой особый танцевальный характер. Взлетающие вверх пассажи увеличенных трезвучий, разложенные аккорды, причудливые размеры создают ощущение фантастического дыхания ночного неба. Женский хор усиливает впечатление блуждающих звезд, зыбкость и прихотливость мелодического рисунка. Композитор использует лейтритмы как музыкальную связку, объединяющую всю композицию сюиты в стройную трехчастную форму.

Безусловно, великолепно решена в пластическом отношении эта картина - ученый и планеты, дело всей его жизни. В драматургическом и музыкальном материале этой сцены много талантливых, свежих находок.

Следующая танцевальная сюита народно-характерного плана поставлена величайшей балериной Узбекистана Галией Измайловой. Это – танец девушек с голубыми покрывалами. Средствами хореографии он создают образ бушующих вод. Традиционно лирически-мечтательный ферганский танец звучит в опере ярко, празднично и современно. Все это достигается путем усиления и ускорения движений рук, поворотов головы, энергичности и четкости шагов. Композитор вводит в оркестр дойру в мужской танец, что усиливает национальное звучание музыкальной темы. Танец девушек и юношей венчает собой музыкально-хореографическую канву оперы.

Помимо чисто декоративно-живописных задач, хореография в опере несет большую драматургическую и сюжетно-смысловую нагрузку. Многие хоровые сцены и прочие мизансцены очень живописны в позиционном построении. В них просматриваются застывшие восточные миниатюрные иллюстрации к восточной поэме. Хотя в них и нет прямого введения хореографии, но по своей природе многие хоровые сцены «танцевальны» и пластичны. А в основе их режиссирования чувствуется рука хореографа. Хореографичность просматривается и в сценах, воссоздающих народные обряды и народные игры. Автору этого впечатляющего полотна удалось использовать все лучшие достижения не только оперной и балетной классики, но и современные нововведения киноискусства (декорации, падающие звезды, световые эффекты).

Основанные на психологии восприятия и художественной практике, закономерности музыкальной драматургии танцевальных сцен оперы не являются строго установленными и неизменными. Они находятся в органической взаимосвязи с идейным замыслом оперы, её жанровой принадлежностью, особенностями индивидуального стиля композитора.

Ценнейшая черта танцевальных сцен в узбекской опере - её питаемые фольклорным источником мелодизм и богатством ритмических формул (усулей). В оперном творчестве узбекских композиторов отчетливо обнаруживается тенденция к активному претворению национальной специфики в различных компонентах оперного спектакля (в том числе, в хореографических сценах). Это касается интонационного языка, отдельных оперных форм и жанров, оркестрового стиля, исполнительской трактовки, а, следовательно, и всей драматургии в целом.

Чрезвычайно разнообразно проявляется жанровое начало в танцевальных сценах. Оно обнаруживается в применении жанровых признаков и особенностей формообразования узбекской народной музыки. Авторы оперных композиций обращаются к таким народным жанрам, как ашула, ялла, лапар. Продолжая классические традиции введения танцевальных сцен мировых оперных шедевров, М.Ашрафи («Дилором») и М.Бафоев («Небо моей любви») проявили себя как подлинные новаторы. Они не только смело утвердили новые формы оперной драматургии, но и претворили национальную специфику узбекской музыки на оперной сцене.

Это обновление форм оперной драматургии отнюдь не связано с усложнением музыкального языка. Оно осуществлено самыми простыми средствами, понятными широкому слушателю – введением национальных мелодий, ритмических рисунков (усулей) народных инструментов.

В оперном творчестве узбекских композиторов нашла продолжение традиция обращения к внутреннему миру исторической личности. Начатая в «Князе Игоре» Бородина и «Борисе Годунова» Мусорского, она встречается и в операх «Улугбек» А.Ф.Козловского и («Аль-Фергани»), («Небо моей любви») М.Бафоева. Исторические события, образы великих личностей прошлого воспитывают и укрепляют национальное самосознание народа. Интерес к событиям исторического прошлого не угасает. Историко-биографическая тема получает широкий отклик и в оперном творчестве молодых узбекских композиторов, таких как А.Икрамов (опера «Буюк Тимур»).

В процессе становления узбекского оперного искусства происходит рождение новых традиций, способных влить новую струю в классические оперные формы. И, безусловно, огромную роль в этом процессе играет танцевальное искусство Узбекистана, которое синтезирует слово, музыку и хореографию. На его основе развивается процесс рождения новых национальных опер, отвечающих требованиям времени. Они («Небо моей любви» М.Бафоева и «Буюк Тимур» А.Икрамова) «национальны по сути, но при этом имеют достоинства, которые можно обозначить критериями общечеловеческих ценностей».

Список литературы

1. Музыка в моей жизни: Сборник статей / Мухтар Ашрафи. – Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1975. – 183 с.
2. Ашрафи М. Индийские дневники: Ташкент: Госиздат УзССР, 1956. – 131 с.
3. Кадышева О. Музыка – это огромная Вселенная. [Электронный ресурс] URL: <https://nuz.uz/moi-uzbekistancy/43310-mustafo-bafoev-muzyka-eto-ogromnaya-vselennaya.html>
4. Матъякубов О. Возрождение традиций. Правда Востока. 16 июня, 2008.
5. Пеккер Я. Узбекская опера Москва: Музгиз, 1963. – 220 с.

Аннотация

Статья посвящена музыкальной драматургии хореографических сцен в становлении музыки узбекского оперного искусства. В статье рассмотрены особенности

хореографических номеров на примере опер «Улугбек» А.Ф.Козловского, «Тахир и Зухра» Т.Джалилова, «Зайнаб и Омон» Т.Садыкова, Б.Зейдмана, Ю.Раджаби, Д.Закирова, «Дилором» М.Ашрафи, и «Небо моей любви» М.Бафоева. Авторы статьи отмечают, что в процессе развития узбекского оперного искусства происходит рождение новых традиций, способных влить новую струю в классические оперные формы. Огромную роль в этом процессе играет танцевальное искусство Узбекистана, которое синтезирует слово, музыку и хореографию.

Abstract

The article is devoted to the musical dramaturgy of choreographic scenes in the formation of music of Uzbek opera art. The article discusses the features of choreographic numbers by the example of the operas "Ulugbek" by A.F. Kozlovsky, "Tahir and Zukhra" by T. Dzhaliylova, "Zainab and Omon" by T. Sadykov, B. Zeydman, Yu. Rajabi, D. Zakirov, "Dilorom" M. Ashrafi, and "Sky of my love" M. Bafoeva. The authors of the article note that in the process of development of the Uzbek opera art, the birth of new traditions that can infuse a new stream into classical opera forms takes place. A huge role in this process is played by the dance art of Uzbekistan, which synthesizes the word, music and choreography.

Нурланова Г.С.

*профессор кафедры «Фортепиано»
КНК им.Курмангазы
г.Алматы, Казахстан*

Несипбаев А.Г.

*старший преподаватель кафедры «Фортепиано»
КНК им.Курмангазы
г.Алматы, Казахстан*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ Ф.ЛИСТА

Ференц Лист (1811-1886 гг.), будучи величайшим творцом потрясающих интерпретаций и неожиданных гармоний, как никто другой смог передать на языке музыки беспокойный, мятущийся характер сильной, бунтарской личности романтического героя, культ чувств, природы и внутреннего мира человека.

Он вошел в историю мировой культуры не только как выдающийся композитор, пианист, дирижер и общественный деятель, но и как смелый новатор, обогативший и расширивший выразительные средства музыкального искусства. В его музыке впервые были разносторонне использованы альтернативные гармонии, контрастные сопоставления, энгармонические замены и введены принципы монотематизма. Композитором был создан новый музыкальный жанр – одночастная симфоническая поэма, где с наибольшей полнотой раскрылись основные эстетические принципы Листа: внутренняя связь музыки с поэзией, свободное от схематизма художественное содержание произведения, программность, призванная приблизить музыкальное искусство к передовым идеям своего времени, сделать его образно-конкретным, действенным, максимально понятным.

Лист стал для современников по сути «Паганини фортепиано», заложив основы современной пианистической техники, открывая все новые возможности исполнительского искусства и используя в своём творчестве неведомые прежде технические и выразительные средства инструмента. Преобразователь фортепианной игры, увлекавший слушателя стихийной силой своего артистического темперамента,

необычайной виртуозностью, поэзией, драматизмом исполнения, основал переворот, произведенный им в пианистическом искусстве, на симфонической трактовке фортепиано, доказав универсальные возможности этого инструмента для воспроизведения оркестровых звучаний, что способствовало его выходу из сферы камерности и салона в большой концертный зал и появлению нового фортепианного стиля. Этими явлениями можно, отчасти, объяснить наличие в творческом наследии композитора значительного количества парафраз и транскрипций оркестровых, оперных и других произведений различных авторов, написанных для одного, двух фортепиано, а также для фортепиано с оркестром – песен Ф.Шуберта, песен Р.Шумана, произведений И.С. Баха, фантазий на темы из опер В.А. Моцарта, Дж.Верди, Р.Вагнера, девяти симфоний Л.Бетховена, «Фантастической симфонии» Г.Берлиоза, Шести польских песен Ф.Шопена. Однако было бы неверным утверждать, что единственной причиной этого факта оказалось стремление Листа к демократизации фортепианного исполнительства.

На протяжении всей своей жизни, а сложная и многогранная творческая деятельность музыканта охватывает более 60-ти лет, весь свой огромный авторитет он использовал не только для пропаганды нового передового искусства, внимательно следя за ростом молодых национальных музыкальных школ (Б.Сметана, Э.Григ, С.Франк, И.Альбенис, К.Сен-Санс) и за творчеством современных ему композиторов России (М.Глинка, А.Даргомыжский, П.Чайковский, М.Балакирев), но также для популяризации шедевров мировой музыкальной классики. Именно просветительская сторона творческой деятельности Листа и послужила первопричиной создания ряда транскрипций. К таким произведениям относятся транскрипции шести больших органнх прелюдий и фуг И.С. Баха.

Трудно переоценить значение творчества Лейпцигского кантора в истории развития музыкального искусства, а также то влияние, которое оно оказало и продолжает оказывать на многие поколения музыкантов и композиторов. Сейчас, когда музыка И.С. Баха пользуется заслуженной любовью многочисленной слушательской аудитории во всем мире, невозможно представить, что при жизни композитора произведения его не получили должного признания, а после его смерти – на долгие годы были преданы забвению.

Интерес к творчеству Баха возник в 20-е годы XIX века. Начало ему положило организованное Ф.Мендельсоном и состоявшееся под его управлением публичное исполнение «Страстей по Матфею» в 1829 году в Берлине. К 100-летию со дня смерти Баха (1850) в Лейпциге было создано Баховское общество, в руководство которого входил Р.Шуман. Это общество ставило своей целью выявление и издание всех сохранившихся рукописей великого полифониста (ежегодные публикации, начавшиеся с 1851 года, завершились 46-м томом на рубеже XX века).

Именно в этот период и создает транскрипции баховских произведений Ф.Лист (1842 год). Позднее, в 1872 году, композитор вновь обратится к творчеству Баха и напишет фортепианную обработку органной Фантазии и фуги соль-минор, которая будет представлять собой иной тип транскрипции, в сравнении с предыдущими. Если в своих первых баховских транскрипциях Лист не отходит от текста автора, лишь иногда удваивая в октаву нижний голос и распределяя всю фактуру между двумя руками (при игре на органе нижний облигатный голос этих произведений исполняется на педали), то в Фантазии и фуге он снабжает текст многочисленными агогическими и динамическими указаниями и обогащает его октавными и аккордовыми удвоениями, четко фиксируя в нотах свою исполнительскую трактовку произведения, где интерпретационная задача заключается в создании на фортепиано звукового образа, напоминающего характерную звучность органа. Ф.Листа по праву можно считать создателем подобного вида обработок, так как до него никто из музыкантов не ставил себе цели максимального приближения транскрипции к звучанию произведения в оригинале.

В «Шести прелюдиях и фугах» он не предлагает интерпретационного плана, не указывает ни темпа, ни динамики, ни фразировки, а только излагает материал в удобном для исполнения на фортепиано виде (Бах, за редким исключением, не ставил в нотах своих произведений никаких указаний). Таким образом, Лист переложениями баховских прелюдий и фуг, а также Фантазии, заложил основы для двух направлений в практике обработки для фортепиано органных произведений: первое – сохранение нотного текста оригинала; второе – изменение, варьирование графического рисунка авторской записи, обусловленное стремлением к передаче органного звучания. В дальнейшем последователями первого направления были А.Гедик и С.Фейнберг. Второе направление в своих обработках хоральных прелюдий и отдельных прелюдий и фуг И.С. Баха представляли Ф.Бузони, М.Регер, Д.Кабалевский.

Исполнителю, желающему изучать транскрипции шести прелюдий и фуг, предстоит решить ряд проблем – помимо необходимости знания законов органной динамики, искусства органной регистровки, основных стилевых исполнительских принципов, характерных для музыки барокко, придется столкнуться с чисто техническими сложностями (октавная техника, в отдельных местах большие расстояния между двумя голосами в одной руке и т.д.).

На органе, который является клавишно-духовым инструментом, изменением силы удара или нажима на клавишу невозможно достичь динамического и тембрового изменения звука, как на фортепиано. Подобные звуковые градации достигаются здесь включением или выключением регистров. Во времена Баха не существовало современных роялей, поэтому исполнение его клавирных произведений на наших инструментах также можно назвать транскрипциями – они не предназначались для фортепиано. В распоряжении музыкантов того времени из клавишных инструментов были клавесин, клавикорд, орган, на которых *crescendo* и *diminuendo* были неисполнимы. Вероятно, Бах высоко оценил бы достоинства и богатые возможности роялей, на которых мы играем, но не следует забывать, что его композиторское мышление, идеи и их воплощение были в большей мере определены существовавшим тогда инструментарием. Поэтому, на наш взгляд, при исполнении клавирных пьес старинных мастеров не следует злоупотреблять динамическими эффектами, обилием мелких нюансов, которые дробили бы большую протяженность мелодических линий, нарушали архитектуру произведения.

Одним из часто исполняемых произведений И.С. Баха является Органная прелюдия и fuga ля минор в блестящей обработке Ф.Листа. Редакторское указание темпа *Moderato sostenuto* очень точно отражает характер движения, который необходимо сохранить от первых до последних тактов прелюдии.

Прелюдия должна быть исполнена импровизационно ярко, что подразумевает определенную метрическую свободу, обусловленную не отвлеченной прихотью, а естественной логикой музыкального развития, ораторским пафосом, царящим в произведении. Педализация должна быть очень выверенной, использовать ее следует в основном для выразительного показа скрытых голосов и исходить из соображений чистоты гармонических созвучий. Большое внимание необходимо уделить «мотивной работе», умению услышать, понять и устремлению довести до конечной цели все мотивы, имитации и протяженные линии. Масштабность и виртуозность листовского пианизма нашли безусловное отражение в особенностях изложения фактуры, использовании широкого динамического диапазона.

Органы эпохи барокко, как правило, имели две клавиатуры (мануала) для рук и педальную (ножную) клавиатуру. Один из манулов был главным, второй – побочным. По традиции, исполнение баховских органных фуг начинается на одном из мануалов, с последующим переходом на другой и возвращением вновь на главный. Выбранная органистом звучность для начала фуги меняется путем частичного убавления ранее звучащих регистров или подключением новых.

Мы не призываем к имитированию органной звучности при исполнении данной фуги на фортепиано, но считаем целесообразным ознакомление с приблизительным динамическим планом, соответствующим оригинальному варианту исполнения (органному). Следовательно, выстраивая собственный динамический план исполнения фуги на рояле необходимо придерживаться органной динамической версии. Тема фуги – образец возвышенной баховской лирики – необычайно пластичная, распевная мелодия, охватывающая в своем развитии большой диапазон. Фуга должна быть исполнена на едином дыхании и драматургически цельно.

Кода, завершающая фугу, в нашем представлении ассоциируется с безостановочным бегом секундной стрелки неких вселенских часов, неумолимо отсчитывающих минуты Вечности.

Түйіндеме

Бұл мақалада Ференц Листінің романтик композиторының бірі шығармашылығында кеңінен таралған фортепианолық транскрипция жанры туралы айтылады. Әр түрлі музыкалық бастапқы көздерге – симфониялық картиналарға, вокалдық романстарға, басқа да аспаптық шығармаларға қараса-парақтың ұлы композитордың өз дарындылығын дәл тап болып, И. С. Бахтың ұлы орган музыкасымен жұмыс істей бастағанын айтуға болады. Орган туындыларының осындай жарқын транскрипцияларының бірі – И.С. Бах-Ф. Листінің Прелюдия мен фуга ля-минор, ол көптеген пианисттердің белсенді репертуарында бүгінгі күнге дейін бар.

Тірек сөздер: фортепианолық транскрипция, Прелюдия мен фуга ля-минор, атқарушылық ұсынымдар

Abstract

This article gives information about the genre of piano transcription, which has become widespread in the works of one of the most famous romantic composer Franz Liszt. Turning to various musical sources – symphonic paintings, vocal romances and other instrumental works – it can be seen that Liszt discovered his talent as a great composer when he encountered and began working with the great organ music of J.S. Bach. One of such brightly transcriptions of organ works can be considered the Prelude and Fugue in a moll by I. S. Bach – F. Liszt rightfully, which is still in the active repertoire of many pianists.

Keywords: genre of piano transcription, the Prelude and Fugue in a moll performance, recommendations

Қарагулова Г.М.

*старший преподаватель
кафедры «Общее фортепиано»
КНК им. Курмангазы,
г.Алматы, Казахстан*

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКО-СТИЛЕВЫХ ИСТОКАХ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Фортепианное музыкальное искусство Казахстана представляет собой примечательное явление в современной музыкальной культуре республики. Процесс зарождения, становления и развития фортепианного искусства был своеобразным, трудным и уникальным, тесно связанным с общеисторическими и культурными процессами республики. Последняя четверть XX – начало XXI вв. – время рассвета казахского фортепианного искусства, в развитии которого приняли участие выдающиеся музыкальные деятели этой эпохи – композиторы, педагоги, исполнители.

Как известно, к началу XIX века большая часть территории Казахстана вошла в состав Российской империи, это привело к тому, что в Казахстан стали приезжать ученые, путешественники, различные экспедиции с целью изучения истории, быта, обычаев, устного народного творчества, фольклора казахов. Процесс присоединения Казахстана к России неизбежно способствовал распространению русской культуры, в том числе и музыкальной. В Казахстане в начале XIX века появляется новый клавишный инструмент – фортепиано, пришедший из Европы, где прошел долгий путь своего развития. Первые упоминания о нем относятся к 1827г. – в Оренбурге проводятся любительские концерты, на которых видное место занимает фортепиано. В Семипалатинске, Уральске, Верном распространено домашнее музицирование.

Фортепианное искусство включает в себя творчество композиторов, пианистическую исполнительскую деятельность и фортепианную педагогику. Значительный вклад в развитие отечественной фортепианной музыки внесли казахстанские композиторы, фортепианное творчество которых начинает свой путь во втором десятилетии XX века. Зарождение казахской фортепианной музыки происходило при взаимодействии культур Востока и Запада, по пути сближения с общеевропейской музыкальной культуры через мировую классику, и взаимодействия народной и европейской музыки. На основе опыта и традиций классической европейской школы фортепианного искусства казахстанские композиторы создали свои оригинальные произведения. В Казахстане с особой отчетливостью проявился процесс взаимодействия культур разных народов. Этому способствовал этнический состав республики, включающий в себя около ста национальностей и народностей. Благоприятной почвой для развития композиторского творчества явилась богатая, самобытная инструментальная и вокальная музыка казахского народа. С особой теплотой о казахском мелосе пишет в своих трудах Асафьев: «Песни казахов пленяют своей эмоциональной отзывчивостью и ясностью чувства и глубокой художественной правдивостью. Слушая их, испытываешь волнующую радость соприкосновения с высшей человечностью» [1,79].

Несомненно, творчество каждого композитора принадлежит определенной исторической эпохе. Музыкальный текст, являясь носителем определенной художественной и культурной реальности, несет в себе черты стиля как самого художника, так и эпохи в целом. Истоки стилистических особенностей казахской фортепианной музыки уходят глубоко в традиции музыкальной культуры Казахстана, основой которой является песенный и инструментальный фольклор, а также традиции устного народного творчества. Фортепианная музыка в Казахстане представлена различными жанрами: от миниатюры до крупных форм, в которых органично и ярко претворено своеобразие национальных музыкальных традиций.

Процесс формирования национального фортепианного стиля, выработавшего с течением времени собственные традиции и художественные достижения, не был простым и гладким. Однако определенно наблюдаются общие тенденции постепенного развития от простого освоения национального материала и прямого цитирования фольклорного первоисточника – к более органичному и глубокому синтезу традиционного и европейского музыкального искусства, проникновение в национальную традицию и преобразование музыкального языка. «Формы проявления национально-специфического имеют свою историческую направленность, подчиняются логике, сходной с освоением фольклорной культуры профессиональным искусством: от непосредственного воспроизведения (в виде «цитат», «аранжировок») до больших опосредованных форм отражения принципов национального музыкального мышления и восприятия» [2,10].

Наиболее ранний этап в развитии фортепианной музыки Казахстана составили обработки народной мелодии, их гармонизация и фактурное оформление. Асафьев в своих трудах пишет «о многочисленных записях казахской песни, сделанных А. Затаевичем и положивших прочное основание ознакомлению широких слоев слушателей с богатством казахской мелодики» [1,74]. Первые фортепианные обработки, написаны А.Затаевичем в

период с 1920-1930г.г., в виде миниатюр (их около 100). Они по праву считаются первыми казахстанскими фортепианными произведениями. В них происходит постижение особенностей национальной образности; мелодического, ладового, метроритмического, структурного мышления через народную мелодию. Трудно переоценить значение многогранной деятельности А.Затаевича для становления казахской музыкальной культуры. Сделанные им записи народных песен и кюев, стали большим вкладом в мировую музыкальную этнографию. Они и по сей день служат источником вдохновения для многих казахстанских композиторов.

К этапу раннего развития казахской фортепианной музыки относится и фортепианное творчество А.Жубанова, особенность творчества которого проявилась в ином подходе к обработке народной мелодии, в применении им более разнообразных, мягких гармонических средств, придерживающегося в целом натурального диатонического лада. Особая заслуга А.Жубанова состоит в том, что он уделил большое внимание обработке кюя – уникального явления казахской традиционной музыки; жанра, дошедшего до нас в результате многовековой эволюции.

Фортепианный кюй – новый для «фортепиано» жанр, специфику которого определили особенности двухголосного звучания домбры, с опорой на кварто-квинтовые параллелизмы. Дембра – струнный инструмент, принадлежавший к числу древнейших памятников культуры, пользовавшийся большим распространением у казахов. Домбровые кюи, со свойственной им глубокой философичностью, симфоническим размахом и ритмической своеобразностью нашли свое особое претворение в фортепианном творчестве композиторов Казахстана – сама форма кюя, применение мартелатного штриха, близкого домбровому, особенностям голосоведения с октавным удвоением. Казахские кюи отличаются яркой образностью, совершенством формы и в большинстве своем являются авторскими произведениями известных композиторов-кюйши – Абула, Еспая, Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбета и Дины.

К жанру фортепианной обработки обращались и многие другие композиторы Казахстана: Е.Брусиловский, А. Гуревич, Д. Мацуцин, Л.Хамиди, М.Сагатов, Н.Мендыгалиев, Б.Аманжолов, А.Исакова и др. Обработанные казахские песни и кюев создаются уже на протяжении более 90 лет композиторами разных поколений и конечно же отличаются от обработок раннего периода фортепианного искусства Казахстана. Композиторы разных поколений смело претворяют свои идеи с помощью различных фактурных, гармонических, звуковых и виртуозно-технических возможностей современного фортепиано.

Многонациональность казахской республики не могла не найти своего отражения и в музыкальном искусстве республики. Источником этого направления стало искусство уйгуров, дунган, корейцев и других народов, населяющих территорию Казахстана, а также народов Средней Азии (таджиков, узбеков). К этому направлению можно отнести творчество К.Кужамьярова, Б.Баяхунова, С.Кибировой, Тэн Чу.

При анализе претворения традиционного, национального в казахском музыкальном искусстве следует особое внимание уделить рассмотрению особенностей импровизации произведений национального репертуара с позиции их своеобразия.

Без сомнения, значительное влияние на музыкальное мышление казахов оказала многовековая кочевая жизнь и социально-экономический уклад. Во многом, люди другой культуры и общества, побывавшие на земле казахов и воочию наблюдавшие жизненный уклад кочевников в XIX в., с неподдельным интересом и вниманием отмечали его творческие музыкальные способности, в особенности способность мгновенно преобразовывать различные жизненные ситуации в музыкально-поэтическую импровизацию. У казахов отсутствовали ансамблевые (инструментальные, хоровые) и танцевальные традиции. Музыкальное мышление развивалось в русле традиций сольного исполнительства, отличительными чертами которого являлись устное бытование и совмещение композитора и исполнителя в одном лице. Этот феномен сольного

исполнительского творчества и повлиял на развитие исполнительской манеры, музыкального языка, собственно импровизационности, которая отличалась неповторимой индивидуальностью в манере исполнения, являлась признаком мастерства энши и кюйши. Проявляясь в различных вариантах исполнения одного и того же произведения.

Фортепианная музыка в Казахстане представлена различными жанрами: от миниатюры до крупных форм. Среди миниатюр пьесы и лирического, и виртуозно-концертного характера, в которых претворено своеобразие национальных традиций. Особое место в ряду концертных пьес принадлежит поэме Н. Мендыгалиева «Легенда о домбре». Она была написана в 1964 году, и вот уже более пятидесяти лет занимает почетное положение в концертном репертуаре пианистов. Поэма с успехом воспринимается слушателями разных стран. В ней прослеживаются как черты домбрового искусства, так и интонации казахских народных мелодий. Заслуга Н. Мендыгалиева в том, что он сумел передать в фортепианной музыке основной прием игры на домбре – репетиционное изложение. Распределив репетиции между двумя руками, он добился тем самым максимальной виртуозности исполнения. Н. Мендыгалиев стал одним из создателей казахского национального фортепианного стиля.

Освоение композиторами Казахстана жанра концерта, в основе которого лежит яркое выявление выразительных средств солирующего инструмента, всесторонний показ мастерства солиста, его виртуозных возможностей, подчиненных раскрытию идейно-образного содержания, является показателем зрелости инструментального искусства. В Казахстане становление концертного жанра проходит сложно и неоднозначно. Тем не менее, в фортепианных концертах композиторы республики достигли успехов и это связано прежде всего с точками соприкосновения ряда признаков, характерных для казахских айтысов (тартысов) – соревнований, где главным стали виртуозность, красочность исполнения, демонстрация возможностей инструмента и техники музыканта-исполнителя. Искусство энши, кюйши построено на претворении тех же аспектов мастерства – индивидуальной красоте тона, сложнейших моментах виртуозности, монологического, ораторски убеждающего преподнесения музыкального материала. Сольная традиция, тесно связанная с индивидуальными качествами исполнителя, близка функции солиста в инструментальном оркестре. Момент соревновательности, заложенный в партии оркестра и солиста близок казахским айтысам – соревнованиям певцов, тартысам – соревнованиям домбристов [3,51].

Вопросы интерпретации казахской фортепианной музыки, проблемы исполнительского искусства, особенностей стиля являются одними из важнейших в музыковедении. Они затрагивают суть музыкального искусства, его специфику, базируются на высокой профессиональной подготовке исполнительских кадров, включают в себя изучение всех фортепианных стилей мировой классики. Музыкальное исполнение, как таковое, несет в себе черты традиций, но вместе с тем имеет творческий и индивидуальный характер, выраженный в художественном воплощении авторского текста и в свою очередь предполагает творческий подход в работе пианиста над музыкальными произведениями в процессе репетиций. Этот сложный процесс творчества и взаимодействия складывается из разных составляющих, которые и определяют стиль интерпретации данного произведения, созданного в определенную эпоху и несущего в себе ее черты. Безусловно, существенное внимание при этом должно быть уделено и изучению особенностей, связанных с национальным своеобразием сочинений казахстанских композиторов.

Фортепианное исполнительское искусство Казахстана занимает достойное место в музыкальной культуре нашей многонациональной развивающейся республики и вызывает заинтересованность мирового музыкального сообщества. Показатель тому – множество организованных в Казахстане за последнее десятилетие различных музыкальных фестивалей, конкурсов, концертов с участием исполнителей с мировым именем. Со сцен концертных залов звучат произведения казахстанских композиторов, отличающиеся своей

самобытностью, собственным национальным стилем, исполняемые не только отечественными пианистами, но и пианистами разных стран мира и вызывающие неподдельный интерес многочисленных благодарных слушателей.

Список литературы

1. Асафьев Б. О народной музыке – Л., «Музыка» 1987
2. Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства: сборник статей – Ташкент, 1985
3. Досаева А. Казахская фортепианная музыка – Алма-Ата, 1991

Түйіндеме

Бұл мақалада автор қазақ ұлттық фортепиано стилінің алғышарттары, пайда болуы және дамуы, ұлттық материалды қарапайым игеруден біртіндеп жалпы даму процесі ретінде – қазақ этносының мәдениетін қалыптастыру жағдайларына, республиканың жалпы тарихи және мәдени процестеріне негізделген еуропалық және ұлттық неғұрлым органикалық және терең синтезге қарай қарастырылады. Батыс – еуропалық және орыс өнерінің қазақ фортепианолық музыкасының қалыптасуына әсері, қазақ фортепианолық музыкадағы дәстүрлер мен жаңашылдық белгілері анықталды: еуропалық жанрларды меңгеру және фольклорға негізделген жаңа жанрларды жасау (фортепианалық күй). Қазақстан композиторларының фортепианолық шығармашылығындағы фольклорлық дәстүрлерді жүзеге асыру, музыкалық-мәнерлі құралдар саласындағы олардың жаңашылдығы, оның ішінде музыкалық тілдің элементтері, формалау принциптері мен композициялық тәсілдері қарастырылған.

Тірек сөздер: ұлттық мәдениет, дәстүр, ұлттық стиль, орындаушылық стиль, қазақстан композиторлары, фортепианолық өнер, фортепианолық музыка, фортепианолық өңдеу, күй, домбыра, аспаптық фольклор, ән фольклоры, ұлттық фортепианолық стиль, қазақ ұлттық аспаптары.

Abstract

In this article, the author discusses the background, origin and development of the Kazakh national piano style, as the process of gradual development from the simple development of national material for a more organic and deep fusion of European and national, due to the conditions of formation of culture of the kazakh ethnos, historical and cultural processes in the republic. Influence of Western European and Russian art on the formation of kazakh piano music, features of traditions and innovations in Kazakh piano music are revealed: mastering European genres and creating new genres based on folklore (piano kui). Stylistic features, interaction of national and European, as well as the implementation of folk traditions in the piano works of composers of Kazakhstan, their innovation in the field of musical and expressive means, including elements of musical language, principles of formation and compositional techniques are considered.

Keywords: national culture, traditions, national style, performing style, composers of Kazakhstan, piano art, piano music, piano processing, kui, dombra, instrumental folklore, song folklore, national piano style, kazakh national instruments.

Балбусинова А.А.
магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы
г.Алматы, Казахстан

Тлеубергенов А.А.
доцент кафедры «Фортепиано», Ph.D
КНК им. Курмангазы
г.Алматы, Казахстан

ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАЗАХСТАНА И РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА

Началом профессионального фортепианного исполнительства в Казахстане можно считать XX век, который был ознаменован стремительным развитием и расцветом отечественной академической культуры. Это было связано с повсеместным внедрением единой идеологии и приглашением специалистов из России для формирования принципиально новых для Казахстана форм художественной культуры. В связи с этим можно утверждать, что ведущие пианисты прошлого столетия, которые стояли у истоков профессионального фортепианного искусства Казахстана, были, так или иначе, продолжателями традиций русской культуры. Достаточно привести в пример имя первой казахской пианистки Гульжаухар Чумбаловой, личность которой на сегодняшний день не получила должного освещения в отечественном музыкознании. Исполнительница, продолжившая традиции К. Игумнова; ученый, научные работы которого в свое время были высоко оценены профессионалами – все это большое наследие многогранного таланта обогатило отечественную культуру, подняв ее на качественно новый уровень развития. Обращение к деятельности фигуры такого масштаба прольет свет на еще одну страницу истории казахского искусства.

Чумбалова Гульжаухар Аюповна родилась в селе Джаныбек Западно-Казахстанской области 20 декабря 1919 года. Семья будущей пианистки принадлежала к очень знаменитому роду Джангир хана. Рано осиротев, Гульжаухар росла самостоятельным, сильным духом человеком. С самого детства она отличалась большим трудолюбием, рвением к учению, новым знаниям. В 1934 году пятнадцатилетняя девочка едет в столицу для поступления в Музхоркомбинат (именно так в то время называли училище) на фортепианное отделение. У будущей пианистки не было музыкального образования, она не знала ни нотной грамоты, ни элементарных правил теории музыки. Но это не помешало Гульжаухар отлично учиться, за короткие сроки она освоила большой объем учебного материала. Ее учителем был талантливый педагог и прекрасный пианист, профессор Свердловской консерватории Г. Петров – ученик К. Н. Игумнова. Бескорыстный энтузиаст своего дела, Петров сыграл основополагающую роль в формировании важнейших профессиональных качеств молодой пианистки.

Во время учебы в училище Гульжаухар и другие воспитанники усердно занимались по специальности, выступали на небольших концертах, проводимых в учебном заведении, были активистами, продумывали и рационально организовывали подготовку к другим предметам. В годы учебы царила исключительно творческая атмосфера, создаваемая студентами – однокурсниками Гульжаухар. Это были талантливейшие люди, первые выпускники Алма-Атинского музыкально-драматического техникума, прославившие в будущем искусство нашей страны. Среди них были знаменитый уйгурский композитор Куддус Кужамьяров, казахстанские певцы Ришат и Муслим Абдуллины, дирижер Газиз Дугашев, казахская оперная певица, Народная артистка Казахской ССР, Лауреат Сталинской премии второй степени - Шабал Бейсекова и другие деятели творчества.

В мае 1936 года, будучи студенткой второго курса училища, Гульжаухар Чумбалова едет с коллективом в Москву для участия в Первой декаде казахского искусства и литературы. Это явилось важным событием не только для юной пианистки, но и для республики. Около двухсот мастеров искусства Казахстана, в числе которых певцы, актеры, писатели, поэты и музыканты, показали свое мастерство перед московской аудиторией [1]. Очень ответственно и усердно шла подготовка к выступлению, тщательно подобран и разучен репертуар каждого исполнителя. Историческое мероприятие, проводившееся в Москве, повлияло на огромный рост творческой молодежи и музыкального искусства Казахстана в целом.

По мнению слушателей, игра на рояле Г. Чумбаловой отличалась мастерским владением разными видами техники, а ее интерпретации отличались значительной эмоциональной свободой, преобладанием чувственного начала, что особенно свойственно музыкальному мышлению Востока [2]. Педагог пианистки попросил Евгения Брусиловского написать для нее пьесу, с учетом ее технических способностей. Так появляется широко известный сегодня Экспромт соль-минор, первой исполнительницей которого явилась Гульжаухар [3].

После успешного окончания Музхоркомбината в 1942 году Гульжаухар Чумбалова начинает работу в Казахской государственной филармонии имени Жамбыла в городе Алма-Ата в качестве аккомпаниатора Казахской государственной хоровой капеллы и ансамбля казахского танца. В 1944 году начинается следующий этап в жизни Гульжаухар Аюповны. Ей предстоит выбрать между учебой в консерватории на фортепианном отделении, либо на историко-теоретическом. И она выбирает второе – продолжает творческую деятельность как музыковед. В эти годы ярко раскрывается исследовательский талант пианистки. Гульжаухар пишет рецензии, статьи, посвященные культурным событиям. Дипломная работа по окончании консерватории посвящена была песням Абая. Эта работа была высоко оценена в отечественных научных кругах, свидетельством чему служит Б.И. Ерзаковича: "Ваша статья о музыкальном творчестве Абая нам очень нужна... Нужна очень срочно..." (1954 год) [3].

В 1950 году Правительство партии страны решает отправить Чумбалову в Москву для учебы в аспирантуре. Это было болезненным моментом в жизни пианистки, долгое расставание с детьми очень ее угнетало. Пять лет учебы в аспирантуре были не самыми легкими – шли времена кризиса, холода и голода. Научным руководителем в аспирантуре был Виктор Михайлович Беляев – большой специалист по национальной музыке народов СССР. Тема диссертационной работы: "Очерки по истории записи и изучения казахской музыки досоветского периода". Но защита не состоялась, так как официальный оппонент Ахмет Куанович Жубанов в день защиты прислал телеграмму о том, что не сможет приехать в Москву в связи с болезнью.

Работа над диссертацией сыграла значительную роль в научном становлении Гульжаухар Аюповны, она была первой казашкой, кто написал научную работу серьезного уровня. В 1958 году Алькей Хаканович Маргулан согласился оппонировать Гульжаухар. Защита диссертации прошла блестяще. Через полгода, в возрасте 38 лет, 20 сентября 1958 года она скончалась. Похоронена на "Центральном кладбище" в городе Алматы.

Не смотря на то, что Гульжаухар Чумбалова прожила короткую жизнь, она успела многое – открыла новую страницу в казахстанской музыкальной культуре, связанную с фортепианным исполнительством, внесла огромный вклад в научное осмысление традиционного наследия казахской культуры. И сегодня, на наш взгляд, ее имя не заслуженно забыто, так как изучение деятельности основателей отечественного академического искусства, музыкознания является залогом дальнейших перспектив в развитии современной казахстанской музыкальной культуры.

Таким образом, личность Гульжаухар Чумбаловой является одной из наиболее знаковых в музыкальной культуре Казахстана, так как она являлась первой

профессиональной казахской пианисткой, выдающимся музыковедом, внесшим значимый вклад в развитие отечественного музыкознания и академического исполнительства.

В развитии не только фортепианного, но и органного искусства сыграл значимую роль Тебенихин Владимир Иванович (1942-1988). В.И. Тебенихин окончил Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского по двум специальностям: фортепиано (класс Л.Н. Оборина) и орган (класс Л.И. Ройзмана). В двадцать пять лет он был приглашен в Алма-Атинскую государственную консерваторию на кафедру специального фортепиано, в 1967 году был установлен первый орган, что было ново в отечественной культуре. "Несмотря на молодость, он был уже сложившимся музыкантом и заметно оживил музыкальную жизнь Алма-Аты. Слушатели его концертных выступлений отмечали виртуозный размах, сильный темперамент, превосходный вкус, великолепный красивый звук, неограниченные виртуозные возможности" [4].

В.И. Тебенихин являлся артистом "Союзконцерта", активно гастролировал, выступал в концертных залах Киева, Москвы, Ленинграда, Праги, Риги и других городов. Как педагог по классу фортепиано и органа, он проявил высокий профессионализм, работая не только в консерватории, но и в специализированных школах им. К. Байсеитовой и А. Жубанова. «Педагогический опыт В.И. Тебенихина обогащался и расширялся благодаря процессам экстраполяции фортепианных исполнительских принципов в область органного искусства» [5].

В.И. Тебенихина привнес бесценный вклад в музыкальную культуру Казахстана, это подтверждается следующими фактами:

- активная концертная и педагогическая деятельность;
- сохранение традиций немецкой и русско-советской школ;
- углубленное изучение творчества И.С. Баха (труд "Методические заметки об органном творчестве И.С. Баха (вопросы интерпретации)" совместная работа с А.Ж. Карасаевой);
- опыт организации органных классов, пропаганда лучших образцов органной музыки от классики до современности.

Итак, Владимир Иванович Тебенихин, выдающийся педагог и исполнитель, является одним из выдающихся пианистов и первым органистом, открывшим совершенно новый вид музыкального исполнительства в Казахстане, что значительно расширило границы художественной культуры страны. Совмещение нескольких граней в одной личности являет собой также синтезирующую тенденцию, что свидетельствует о важнейшей тенденции, свойственной казахстанской академической культуре, включающей разнообразные формы музицирования в единое творческое пространство. По воспоминаниям современников, отличительное свойство исполнительского облика Тебенихина – глубочайшая содержательность и следование стилевым требованиям в сочетании с яркой эмоциональностью, техническим совершенством. Следовательно, творческие принципы Тебенихина являют собой феномен художественного синтеза рационализма и эмоциональности.

Большой след в истории развития отечественного фортепианного исполнительства прошлого столетия несомненно оставила Заслуженная артистка КазССР, профессор Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы Ева Бенедиктовна Коган (1928-1985), оставшаяся в памяти музыкантов как талантливая пианистка и педагог. Ева Бенедиктовна продолжила традиции Г.Р. Гинзбурга, советского пианиста и педагога, Заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Московской консерватории. Среди его учеников – Г. Аксельрод, С. Доренский, А. Скавронский и многие другие знаменитые пианисты. Годы учебы под руководством музыканта такого масштаба кристаллизовало творческие навыки Е.В. Коган, перенявшей от учителя лучшие исполнительские навыки и умения. Всем известно, что исполняемые Г.Р. Гинзбургом фортепианные произведения воплощались им в техническом совершенстве, что и отличало его игру. Это умение отразилось и в педагогической деятельности, в достижениях учеников, среди которых

немало именитых музыкантов. Действительно, переняв от своего учителя принцип вдумчивой и осознанной игры, сочетаемой с блистательным техническим мастерством, Ева Бенедиктовна постоянно демонстрировала высокий профессиональный уровень.

В отечественной культуре деятельность Евы Бенедиктовны характеризуется активной концертной деятельностью, в репертуар которой вошли произведения европейских и русских композиторов, таких как сонаты и концерты Листа, Бетховена, "Прелюдия и fuga" Танеева, концерты Прокофьева, Рахманинова, Чайковского, что доказывает предпочтение пианистки к крупным формам в исполнительстве. Помимо этого ею были сыграны многие произведения композиторов Казахстана, а некоторые из них исполнены на сцене в качестве премьер, тем самым пропагандируя отечественную музыку и неся в своей творческой деятельности просветительскую миссию. Ею были сыграны сочинения Е. Брусиловского, А. Жубанова, Н. Мендыгалиева, Е. Рахмадиева, Г. Жубановой, В. Великанова, К. Кужамьярова, А. Бычкова, также ею были составлены сборники пьес для фортепиано на казахские темы.

Еще одна грань таланта Е.В. Коган была раскрыта, благодаря ее увлечению не только сольным исполнительством, но и игре на многочисленных концертах камерной музыки, где ее бессменным партнером в ансамбле стал скрипач Иосиф Бенедиктович Коган. Ими были сыграны сонаты венских классиков, а также произведения композиторов XX века и отечественные сочинения.

Итак, важнейшим качеством исполнительского облика Е.Б. Коган является рационализм, достижение пианистического совершенства. Многие современники упоминают, что исполнение Коган всегда являло собой результат сочетания высочайшего технического мастерства и художественной достоверности, при этом не всегда эмоционально ярко окрашенного. Опираясь на вышеперечисленные факты, можно утверждать то, что Е.Б. Коган подняла на новый профессиональный уровень отечественную фортепианную школу, став знаковой персоной в музыкальном искусстве республики, деятельность которой была раскрыта не только с исполнительской грани, но и педагогической, социально-общественной и просветительской. Доказательством глубокого почета перед Е.В. Коган, служат многочисленные концерты, посвященные ее памяти, организованные ее коллегами и учениками и проводимые в стенах Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, где почти четверть века она вела активную деятельность и внесла бесценный вклад в развитии фортепианного исполнительства.

Особую нишу в развитии отечественной фортепианной культуры, безусловно, занимает еще одна личность, авторитет которой неоспорим в музыкальных кругах не только нашей страны, но и России, речь идет о талантливой пианистке, композиторе и педагоге Исаковой Аиде Петровне (1940-2012). Пианистка родилась в России во Владимире-Волынском. Учеба в Краснодарском колледже, а затем в Московской консерватории прошла по двум специальностям – фортепианное и теоретико-композиторское отделения. В возрасте двадцати четырех лет, окончив с отличием консерваторию, А. Исакова была направлена в Алма-Атинскую консерваторию на должность преподавателя специального фортепиано, где проработала три десятилетия, подготовив многих лауреатов, пианистов высокого уровня, среди которых Байгали Серкебаев, Галина Петрова, Юлия Горенман, Павел Шатский и многие другие.

Аида Петровна продолжила традиции В.К. Мержанова (Народный артист СССР, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Московской консерватории), который в свою очередь был учеником С.Е. Фейнберга [6]. Такая педагогическая линия авторитетных музыкантов, не могла не отразиться на творчестве А. Исаковой, сумевшей перенять от них лучшие исполнительские принципы и методы игры на фортепиано. Это касается, прежде всего, посадки за инструментом. Проанализировав манеру телодвижений во время игры А. Исаковой, источником которого явились архивные видео пианистки, можно заметить антитеатральность и исключительную строгость сценического поведения,

избежание пианистки всего бьющего на внешний эффект. Для С. Фейнберга так же была принципиально необходима эта степень сдержанности, избегая лишних жестов, по его мнению, добиться идеального звучания важно за счет естественных, простых и целесообразных движений. «Все такие лишние движения, все дополнительные напряжения являются актом своего рода самогипноза. Они восполняют для пианиста эмоциональные и технические пробелы его игры. Благодаря этим движениям пианист слышит свою игру не в ее истинном звучании, а в предполагаемом» [7].

Большое внимание в классе В. Мержанова уделялось звукоизвлечению на инструменте, в основе которого лежит принцип весовой игры, будь то вес кисти, предплечья, корпуса или всего тела, в зависимости от того, какого звука требует музыка. Не отрицая западной, так называемой, пальцевой техники, употребляемой в определенных пассажах, ученики В. Мержанова ставили в приоритет именно эту методику извлечения звука. Что касается аппликатурных принципов, то педагог Аиды Петровны считал, что правильная расстановка пальцев залог успеха в исполнении, в основе которого лежит комфортное положение кисти при игре [8].

Большое внимание уделялось тембровой окраске звучания, это бережное отношение к тембру можно наблюдать в архивной видеозаписи Аиды Петровны при исполнении собственного сочинения сюиты "Adagio и Смерть Жибек" из балета "Гак-ку" ("Клич лебедя"), где с помощью владения разными красками фортепианной звучности пианистка передала ассоциативные образы, встречающиеся в произведении. В свое время Самуил Евгеньевич называл свойство звучания инструмента "конкретной иллюзорностью", имея ввиду умение пианиста пробудить в слушательском воображении звучание человеческого голоса, хора, оркестра и многого другого, считал, что лишь истинный пианист, искусно управляя регистрами инструмента, в силах властно воздействовать на фантазию слушателя [7].

Конечно, это лишь небольшая часть примеров исполнительских концепций, но исходя из них, можно сделать следующие выводы касательно того, какие принципы А. Исакова переняла от выдающихся мастеров прошлого столетия:

- следование традициям русской фортепианной школы;
- определение функций деятельности исполнителя, интерпретирующего музыкальные произведения, сформулированное В. Мержановым следующим образом: «главная задача музыки – исследовать различные состояния души человека и рассказывать об этом звуками слушателям. Основная цель исполнителя при этом – служить автору» [9];

- достижение выразительности в музыке за счет тембрального осмысления каждого звука и красочных возможностей рояля;

- постановка аппликатуры и корпуса, стоящая в противовес излишней жестикляции, акцентируя внимание на ощущение «весового» звука.

Хотелось бы отметить ее деятельность как талантливого композитора, который оставил после себя многочисленные произведения для фортепиано для детей, которые в наши дни пользуются большой популярностью среди юных пианистов, а также сочинения для более зрелой аудитории, написанные под влиянием казахских мотивов (Два вариационных цикла на казахские темы (1966), Квартет-соната (1982), Пьеса для двух фортепиано «Балбраун» (1981), Концерт-рапсодия для фортепиано на казахские темы с камерным оркестром (1966)). Помимо сочинений для фортепиано, ею написаны балеты, оперетты, вокальная, камерно-инструментальная и симфоническая музыка, множество транскрипций произведений русских композиторов XIX-XX вв., а также музыка к кинофильмам. Исакова Аида Петровна – неоспоримо знаковая фигура в отечественной культуре, исполнительские, композиторские и педагогические традиции которой нашли отражение в последующем поколении музыкантов.

Итак, можно определить наиболее характерные качества исполнительского облика Аиды Исаковой: превалирование интеллектуального подхода в интерпретации,

рационализация пианистических приемов. С другой стороны, обращение к национальным мотивам казахской музыки также сыграло свою роль в формировании стиля Исаковой, так как для традиционной культуры казахов более свойственны такие качества, как эмоциональность, стремление к внешнему эффекту. Следовательно, исполнительский и композиторский стиль А.П. Исаковой можно условно обозначить как синтетический, сочетающий в себе интеллектуализм и эмоциональность.

На рубеже прошлого и нынешнего столетий музыкальная культура Казахстана ознаменована деятельностью таких исполнителей, как Г.И. Кадырбекова и Ж.Я. Аубакирова, концертная жизнь которых успешно продолжается и по сей день. Концерты, проводимые выдающимися пианистками, всегда проходят под бурные овации не только отечественных слушателей, но и зарубежных. Оба музыканта являются лауреатами престижных конкурсов и имеют почетные звания, многочисленные награды и премии.

Гульжамия Ихановна Кадырбекова получила образование в Московской консерватории, которую окончила в 1972 году в классе Г. Б. Аксельрода. И уже в скором времени, в 1980 году становится обладателем первой премии на Международном конкурсе музыки им. Джованни Баттисты Виотти. Важно отметить, что она является первой казахской пианисткой, достигшей победы на конкурсе серьезного уровня. После такого ошеломительного успеха Г. Кадырбекова по условиям конкурса дает сольные концерты по городам Италии на протяжении двух лет. Репертуар пианистки составляет широкий диапазон исполняемых произведений, среди которых сочинения западноевропейских, русских, советских, казахстанских композиторов. Также хотелось бы отметить тот факт, что Гульжамия Ихановна является первой исполнительницей «Бурлески» для фортепиано с оркестром d-moll Р. Штрауса в Казахстане в 2016 году.

Важно отметить, что учитель пианистки Г. Б. Аксельрод являлся учеником Г. Р. Гинзбурга, что нашло отражение в исполнительском творчестве Г.И. Кадырбековой. Прежде всего, это было описано ранее в связи с деятельностью Е.Б. Коган, эта школа подразумевает техническое совершенство и интеллектуальную игру. Такая приверженность к фундаментальным основам данной традиции пронизывает фортепианную манеру исполнения Г.И. Кадырбековой. Подлинная художественная содержательность интерпретаций пианистки передается через сосредоточение на внутренней уравновешенности и ясности игры, что можно охарактеризовать как интеллектуальный, даже философский подход в исполнительстве.

На сегодняшний день Гульжамия Ихановна имеет пять сольных дисков, на которых записаны такие произведения: Ф. Шуберт Экспромты ор. 90 и ор. 142 (2016 г.); Ф. Пуленк. Концерт для 2-х фортепиано с оркестром (с ГАСО, 2008 г.); В.-А. Моцарт Соната №3 си-бемоль мажор, Д. Скарлатти Три сонаты, С. Губайдуллина "Чакона", Ф. Шопен Фантазия фа минор, С. Рахманинов Соната №2, Н. Мендыгалиев "Поэма-легенда о домбре" (запись с концерта в Италии, 2005г.); И. С. Бах Концерт ре-минор, В. А. Моцарт Концерт ля-мажор, С. Рахманинов Рапсодия на тему Паганини (1990 г.); Ф. Лист "Скерцо и марш", С. Рахманинов Соната № 2 (1982 г.). Также пианистку не раз приглашали в качестве почетного члена жюри на международные конкурсы в Италии, Франции, Австрии, России, Казахстане, Туркменистане. Как педагог Г. Кадырбекова подготовила множество лауреатов, продолжая свою деятельность в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Безусловно, Г.И. Кадырбекова является продолжателем традиций школы Г. Аксельрода, глубоко рациональной и интеллектуальной. Вместе с тем, ее исполнение всегда наполнено яркими образами, эмоциональность ее интерпретаций не однократно подчеркивалась музыкальными критиками, следовательно, ее творческий почерк также можно определить как синтетический, сочетающий интеллектуализм и глубочайшую экспрессию.

Значительный интерес представляет исполнительский облик другой выдающейся пианистки – Жании Аубакировой. Она является Народной артисткой РК, Лауреатом Государственной премии РК в области литературы и искусства, Лауреатом Государственной премии мира и прогресса Первого Президента Республики Казахстан – Лидера нации, Кавалером Ордена литературы и искусств Франции, а также профессором, педагогом, и на протяжении двадцати одного года (1997-2018 гг.) являлась ректором Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Ж. Аубакирова училась в Московской консерватории в классе преподавателя Л.Н. Власенко, который в свою очередь продолжил традиции Я. В. Флиера. Среди воспитанников Льва Власенко – не менее известные в музыкальном пространстве персоналии: Михаил Плетнев, Александр Струков, Николай Сук, Владимир Дайч, Каринэ Оганян.

Как и у многих музыкантов, путь на большую сцену у Жании Аубакировой лежал через «конкурсное чистилище», она становится обладателем двух Вторых премий на Международном конкурсе Маргарет Лонг и Жака Тибо в 1983 и в 1985 году на Международном конкурсе камерных ансамблей во Франции, после чего начинается активная концертная деятельность пианистки за рубежом и на родине. Концертный стаж Ж. Аубакировой насчитывает уже около сорока лет. За этот период, безусловно, сложился художественный облик артиста, который характеризуется высокой музыкальной культурой, изяществом стиля и легкостью техники. Конечно, в репертуаре пианистки есть «опорные пункты», обычные для любого концертирующего пианиста: произведения венских классиков, западноевропейских, русских, советских композиторов, и, конечно же, Ж. Аубакирова включает в программы произведения казахских композиторов. «Поэма-легенда о домбре» Н. Мендыгалиева, являющаяся визитной картой в репертуаре пианистки, всегда вызывает бурные овации зарубежных слушателей.

От Л. Власенко Жания Яхияевна унаследовала умение охватить музыкальную форму в исполняемых произведениях, что является одним из основных качеств, необходимых любому исполнителю. Г. Цыпин писал о педагоге пианистки: «Власенко умеет охватить музыкальную форму в целом. Обнять свободно и непринужденно, не отвлекаясь, быть может, на какие-то мелочи...» [10]. Как сказал Цуккерман: «для ясного восприятия и понимания музыкального произведения огромное значение имеет «доходчивость» его формы. Понять произведение, уяснить ход мыслей, в нем содержащихся, тем легче, чем яснее слышится последовательность отдельных его этапов. Роль этих этапов в развитии содержания и формы должна быть выявлена с известной отчетливостью. Слушатель лучше усвоит содержание, если он (не думая, разумеется, об этом) сможет ощутить логику музыкальной формы» [11]. Сложнее всего сохранить форму в произведениях крупной формы, а учитывая, что концертирующий пианист часто обращается, как правило, именно к этим жанрам, то в первую очередь, ставит задачу «не развалить» конструкцию произведения. Ж. Аубакирова достигает этого за счет различных средств. Это, прежде всего, единство темпа, даже исполняя многочастные произведения, пианистка возвращается к исходной скорости движения, сильно не отклоняясь, и в этом случае можно утверждать о единстве темпа. Приведем пример исполнения Баллады № 1 Шопена, которая, как известно, структурно имеет разнохарактерные эпизоды внутри самой пьесы, и исключительная завершенность достигается путем относительного темпового постоянства, что создает иллюзию единой сквозной формы. Также пианистка достигает этого, благодаря звуковым краскам, ведь при смене или переходе разделов формы умело подобранное звучание красок подчеркивают достоинства архитектоники.

В одном из интервью Жания Яхияевна рассуждает о следующем: «У многих на сцене время ускоряется. То, что им кажется, они делают сдержанно и медленно - на самом деле дикие темпы, внутреннее чувство времени изменяется. Это связано с адреналином, волнением... Музыка может переходить в состояние, когда теряется ощущение времени (вне времени). И это ощущение передается слушателю, завораживая его. Управление

временем – это то, чем я занимаюсь» [12]. Эти слова доказывают состояние истинного артиста на сцене. Исключительная концентрация во время выступления, где нет места для "сценических помех», дает возможность музыкальному общению пианиста со слушателем на высочайшем уровне.

В пианистке присутствует еще одно ценное качество - владение словом, способность говорить о музыке художественным языком. Ж.Я. Аубакирова на своих мастер-классах и в комментариях к исполняемым концертным программам раскрывает поэтическую сущность произведений, не опасаясь, что «слово» может приземлить тонкое, порой трудноуловимое настроение, передаваемое музыкой. Как говорил А. Корто: «Наше искусство тем чудесно, что оно помогает воссоздать красоту, заснувшую между строками нотного стана» [13].

Вопрос об обобщенно-идейных программах также интересен. Возможно его рассмотрение в связи с организацией слушательского восприятия. Существует проблема: исполнительское воплощение замысла и адекватное восприятие слушателя. Представим неподготовленного слушателя, присутствующего на концерте, где исполняются, к примеру, «Карнавал» Шумана или «Картинки с выставки» Мусоргского. Просвещенный любитель или профессионал может быть знаком с произведениями, но большинство публики не связывает звучание музыки с конкретными названиями пьес, составляющих цикл. Естественно, что восприятие будет затруднено. Вспомним аннотации к концерту Жани Аубакировой, когда в печатной программе были приведены словесные комментарии к исполняемым произведениям – четыре Баллады и четыре Скерцо Шопена нетрадиционно объединились по принципу внутренней образной, смысловой связи. Слушатель соотносил свои впечатления с предложенными исполнителем комментариями.

Такой стиль «наведения» способствовал более осознанному восприятию и вовлекал слушателей в постижение сложных в композиционном отношении произведений и, в то же время, не стеснял, не сковывал собственную фантазию. Это опыт мастера, который понимает, что все художественные ценности нуждаются в разъяснении и пропаганде, ведь благодаря этому слушатель вовлекается в сотворческий процесс. Помимо исполнительства Ж. Аубакирова ежегодно проводит мастер-классы в Южной Корее, Германии, Франции, России. Является одним из лучших специалистов и организаторов в сфере высшего образования Казахстана [14].

Итак, особенностью исполнительского стиля пианистки является интеллектуальный процесс игры, комплекс мыслительных операций с произнесением музыки, интонированием музыкальной формы, что является главными критериями настоящего артиста.

Таким образом, выдающиеся персоналии фортепианного исполнительства Казахстана, являются продолжателями, главным образом, традиций русской фортепианной школы. Кроме того, необходимо отметить, что вклад отечественных пианистов прошлого столетия, помимо собственно концертной деятельности, заключается в формировании самобытных качеств казахстанской фортепианной школы, синтезирующей интеллектуализм, свойственный европейским традициям и эмоциональную экспрессию, характерную традиционному художественному мировоззрению казахов.

Список литературы

1. Участие в первой Декаде казахского искусства и литературы // Культура Казахстана. // [Электронный ресурс]. URL: <http://kazculture.ru/uchastie-v-pervoj-dekade-kazaxskogo-iskusstva-i-literatury/> (дата обращения: 4.11.2018 г.);
2. Исмагулова С. Немеркнущий свет души. К 90-летию Гульжаухар Чумбаловой. - Культура. - Алматы, 2009;

3. Алматинский Музыкальный Колледж имени П.Чайковского // История // [Электронный ресурс]. URL: <https://music-college.kz/about/history/> (дата обращения: 3.11.2018 г.);
4. Мухитова А. Фортепианное исполнительство в Казахстане (вторая половина XX века) // Музыка Казахстана: произведение и исполнитель: Сб. научн. ст. под общ. ред. Д. Жумабековой, Г. Бегалиновой. – Алматы: КазНИИКИ. – 195 с.;
5. Латышова Л. Становление органного исполнительского искусства в Казахстане // [Электронный ресурс]. URL: <http://principal.su/stanovlenie-organnogo-ispolnitel'skogo-iskusstva-v-kazahstane/> (дата обращения: 3.05. 2019 г.);
6. Мержанов В. Музыка должна разговаривать: Сб.ст. / Ред.-сост. Г.В. Крауклис. – М., 2008. – 320 с.;
7. Фейнберг С. Путь к мастерству. Вопросы фортепианного исполнительства. Выпуск 1. Изд. Музыка. Москва, 1965. - 246 с.;
8. Из бесед В.К. Мержанова с Арамом Гушняном. О "русской школе" в пианизме. // [Электронный ресурс]. URL: http://www.musicien.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=381&Itemid=87 (дата обращения: 22.01.2020 г.);
9. Лидский М. Виктору Мержанову – девяносто! / Ред.-сост. М.В. Лидский. - М., 2009. - 24 с.;
10. Лев Николаевич Власенко // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/vlasenko.html> (дата обращения: 27.01.2020 г.);
11. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. М., 1970. - 559 с.;
12. Документальный фильм о Жание Аубакировой. Официальный сайт Жание Аубакировой. // [Электронный ресурс]. URL: <http://aubakirova.kz/Ru/media/index.html> (дата обращения: 27.01. 2020);
13. Корто, А. О фортепианном искусстве.- Изд. Классика- XXI. М., 2017.–252 с.;
14. Официальный сайт Жание Аубакировой // [Электронный ресурс]. URL: <http://aubakirova.kz/Ru/media/index.html> (дата обращения: 27.01. 2020)

Түйіндеме

Мақала ХХ ғасырдағы Қазақстанның ең танымал пианисттеріне арналған. Осылайша, ең танымал отандық орындаушылар-пианисттер Ресейде білім алды. Бұл мақалада фортепианолық орындаушылық саласындағы ең маңызды тұлғалардың үлесі қарастырылады. Талдау барысында, орыс дәстүрлерінің ықпалына қарамастан, қазақстандық пианизмнің еуропалық мәдениеті мен қазақтардың дәстүрлі дүниетанымының элементтерін синтездейтін бірегей қасиеттері бар.

Тірек сөздер: фортепиано, орындаушылық, кәсіптік білім беру, пианист әртісі, консерватория

Abstract

The article is devoted to the most popular pianists of Kazakhstan of the XX century. It so happened that the most famous Russian performers-pianists were educated in Russia. This article examines the contribution of the most important personalities in the field of piano performance. The analysis notes that despite the influence of Russian traditions, Kazakh pianism has its own unique qualities that synthesize elements of European culture and traditional worldview of the Kazakhs.

Keywords: piano, performance, professional education, pianist, artist, Conservatory

Булембаева М.
магистрант I курса КНК им. Курмангазы
г. Алматы, Казахстан

Тлеубергенов А.А.
доцент кафедры «Фортепиано», Ph.D
КНК им. Курмангазы
г. Алматы, Казахстан

ПЕРВЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Ф. ЛИСТА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Т. УРМАНЧЕЕВА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИОННОГО АНАЛИЗА

Первый фортепианный концерт Ф. Листа является знаковым в творчестве Заслуженного деятеля РК Тимура Урманчеева. По словам музыканта, этим сочинением великого венгерского композитора он заканчивал Музыкальное училище города Уральска и с ним поступал в Алма-Атинскую государственную консерваторию имени Курмангазы. По воспоминаниям Тимура Акрямовича, на консультации В.И. Тебенихин аккомпанировал в несколько преувеличенном темпе и постоянно ускорял, особенно ближе к коде. Конечно, студент, мечтающий поступить в класс такого маститого педагога и исполнителя, каким был Владимир Иванович, не мог позволить себе уступить, и, несмотря на сложность, доиграл до конца, чем вызвал уважительное удивление В.И. Тебенихина, который только и сказал «смело...». То есть, во многом благодаря Первому концерту Листа, Т.А. Урманчеев смог попасть в класс В.И. Тебенихина.

Далее пианист часто возвращался к Концерту, исполняя его с оркестром, изучая его со студентами, ассистентами-стажерами и магистрантами. Т. Урманчеев, будучи настоящим виртуозом, часто обращается к сочинениям Листа. В его репертуаре такие сочинения композитора, как Соната *h-moll*, рапсодии, переложения песен Ф. Шуберта, Р. Шумана, этюды. Во многом это объясняется тем, что пианист тяготеет к исполнению технически сложных произведений, доступных не каждому. Кроме того, интересно, что, несмотря на бравуру, яркость листовского пианизма, Урманчееву удается находить в них множество красок, которым свойственны такие качества, как тонкость, глубина, лиризм.

При окончании ассистентуры-стажировки Т. Урманчеев также обратился к Первому концерту. Помимо Концерта на заключительном экзамене прозвучала Соната *h-moll*. И далее, в филармонических концертах пианист также периодически с успехом исполнял Первый концерт для фортепиано с оркестром Ф. Листа. Таким образом, данное сочинение можно назвать одним из ключевых в репертуаре Т. Урманчеева, наряду со Вторым концертом И. Брамса, Вторым концертом С. Рахманинова, Первым концертом П. Чайковского.

При исследовании интерпретации Концерта в исполнении Т. Урманчеева, на наш взгляд, необходимо рассмотреть сочинение Ф. Листа с точки зрения истории и теории фортепианного искусства. Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Ф. Листа, написан в 1849 году. Сочинение состоит из четырёх разделов, исполняющихся *attacca*, общей продолжительностью около 20 минут. Каждый из разделов – *Allegro maestoso*, *Quasi adagio*, *Allegretto vivace* — *Allegro animato*, *Allegro marziale animato* – представляет собой законченную структуру, вместе с тем, последование частей, объединенных принципами монотематизма, единого сквозного развития, придает целостной форме монолитность.

Партии оркестра и солиста равноправны, что говорит о том, что Ф. Лист симфонизирует партию фортепиано. Множество каденций подчеркивают временами главенство сольной партии, в то же время диалогичность Концерта проявляется в противопоставлении оркестра и рояля. Это проявляется на разных уровнях:

1. Вопросо-ответные построения;

2. Соревновательность партий;
3. У каждой партии существуют собственные лейтмотивы, играющие важную роль в драматургии сочинения.

Одночастное строение формы являет одно из новаторств Листа в трактовке жанра инструментального концерта. Подобное структурное решение свидетельствует о симфонизации концерта, так как принципы развития в сочинении приближаются к логике развития классической симфонии. С другой стороны, одночастная форма Концерта говорит об обогащении инструментального концерта чертами поэчности, поэма также принадлежит к новаторским жанрам в творчестве Листа.

Концерт № 1 Ф. Листа принадлежит к наиболее виртуозным произведениям в жанре фортепианного концерта. Сочинение наполнено множеством технически сложных пассажей, октавных «шквалов», аккордовых эпизодов в быстром темпе, скачков, каденций. Однако помимо сугубо технологических проблем перед исполнителем встает множество задач в том, что касается целостного охвата, специфики формообразующих факторов произведения, проникновения в глубину содержания, передачи оригинальной авторской концепции.

Начальные возгласы оркестра задают тон последующему содержанию музыки. Мощные октавы фортепиано, отвечающие репликам оркестра, звучат у пианиста ярко, жизнеутверждающе, масштабно. В отличие от многих исполнителей, демонстрирующих силу звучания, восходящий виртуозный октавный ход у Урманчеева звучит полетно, ярко, блестяще, даже в чем-то изысканно. Пианист четко выверяет динамику звучания, начиная пассаж легче и насыщая звучностью к верху, к конечной цели восхождения. Здесь мы видим проявление интеллектуального подхода в распределении силы звука. Сам пианист, рассуждая о динамике и темпе октавного начального эпизода, говорил об «инстинкте самосохранения», о котором часто упоминал В.И. Тебенихин. Далее мощный шквал аккордов в каденции *C-dur* пианист играет легко, опять же точно рассчитывая степень повышения звучности к кульминации пассажа. Аккорды звучат практически *legato*, что обогащает изначальную мощь звучания новыми, более плавными, гибкими качествами звучности.

Говоря об особенностях звукоизвлечения на *forte* и *fortissimo*, необходимо сказать, что Т. Урманчеев – мастер тонких красок, в его исполнении *piano* часто может иметь множество различных градаций. Что касается громких звучностей, необходимо отметить, что пианист никогда не выходит за пределы эстетичного звучания инструмента. При безусловном масштабе звучания он всегда остается в рамках, как он сам говорит, «приличного» звучания. По словам его ученика А. Тлеубергенова, во время исполнения Сонаты *h-moll* в кульминационном эпизоде иногда не хватало истинно мефистофельской злости, но особенности звучания – это достояние творческой лаборатории каждого пианиста, и не жесткое, эстетичное звучание *forte* и *fortissimo* – одно из проявлений замечательного звукового мастерства.

Побочная партия Концерта, наполненная лиризмом и резко контрастирующая с главной [1, с. 42], звучит изысканно. Хотелось бы особенно отметить цельность ее звучания, это проявляется в магистральности мышления пианиста, в динамической выстроенности. В отличие от большинства пианистов, играющих ее свободно, местами нарочито ритмически раскованно, Урманчеев исполняет ее сравнительно, например, с Д. Мацуевым [2], строго, четко выдерживая ритмический пульс. Это придает исполнению цельность, ясность логики звучания. Как видно, Тимур Урманчеев стремится трактовать образ с разных позиций, не заикливаясь на заданной образной характеристике. Пианист максимально раскрывает малейшие нюансы тонкости, создавая порой практически бесплотные звуковые краски в побочной партии. Нарастающий драматизм музыкант подчеркивает ритмическими средствами, обостряя пунктиры, увеличивая динамику с каждым новым звеном секвенции в побочной теме. Говоря о второй главной теме Концерта, следует отметить, что композитор дает ее не сразу, а представляя секвентно

развивающиеся интонации по восходящему принципу, и лишь после напряженного пассажа на уменьшенном септаккорде, побочная тема звучит в своем окончательно оформленном виде. Жалобные реплики фортепиано, контрастирующие с мягким жизнерадостным лиризмом мелодии у оркестра, в исполнении Т. Урманчеева звучат нежно, мелодия как бы окутана бархатной оболочкой аккомпанемента, здесь мы обращаем внимание на фактурное мастерство исполнителя: мелодия звучит проникновенно, бас тянется на длинной педали, фигурация же исполняется на *ppp*. Так создается необходимый звуковой колорит, максимально выявляющий художественное содержание минорной реплики фортепиано.

Далее нисходящая тема, попеременно звучащая у солиста и оркестра постепенно обрастает новыми характеристиками. Тимур Урманчеев использует прием максимальной артикуляции каждой интонации при сохранении плавной манеры игры, кроме того особая выразительность достигается строжайшим слуховым контролем над фразировкой. В эпизодах, в которых происходят модуляции, Урманчеев настолько тонко и выразительно передает гармонические смены, что создается ощущение, что пианист «вгрызается» слухом в каждый элемент звучащей ткани. При этом мастерство исполнителя заключается в том, что, например, при модуляции из *c-moll* в *A-dur* пианист, как это часто бывает, практически не прибегает к каким-либо отклонениям ритма, сохраняя пульс. Это создает ощущение единого развития, сообщает цельность форме эпизода, что, в конечном итоге положительно сказывается на особенностях восприятия всего произведения.

Как уже говорилось, Тимур Урманчеев – мастер тонких красок, его палитра располагает множеством оттенков мягкой игры. И здесь необходимо упомянуть особенности его пианизма. Точное прикосновение при сохранении абсолютной свободы и мягкости руки, на что он обращает всегда внимание, позволяет пианисту максимально управлять процессом, значимо расширяет звуковые возможности в исполнении, как виртуозных, так и лирических эпизодов. Кроме того, эта мягкость в сочетании с точностью позволяет усиливать артикуляционные факторы в исполнении даже разделов *legatissimo*. Именно это мы слышим в побочной партии.

Далее в виртуозном эпизоде, возвращающем нас к главной партии, пианист заостряет внимание, помимо виртуозной легкости, на четкости звучания каждой ноты, ясности логики дальнейшего развития. Это достигается усилением ритмического начала, акцентировкой сильных долей, точным расчетом динамического нарастания. Октавы в кульминации эпизода звучат масштабно, подчеркивая господство активного, жизнеутверждающего начала. Пианист исполняет их остро маркатированно, создавая ощущение нарастания напряжения к каденции *Fis-dur*, которая воссоздает звучание аналогичного эпизода в начале Концерта. Здесь возникают аналогии с исполнением этого сочинения С.Т. Рихтером [3]. Весь этот эпизод воспринимается как предыкт к главной партии с последующим ее возвращением. Далее звучит побочная тема, несколько видоизмененная усилением драматического начала, местами звучащая патетически. Пианист также четко и убедительно выстраивает динамику звучания, постепенно нагнетая напряжение к восходящему взлету октав в *gis-moll*. Здесь уже сама музыка требует большего масштаба патетического высказывания, что достигается пианистом расстановкой пульса движения, подчеркнутым скандированием на *rubato*. Кроме того, Урманчеев использует все ресурсы фактуры: здесь и длинная педаль от мощно взятого баса, и яркие аккорды сопровождения, наполненные яростью, и мелодия, звучащая как призыв, как речитатив. Серьезность момента подчеркнута пианистом задержкой на кульминационной ноте «*dis*» в мелодии, после которой следует блестящий нисходящий пассаж, приводящий нас опять же к главной партии, которая звучит все дальше и дальше у оркестра, и украшена филигранными «бриллиантовыми» пассажами сольной партии. Постепенно главная партия как бы уходит, уступая сцену новому образу, который являет собой второй раздел концерта. Тимур Урманчеев, несмотря на техническую сложность пассажей, аккомпанирующих интонациям главной партии, с блеском выдерживает

фразировочное движение к *p*, и далее – к *pp* и *ppp*. Здесь ясно прослеживается тенденция максимальной продуманности интерпретации. Да, Урманчеев безусловный виртуоз, но его игра отличается не бравурой, не мощью, а высоким **интеллектуализмом** прочтения текста, достижением максимальной выразительности в раскрытии авторской концепции и великолепным **интерпретаторским** мастерством.

Второй раздел *Quasi adagio* открывается сумрачными интонациями оркестра, постепенно атмосфера разряжается, и партия солиста вступает как нежный, полный лирики монолог. Тимур Урманчеев, будучи педантом в том, что касается авторских указаний, выдерживает педаль, указанную композитором, в результате звучание мелодии обогащается множеством обертонов, тема звучит как бы на мягкой гармонической подушке. Фразировка, которой придерживается пианист в первом проведении темы, гибка, в ней нет целеустремленного, направленного движения вверх. Пианист как бы сохраняет мягкость, мастерски избегает прямолинейности, в результате мелодия звучит как бы отрешенно, заключая в себе загадочность, давая место фантазиям слушателя о будущих трансформациях образа. Второе же проведение включает несколько иные настроения, здесь появляется страсть, усиливается динамика, помимо мелодии пианист подчеркивает гармонические краски, тонко оттеняет модуляции. Тем не менее, вплоть до нисходящей каденции по уменьшенному септаккорду лирическое состояние сохраняется. Эпизод в *C-Dur* звучит философски, исполнитель как бы отдыхает, предвкушая будущие «завоевания» и «виртуозные достижения». Фактура здесь как бы дышит, от музыки веет умиротворением, эта остановка как бы последний лирический остров перед напряженным Скерцо и постоянно ускоряющимся Финалом.

Вторая часть Концерта раскрывает новые грани исполнительского облика Тимура Урманчеева. Здесь он предстает как подлинный поэт фортепиано, обладающий весьма широким спектром выразительных средств в передаче лирических образов. Фактурное мастерство, владение всеми ресурсами педали, широчайшая звуковая палитра в передаче образов спокойных, интимных – все это отчетливо отражено в исполнении лирического раздела Концерта. Также необходимо отметить особое мастерство в передаче состояния. Мы уже говорили, что гибкость и относительная «неяркость» фразировки являются элементами пианистического профессионализма мирового уровня. Если сравнивать исполнение Урманчеева с интерпретацией Первого концерта Листа у других именитых пианистов, можно отметить в ряду случаев стремление играть выразительно, интонировать несколько экзальтированно. Но, если посмотреть с точки зрения целостного охвата, именно умение сохранять состояние и придерживать энергию, заложенную в музыкальном материале, способствует цементированию формы, более глубокому проникновению в суть звучащей ткани.

Третья часть Концерта *Allegretto vivace – Allegro animato* – это своего сквозное Скерцо, приводящее нас к яркому жизнеутверждающему Финалу. В триольной теме слышны сначала сказочные элементы, октавы в исполнении Т. Урманчеева звучат звонко, как бы вторя первым колокольчикам, предваряющим вступление оркестра. Но там, где вступают нисходящие октавы в басах, ощущение ирреальности звучания уступает место подлинному драматизму, со временем начинающему играть главную роль в определении содержательных аспектов этой части. Темп, в котором исполняется часть, в очередной раз подтверждает выдающиеся виртуозные данные пианиста. Дальнейшее развитие приводит к эпизоду, звучащему решительно, маршеобразно. Здесь от былого волшебства не остается даже воспоминания. Пианист убедительно демонстрирует возможности образной трансформации одной темы, осуществляемой звуковыми средствами. Вместе с тем, необходимо отметить ясный расчет в том, что касается движения в данном разделе, так как пианист постепенно ускоряет темп, что придает ощущение стремительности и предвосхищает дальнейшее развитие событий. Интересно, как пианист расставляет динамику в секвентном развитии перед кульминацией *es-moll*-ного эпизода. Здесь опять-таки все определяется четким расчетом, пианист ясно представляет динамические

перспективы, что позволяет создать ощущение подлинной кульминации части перед триольным эпизодом на *p*. Кульминация звучит ярко, предельно эмоционально, пианист заостряет внимание на драматизме момента, шквальные октавные переключки создают ощущение чрезвычайного напряжения и звучат в высшей степени эффектно.

Далее нисходящие триоли, аккомпанирующие интонациям с трелями у оркестра, звучат нежно, пианист тонко фразирует, поддерживая диалог с оркестровой партией и полностью совпадая с ней в том, что касается агогики и фразировки. Интерпретация – это не столько демонстрация индивидуальности исполнителя, это сотворческий акт, в котором творческий потенциал пианиста служит механизмом воплощения авторской концепции [4]. И абсолютный контакт с оркестром – тому подтверждение.

Далее каденция подводит нас к главной партии у солиста. Здесь она звучит сумрачно. Тремоло создает эффект высочайшего напряжения. Пианист намеренно обостряет пунктир в мелодии темы. Динамика звучания принципиально отлична от той, что была у оркестра. Здесь нет яркой праздничности, тема звучит загадочно. Т. Урманчеев тонко обозначает гармонический спад в нисходящем секвентном повторе темы, погружаясь в глубины таинственного *piano*, нарушаемого резкими акцентами на доминанте *es-moll*. Вновь возвращаются интонации главной партии в октавных пассажах, также исполняемых по принципу «исчезающей» динамики.

Громогласные октавы на уменьшенном септаккорде звучат совсем не так, как в начале Концерта на доминанте. Пианист исполняет их более компактно, напряженно, менее эмоционально, здесь нет бравуры, время как бы сжимается в предвосхищении скорого взрыва. Далее, несмотря на лирическую тему у оркестра в сопровождении трели, напряжение растет, темп усиливается, и, наконец, возвращается начальное состояние праздника, наслаждения жизнью, упоения собственным пианистическим мастерством в октавном доминантовом восходящем пассаже.

Allegro marziale animato – это заключительный раздел Концерта, в котором звучат практически все темы и мелодии сочинения в трансформированном виде. Это как бы сжатая во времени реминисценция. Блеск исполнения подчеркивается филигранным техническим мастерством; управление временем, проявленное в тщательно выверенном ускорении, мгновенные образные переключения – все это определяет высокий уровень исполнения Первого концерта Листа Тимуром Урманчеевым. Патетические возгласы, отвечающие репликам оркестра, наполнены подлинным чувством, страстью. Техническое совершенство пассажей при постоянном ускорении в очередной раз свидетельствует о незаурядных виртуозных данных пианиста. При стремительном темпе пианист четко разграничивает разделы, темы, мелодии, ярко обозначая образные характеристики, особенности фразировки и агогики. Завершается Концерт яркой кодой, построенной на интонациях главной партии. Заключительные октавы звучат масштабно, перекрывая тутти оркестра. И здесь проявляется тектоническое мастерство пианиста. Октавные последовательности пронизывают ткань всего концерта, но только в конце Т. Урманчеев играет их в полную силу, демонстрируя подлинную мощь своего пианизма. Это, безусловно, отражается на построении структуры целого, и в этом проявляется интеллект и мастерство пианиста.

Если рассматривать интерпретацию Концерта с точки зрения компаративистики, здесь можно отметить ряд моментов, с одной стороны, объединяющих, с другой – обозначающих факторы самобытности исполнительского стиля Т.А. Урманчеева.

К примеру, исполнение Концерта С.Т. Рихтером держит слушателей в постоянном напряжении. Добивается он этого благодаря богатой палитре красок, ярких характеристик музыкальных тем. В случае с Тимуром Урманчеевым мы неоднократно отмечали замечательное владение звуковой палитрой, внимание к целостному охвату, интеллектуализм. Вместе с тем, в силу ряда индивидуальных особенностей, Урманчеев часто играет эмоционально, порой экспрессия приобретает главенствующее значение. Это

можно заметить в патетических эпизодах, в движении к окончательному завершению Концерта, построенном на постоянном повышении эмоционального градуса.

Если рассмотреть исполнение Бориса Березовского [5], можно заметить, что практически все каденции исполняются в одном оркестровом темпе, тогда как Т. Урманчеев иногда прибегает к средствам *rubato*, чтобы максимально выявить факторы музыкальной экспрессии, заложенные в нотном тексте. Здесь уже можно отметить факторы уникальности фортепианного исполнительства Казахстана, на которое большое влияние оказали параметры традиционного художественного мировидения казахов, так как импровизационность, нацеленность на эффект являются неотъемлемыми качествами национальной музыкальной культуры Казахстана [6].

Тем не менее, сравнительный анализ интерпретаций выявил следующие факторы общности:

1. Исполнение Первого фортепианного концерта Ф. Листа в трактовке Т. Урманчеева отвечает самым высоким требованиям мирового уровня;
2. Интерпретация Т. Урманчеева полностью раскрывает авторский замысел, все выполненные указания автора в исполнении пианиста направлены на максимальное раскрытие концепции композитора;
3. В исполнении казахстанского пианиста важную роль играют интеллектуализм и целостный охват формы при детальном внимании к каждому элементу музыкальной ткани;
4. Virtuозность, как превалирующее качество листовского пианизма, ярко продемонстрирована в интерпретации Т. Урманчеева.

Вместе с тем, анализ позволил определить некоторые самобытные качества интерпретации Т. Урманчеева:

1. Несмотря на интеллектуализм, в исполнении важнейшая роль принадлежит эмоциональной составляющей;
2. Импровизационность исполнения проявляется местами в свободно (с точным расчетом, тем не менее) трактованном ритме, что проявляется в тщательно выверенном *rubato*, преувеличенных ускорениях в каденциях и в последней части;
3. Художественный эффект – один из приоритетов в исполнении Т. Урманчеева, это подтверждается как в отношении управления звуковыми ресурсами (главенство состояния над фразировкой в медленной части), так и в примате эффектной виртуозности (увлечение быстрыми темпами и ускорениями в быстрых разделах).

Таким образом, Первый фортепианный концерт Ф. Листа в исполнении Тимура Урманчеева являет собой феномен интерпретации подлинно высокого уровня, заключающий в себе, с одной стороны, факторы общности с мировыми закономерностями в сфере исполнительства, с другой – моменты оригинальности, определяемой, как качествами собственной творческой индивидуальности, так и уникальными особенностями казахстанской фортепианной школы.

Список литературы

1. Хохлов, Ю.Н. Фортепьянные концерты Ф. Листа. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 84 с.;
2. Денис Мацуев конкурс им. Чайковского, 1998 год, финал. Ференц Лист, Концерт для фортепиано с оркестром №1 (первая часть). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kvM116xMfJs>; (Дата обращения – 10.04.20)
3. С. Рихтер и Лондонский симфонический оркестр, дирижер К. Кондрашин (Лондон, Альберт Холл, - Ференц Лист. Концерт для фортепиано с оркестром №1 Ми-бемоль мажор [Электронный ресурс: аудио] URL: <https://audio-vk4.ru> (Дата обращения – 10.04.20)

4. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.;
5. Лист. Концерт для ф-но с оркестром №1. Исп. Борис Березовский, БФО, дир - Туган Сохиев (2013) URL: <https://my.mail.ru/mail/i.topim/video/276/5628.html> (Дата обращения – 10.04.20)
6. Тлеубергенов А.А. Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева – дисс... степени Ph.D. – Алматы, 2016 г.

Түйіндеме

Мақала Қазақстанның көрнекті пианисттерінің бірі – Тимур Урманчеевтің шығармашылығына арналған. Т. А. Урманчеев – тек орындаушы ғана емес, ол белгілі педагог, қоғам қайраткері. Ф. Листтың Бірінші концерті – әлемдік фортепианолық мәдениеттің таңбалы туындысы. Бұл шығарманы орындамайтын пианистер жоқ. Т. Урманчеевтің концертінің орындалуы – бұл тек қазақстандық ғана емес, сонымен қатар әлемдік музыкалық мәдениеттің феномені. Мақалада пианисттің дыбыстық шеберлігінің ерекшеліктері, оның аса көрнекті виртуозды деректері қарастырылады. Парактың концерті – бұл орындаушының заманауи талаптарға кәсіби сәйкестігінің көрсеткіші. Сондықтан біздің пианисттің орындалуы салыстырмалы түрде қарастырылады.

Түйін сөздер: Тимур Урманчеев, концерт, Ф. Лист, интерпретация, шеберлік.

Abstract

The article is devoted to the work of one of the outstanding pianists of Kazakhstan – Timur Urmancheyev. T. A. Urmancheyev is not only a performer, he is a well-known teacher and public figure. The First concert of F. Liszt is a landmark work of world piano culture. There are practically no pianists who do not perform this work. The performance of the Concert by T. Urmancheyev is a phenomenon not only of Kazakhstan, but also of world music culture. The article discusses in detail the features of the pianist's sound skill, his outstanding virtuoso data. Liszt's Concert is a kind of indicator of a performer's professional compliance with modern requirements. Therefore, the performance of our pianist is considered in a comparative aspect.

Keywords: Timur Urmancheyev, concert, F. Liszt, interpretation, skill.

Вали Д.

магистрант 2 курса КазНУИ

Научный руководитель – Курмангалиева М.С.

доцент КазНУИ, кандидат искусствоведения

г.Нур-Султан, Казахстан

СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ В БАЯННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Искусство баянного академического исполнительства второй половины XX – начала XXI века определено многими глобальными социокультурными и экономическими процессами, оказавшими большое влияние на бытование как самого инструмента «баян», так и на специфику бытования. В нашем сознании баян, гармоника всегда был в прерогативе культурной составляющей советского и постсоветского пространства. С детства из художественных фильмов мы видели эти инструменты в руках «залихвастского» деревенского певца из рабочей среды, потому что в советские времена в некоторых странах постсоветского пространства баян стал носителем истинно народного (рабочего) начала и крепко зарекомендовал себя в качестве аккомпанирующего инструмента, а других странах (в том числе Казахстан) – баян, преобразованный и адаптированный под оркестр, каки сырнай, был участником оркестра народных инструментов, заполняя звуковые и тембровые пустоты в звучании оркестра. В эпоху всеобщей глобализации, мы в полной мере должны задумываться не только о реабилитации социальных вещей, но и о реабилитации истинного предназначения культуры бытования инструмента баян, по достоинству оцененного казахами высшей знати степи с конца XVIII века, а затем А.К.Жубановым.

Прежде всего, необходимо отметить, что впервые за человеческую историю, уже в XX веке доступ потребителя к элитарному музыкальному искусству в целом стал несколько упрощенным. Баян, в том числе стал растворяться в системе музыкального образования, идя по проторенному пути, что несколько не популяризировало инструмент, а наоборот. Если индустрия звукозаписи и развитие информационно-коммуникационных технологий (в том числе интернет-технологий) многократно удешевили и сделали возможным процесс массового восприятия музыкального искусства посредством радио и телевизионных трансляций, массового производства аудионосителей, на которых записывалось исполнение «элитарных» музыкантов на других инструментах, но никак на баяне. Запись баянистов в сто раз является наиболее уязвимой и редко встречающейся. «За последние двадцать лет мировая художественная система изменилась до неузнаваемости. Искусство переместилось с периферии в центр общества... искусство растворилось в обществе, словно таблетка в стакане воды. Определяющую роль в данном процессе сыграла глобализация» – пишет М.М. Маркова⁹.

Процесс становления искусства во время всеобщей глобализации стал взаимосвязанным с еще целым рядом тенденций, детерминирующих его состояние на современном этапе. Если мы встречаем красивейшее многообразие проявлений жанров, стилей, исполнительского искусства на всех инструментах, то в отношении баянного исполнительства нет никаких продвижений, в чем огромную роль играет политика отдельных стран. Так, мы можем увидеть и услышать звучание баяна в исполнении зарубежных исполнителей с прекрасными интерпретациями сольного исполнения вальсов, танго или других жанров (Астор Пьяццолла, Франк Анжелис, Петри Макконен, Ришар Гальяно. В Казахстане в последние годы баян стал звучать и в интерпретациях профессионально-песенного искусства певцов, где баян играет роль не просто

⁹ Маркова М.М. Современное искусство в глобализирующемся мире // Государственное управление. Электронный вестник. 2017. Вып. 60 – С. 132

аккомпанирующего инструмента, а популяризирует сложные песни для городского потребителя искусства.

Таким образом, существенно более разнообразными стали потребности широкой аудитории в сфере музыкального искусства. На протяжении последних семидесяти лет мы наблюдаем сверхинтенсивное усложнение обеих сфер музыкальной культуры: массового и академического искусства как в стилевом, так и в жанровом отношении. Показательной является классификация, предложенная философом и композитором Т. Адорно в его труде «Социология музыки», в котором он предпринял попытку дифференцировать беспрецедентное стилевое многообразие по принципу воздействия искусства на человеческую духовную сферу: «Там, где серьезная музыка удовлетворяет своей собственной идее, там всякая конкретная деталь получает свой смысл от целого – от процесса, а целостность процесса получает смысл благодаря живому соотношению отдельных элементов, которые противопоставляются друг другу, продолжают друг друга, переходят один в другой и возвращаются вновь. Там, где форма извне абстрактно диктует вещи, там, по выражению Вагнера, гремит посуда. Легкая музыка в определенном смысле отстой, осадок музыкальной истории».¹⁰

Но так или иначе, музыкантам на протяжении всего XX – начале XXI веков приходилось иметь дело со все более увеличивающимся количеством стилей, что обусловило постоянный рост числа исполнительских задач: как технико-исполнительских, так и художественных. Это обусловлено содержанием современной музыкальной культуры. Во-первых, в ней продолжают сосуществовать и быть востребованными совершенно разные, вплоть до идейно-выразительной противоположности направления. Современным стилевым мейнстримом с известной долей условности можно назвать так называемую «the contemporary classical music» - направление, творчество в котором, предполагает использование некоторых базовых традиционных для классико-романтической эпохи выразительных средств (в каждом случае их набор индивидуален), но со свободной интеграцией в музыкальный язык элементов самых разных направлений: от джаза до серийной техники.¹¹ В баянном исполнительском искусстве, как мы понимаем, идея внедрения новых стилей продвигается очень медленно и не в нашей стране. Культурно-идеологическая политика постсоветских стран еще продолжает линию популяризации одного поля искусства, в котором баяну пока места не нашлось. Эксперименты и задачи, которые ставят перед собой именитые исполнители, никак не затрагивают интересов по популяризации других инструментов. Говоря о степени изученности всех возможностей баяна, мы также ставим большой минус, потому что история становления баянного исполнительства, описанная в книге З.Смаковой,¹² охватывающая период с начала XX века, выделяет лишь несколько имен сподвижников и патриотов баяна, распространивших несколько школ на всей территории Казахстана. Эти имена можно перечислить по пальцам: К.К. Ошлаков, В.Петренко (г.Алматы), В.Литвинов, Н.Николаиди (г.Шымкент), А.Подольский (Восточно-Казахстанская область), Ф.Д.Сергиенка (г.Павлодар), В.Плетнев и В.Плетнева (Западно-Казахстанская область),

Говоря о композиторах нашей страны, обративших свой взор в сторону баяна, мы можем перечислить следующие имена и их творения:

1. Серик Абдинуров «Абыз»
2. Серик Абдинуров «Тартыс»
3. Серик Абдинуров «Арыстанбаб»
4. Серик Абдинуров «Ордабасы»

¹⁰ Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.

¹¹ Ross A. The Sounds of music in the twenty first century [Электронный ресурс] // Сайт периодического издания «The New Yorker».

¹² Смакова З.Н. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы / «Елтаным баспасы», Алматы, 2018.

5. Дмитрий Останькович «Хорал жертв Беслана»

6. Н. Николаиди «Концертный кюй»

Обработки:

1. Владимир Демченко Фантазия на песню «Старый клён»

2. Владимир Демченко «Жайдарман»

3. Анатолий Гайсин «Адай»

4. Алексей Ефременко «Жыр-шашу»

5. Николай Двизов «Ыңғай төк»

Отметим, что развитие исполнительства всегда напрямую связано с задачами, которые ставит перед собой композитор или интерпретатор. Здесь и поиск новых средств выразительности, новых звучаний, новых техник, художественной звуко-изобразительности, тембров и т.п. Расширение исполнительской техники за счет включения в нее новых исполнительских приемов на традиционных классических музыкальных инструментах и создание принципиально новых музыкальных инструментов – суть проявления одного и того же процесса – поиска композиторами новых выразительных возможностей для воплощения музыкальных идей в музыке. Этот процесс можно представить как цепочку: запрос публики на новую музыку – создание в соответствии с этим запросом музыки композитором – усложнение исполнительского искусства. Тогда, когда у публики нет запросов, когда не работает система государственного заказа – тогда культура в целом держится на прорвавшихся за рубеж талантливых именах единичных исполнителей. Это тоже является показателем и критерием отбора выживания функционирования не только культуры в целом, но и отдельных инструментов.

Следует особенно подчеркнуть тот факт, что усложнение касается далеко не только технико-исполнительских задач. Применение композиторами более нового музыкального языка требует значительно больших интеллектуальных усилий от музыканта, чем было ранее. Эти усилия должны быть направлены на то, чтобы расшифровать семантику звуков, тем самым постигнув замысел композитора и интерпретировав его. Подобная ситуация в настоящее время требует постоянной интеграции новых более совершенных, адекватных современности методов обучения. В отношении класса баянного исполнительства о такой интеграции тоже пока нет слов, хотя современный инструменталист с академическим образованием вполне может реализоваться в синтетических жанрах и стилях, коими пестрят потоки культуры развитых стран.

Перейдем к вопросу об основных репертуарных тенденциях современности в баянном исполнительстве. Анализируя знаковые (сольные) сочинения для баяна, написанные в период с 1990 до нашего времени, мы не можем говорить о яркой индивидуализации каждого музыкального произведения и технических средств выражения. В тоже время, произведения для скрипки, виолончели, фортепиано, кобыза давно идут по пути усложнения жанров, музыкального стиля, языка, выразительности, открывая новые возможности сольного исполнения и популяризации инструментария и исполнительства.

В Европе баянный репертуар развивался по очень сходному пути – по пути увеличения многообразия. Важно отметить, что в силу объективных исторических обстоятельств процесс интенсификации изменений в баянном репертуаре начался и продолжился в этих регионах раньше. И именно в странах постсоветского пространства за все прошедшее время ни в одном произведении для баяна не было открыто ни одной черты.

Напомним, что во второй половине века в искусстве Европы и США началось сверхинтенсивное смешение стилей, в результате чего репертуар для виолончели пополнялся произведениями совершенно разными, требующими от исполнителя владения противоположными в своей сути техниками игры и, что еще более важно, разными

типами музыкального мышления. Безусловно, ярчайшими событиями музыкального искусства США и Европы стало возникновение сонористики и алеаторики, как двух важнейших для понимания современного музыкального искусства композиторских техник. Сонорика была основана на принципе выдвижения «на первый план фонической, красочной стороны звучания»,¹³ а алеаторика представляет собой «течение в современной музыке, провозглашающее принцип случайности главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства.

Для исполнения подобных произведений, в которых не только четкая фиксация звуковысотности нотного материала, но и сама структура формы – ситуативны, необходима вполне серьезная музыкально-теоретическая подготовка исполнителя, поскольку ему придется работать в совершенно нетипичном музыкальном пространстве. Мы не можем назвать ни одного произведения для баяна, которое бы включало возможности сонористики или алеаторики среди произведений казахстанских композиторов. К сожалению, зарубежный опыт таких воплощений в баянном исполнительстве нам не известен, а среди российских композиторов известность получили такие образцы сонорики для баяна, как: А.Кусяков «Лики уходящего времени», В.Власов «Пять взглядов на сторону Гулаг», В.Зубицкий «Соната». Во всех этих сочинениях присутствует огромное количество эпизодов, когда на баяне исполняется последовательность звуков, в которых нет интонационно-гармонической значимости – это может быть шумовой эффект, это может быть демонстрация краски тембра или имитация какого-либо реального звука.

В то же время в Европе и США во множестве создавались и создаются произведения в рамках направления «the contemporary music», требующие, прежде всего, классической исполнительской школы.

В связи с вышесказанным, обозначим основные вопросы, связанные с развитием баянного исполнительства в Казахстане: вывод баянного исполнительства из реестра ансамблевого исполнительства; изменение репертуарной политики в сторону прерогативы сольного исполнительства; изменение образовательной обучающей программы баянного исполнительства; включение сольных баянных исполнителей в программы значимых внутриреспубликанских и международных концертов; увеличение сочинений для баяна и внедрение новых исполнительских находок, стилей, жанров; популяризация инструмента на государственном уровне.

Список литературы

1. Маркова М.М. Современное искусство в глобализирующемся мире) // Государственное управление. Электронный вестник. 2017. Вып. 60 [1, 132].
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. [2, 445].
3. Ross A. The Sounds of music in the twenty first century [Электронный ресурс] // Сайт периодического издания «The New Yorker». – URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/08/27/the-sounds-of-music-in-the-twenty-first-century> (Дата обращения: 23.02.2019).
4. Смакова З.Н. Қазақстанда баян аспабының таралуы және орындаушылық өнер тарихы / «Елтаным баспасы», Алматы, 2018.
5. Сонорика. Современная энциклопедия. 2000. [Электронный ресурс] // Сайт «academic.ru». – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/44630> (Дата обращения: 12.02.2019)

¹³ Сонорика // Современная энциклопедия. 2000. [Электронный ресурс]

Түйіндеме

Бұл мақалада баян аспабында ойнаудың негізгі жолдары қарастырылған. Қазақстанның әр түрлі тарихи кезеңдерінде аспапты қабылдау мен танымал болу жолындағы проблемалар суреттелген: солистен бастап, дала ақсүйектерінің арасында «сәнді» құрал ретінде, Кеңес Одағы кезінде оркестрге енуіне дейінгі және қазіргі Қазақстанда аспапты қабылдап, баян аспабының танымал болуы тек білім беру бағдарламасының деңгейінде өтіп, баян аспабындағы орындаушылық өнерінің одан әрі перспективсіз болуы. Шетелде, Ресейде және Қазақстанда ХХ-ХХІ ғасырлардағы баян аспабының тенденцияларына қысқаша шолу жасалды. Дүние жүзіндегі баян аспабы дамуының негізгі проблемалары, сонымен қатар орындаушылық тенденциялары, жаңа стиль жолындағы трендтеріне сәйкес, орындау техникасына және жанрлық, ритмикалық, мелодикалық, гармоникалық инновацияларға байланысты басқа да эксперименттер қарастырылады.

Тірек сөздер: өнер, баян, стиль, шығарма, жанр, репертуар, сонорика.

Abstract

This article analyzes the main ways of developing accordion playing. The problems associated with the perception of the instrument during popularization in different historical periods of Kazakhstan are described: from solo as a “fashionable” instrument among the aristocrats of the steppe, to introduction into the orchestra during the Soviet Union and the perception of the accordion in modern Kazakhstan, where the instrument is popularized only the level of the educational program and without further prospects in accordion-playing. Briefly reviewed the trends in the promotion of accordion abroad, in Russia and Kazakhstan in the period of XX-XXI centuries. The main problems of the development of the accordion around the world, as well as performance trends associated with experiments in line with new style trends, performing techniques and other experiments related to genre, rhythmic, melodic, harmonic innovations are considered.

Keywords: art, accordion, style, composition, genre, repertoire, sonorics.

Мысовский Л.

магистрант 2 курса КазНУИ

Научный руководитель – Курмангалиева М.С.

доцент КазНУИ, кандидат искусствоведения

Нур-Султан, Казахстан

АЛЬТОВОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: К ВОПРОСУ ТРАДИЦИЙ И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Альтовое искусство второй половины ХХ столетия характеризует необычайный подъем. В учреждениях высшего музыкального образования существуют классы альты, в то время как, например, сто лет назад на этом инструменте, как на дополнительном, занимались лишь некоторые скрипачи. Юрий Башмет в этой связи, выдающийся исполнитель современности говорит: «Раньше я шутил, а теперь серьезно могу сказать начинающему скрипачу: будешь хорошо играть, сможешь перейти на альт» [1, 62]. В этом высказывании отражены реальные тенденции современной музыкальной культуры.

В истории развития академической инструментальной музыки, из недр которой и выросло альтовое искусство, исследователи называют три периода, в каждом из которых определяющими являются определённые жанры: Так, первый период – с 1450 - 1650 гг., когда господствовали фантазии Орландо Гиббонса (1610), канцоны и сонаты Джованни Габриели. Второй временной отрезок длится с 1650 по 1750 гг. и характеризуется распространением жанра трио-сонаты и других ансамблей, где наиболее известными

композиторами являются А. Корелли, Г. Пёрселл и Г.Гендель. Наконец, третий период начинается с 1750 г. и простирается до современной эпохи. Здесь доминирует струнный квартет, состоящий из двух скрипок, альты и виолончели. Каждому вышеуказанному периоду свойственно совершенствование игры на инструментах различных семейств и постепенное обособление собственно инструментальной музыки [2, с.6].

Потребности живой концертной практики в XX веке, интенсивное развитие симфонических и камерных жанров, струнных трио и квартетов, интерес к старинным жанрам, таким, например, как *concerto grosso*, инициировали потребность в музыкальных кадрах. Впервые за всю длительную историю своего использования, среди струнных, альт обрел статус сольного концертного инструмента наряду со скрипкой и виолончелью. Изменилась тембровая семантика альты, стремительно возросли его виртуозные технические возможности. Взлет исполнительского мастерства альтистов и достижения солистов обусловлены формированием более прогрессивных методик преподавания по данной специальности, совершенствованием практики изготовления инструментов. Эти факторы определили значительное обогащение репертуара, обновление его образно-художественно содержания, использование новых музыкальных выразительных средств в комплексе с обновленными композиторскими техниками постмодерна 1950 - 1970-х годов [3, 3].

В Казахстане основоположником альтовой школы является Яков Фудиман (1934-2007) – музыкант, который внес весьма ценный вклад в музыкальное искусство республики. Почти за полвека он создал свою собственную школу, воспитав около ста альтистов. Так, на протяжении сорока лет альтовую группу Государственного симфонического оркестра Казахской ССР возглавляли его ученики. Яков Фудиман получил великолепное образование. «Я знала Якова Фудимана с детства, – рассказывает концертмейстер Елена Шалкова. – Но в профессиональном плане я с ним познакомилась, будучи студенткой Алматинской государственной консерватории, когда играла в ансамбле с его студенткой» Общеизвестно, каким замечательным педагогом класса альты и скрипки был Яков Иосифович. По словам, Е.Шалковой, он успешно мог бы преподавать и фортепиано. Яков Иосифович безупречно владел технологией инструмента. У него были разработана собственная методика. Упражнения и всевозможные технические трудности преодолевались в процессе уроков. «Каждый студент вне зависимости от степени одаренности, получал хорошую школу, знак качества класса Фудимана» [4]. Было бы интересным в этой связи, с точки зрения исследователя, рассмотреть вопросы традиций и преемственности исполнительского искусства Я.Фудимана.

Я. И. Фудиман родился в г. Калининск Московской области. Во время Великой Отечественной Войны в 1941 г. его семья была эвакуирована в Свердловск, где будущий основоположник альтовой музыки в Казахстане поступил в школу-десятилетку при Уральской Государственной консерватории им. М. Мусоргского, в класс профессоров П. С. Столярского и Н. Шварца. По окончании музыкальной школы он поступил в вышеуказанную консерваторию на специальность «скрипка» в класс профессора Наума Шварца. Однако уже на второй год обучения талантливый студент серьезно заинтересовался инструментом альт. В результате Фудиман переходит в класс заслуженного артиста РСФСР Г.И.Тери и заканчивает консерваторию именно как альтист [5].

В то время открывшаяся в 1944 году в Алма-Ате консерватория остро нуждалась в профессиональных кадрах. По приглашению ректора АГК имени Курмангазы Куддуса Кужамьярова в 1958 году Я.И.Фудиман приезжает в Алма-Ату. Он начал педагогическую деятельность в АГК, одновременно успешно совмещая ее с преподавательской деятельностью в РСМШИ им. К. Байсеитовой. В Государственном симфоническом оркестре КазССР как концертмейстер возглавлял группу альтов. Альтист играл в ансамбле с такими известными музыкантами как пианист Э. Россман, скрипачка А. Мусаходжаева, коллективом «Камерата Казахстана». В 1960 году Я.Фудиман основал первый в Казахстане камерный оркестр. В репертуар оркестра входили сложные произведения

мировой музыки. Тогда впервые прозвучали в республике «Бранденбургские концерты» И. С. Баха, концерты и симфонии Й. Гайдна и В. Моцарта, Камерная симфония Д. Шостаковича.

Я. И. Фудиман с успехом играл с ГСО КазССР, принимая участие в гастрольных поездках в Великобританию и США с оркестром «Алтын Алма». Целый ряд концертных программ музыкант подготовил совместно с Государственным камерным оркестром «Академия солистов». Как вспоминают коллеги, Фудиман отличался глубиной мышления, умением добиваться гармоничного звучания и контактировать с каждым участником ансамбля. Ученики Якова Иосифовича говорят о его трепетном к ним отношении, об умении точно оценивать возможности и способствовать развитию творческой индивидуальности [5].

В числе известных воспитанников Я.Фудимана – Н.Х.Каримов, профессор кафедры струнных инструментов Казахского национального университета искусств, Лауреат III премии Международного конкурса Зальцбург-Южноуральск в номинации «Камерный ансамбль». Другим известным музыкантом – воспитанником Фудимана является С. Афанасенко – профессор и основатель прославленного ансамбля скрипачей Российской Федерации «Виртуозы Якутии». Воспитанники мэтра альтовой школы республики являются также ведущие педагоги РСМШИ им. А. и К. Байсеитовой К.Х.Мулдагалиева и Л.Н.Дудник, а также концертмейстеры группы альтов ГАТОБ им. Абая А.Тустыкбаева и Н.Сагимбаев, альтист первого состава Государственного квартета Республики Казахстан Д.Балагумаров и многие другие [5].

В связи с альма-матер Я.Фудимана вызывает исследовательский интерес личность профессора Г.И.Теря, сведения о котором содержатся в архиве Екатеринбурга. Георгий Иванович Теря (25.03.1923-28.05.1998) – заслуженный артист РСФСР, профессор Уральской государственной консерватории. Родился Г.И.Теря во Владивостоке, окончил с отличием музыкальную школу (1941), успешно выдержал экзамены в Московскую консерваторию. С началом Великой Отечественной войны был мобилизован в армию, окончил курсы радиоспециалистов в г. Хабаровске, где был оставлен при курсах в качестве преподавателя. Демобилизовался в ноябре 1945 г. Член ВКП(б) с 1943 г. Г.И.Теря окончил Уральскую консерваторию по классу альты лишь в 1951 г., то есть, вернувшись после войны, поступил в консерваторию в Свердловске и окончил ее, получив диплом. Музыкант совершил карьеру – получил звание доцента (1969), профессора (1984). С 1964 по 1970 гг. был деканом дневного и вечернего отделения (1964-1970), проректором по заочному и вечернему обучению (1973-1975), заведующим кафедрой струнных инструментов (1976-1986) Уральской консерватории. Он успешно вел также квартетный класс в Свердловской консерватории. Многочисленные грамоты и дипломы свидетельствуют о том, что несколько студенческих квартетов были удостоены дипломов и грамот на всесоюзных смотрах камерных ансамблей [6].

Одновременно Г.И.Теря совмещал педагогическую деятельность с исполнительской. Так, из материалов архива Свердловска мы узнаем, о том, что профессор консерватории был также и концертмейстером группы альтов Свердловского симфонического оркестра (1947-1964). На протяжении 40 лет Г.И.Теря был художественным руководителем Уральского струнного квартета им. Мясковского (1950-1990). Звание Заслуженного артиста РСФСР получил в 1981 г. [6]. Интересно отметить, что эти же качества присущи и Я.Фудиману. На наш взгляд, следует осветить в общих чертах и творчество выдающегося советского альтиста XX века В.Борисовского – педагога, имеющего самое непосредственное отношение ко всей альтовой школе советского и постсоветского пространства.

Вадим Васильевич Борисовский (1900-1972) – профессор Московской консерватории, основоположник советской школы игры на альте, автор многих переложений и вдохновитель сочинений для него. В.Борисовский сыграл важнейшую роль в подъеме альты как полноправного сольного инструмента на новый уровень, поскольку стоял у самых истоков альтового искусства СССР. Замечательный музыкант,

общественный деятель, Борисовский – основал советскую альтовую школу, поставив перед собой задачу воспитания альтистов, среди которых исполнители и педагоги. Музыкант также обогатил альтовый инструментарий и литературу для него.

В. Борисовский наряду с альтистами Ф. Дружининым и Ю.Крамаровым характеризуется исследователями как масштабная многогранная личность, обладающая своеобразной исполнительской манерой [7]. Таких деятелей отличает разнообразная деятельность, творческий подход к проблемам репертуара, введение новаторских приемов игры, стремление к композиторскому творчеству, создание транскрипций, оригинальных сочинений, введение новых педагогических концепций. Их ученики составляют золотой фонд зарубежных альтовых школ, а также России. Преемственная связь такого типа деятеля на рубеже XX и XXI веков и проглядывается во всем облике и творчестве Я.Фудимана.

В Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, где состоялась педагогическая карьера мэтра казахстанской альтовой школы Я.Фудимана, с 21 по 26 апреля 2014 года прошел Первый Международный конкурс альтистов, посвященный его 80-летию альтиста. Конкурс, безусловно, явился данью уважения и почтения Якову Иосифовичу, оставившему после себя целую школу благодарных учеников и последователей [5]. В КНК им Курмангазы уже более десяти лет существует традиция проведения концерта альтовой музыки в день рождения этого замечательного музыканта, выдающегося педагога, воспитавшего целую плеяду альтистов по всему Казахстану и далеко за его пределами. Такое мероприятие, посвященное 80-летию профессора Якова Иосифовича Фудимана, видного деятеля альтового искусства республики состоялось в феврале 2014 года в Малом зале Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Общеизвестно, что довольно длительное время альт являлся самым «незадачливым» участником струнной группы в оркестре. К инструменту, занимающему, промежуточное место между виолончелью и скрипкой бытовало соответствующее отношение – альт заполнял пустоту интервалов, скрашивал резкие ходы. И лишь в XX веке выдающиеся композиторы – такие как Б. Барток, П. Хиндемит и Д. Шостакович, стали доверять альту важные партии, разглядев в его приглушенном, несколько «простуженном» и слегка гнусавом тембре новые краски, обогатившие средства художественной выразительности. «Альт, как пишет французский музыковед Альбер Лавиньяк, автор книги «Музыка и музыканты», – это инструмент-философ, немного печальный и негромкий. Альт всегда готов прийти на помощь другим инструментам, но никогда не пытается привлечь внимание к самому себе» [5].

Специально для Я.Фудимана в 1989 году была написана Соната для альта соло Е.Рахмадиева. Исполнительское искусство альтиста Я.Фудимана вдохновило на создание и посвящение ему таких сочинений как: «Соната для альта соло», «Монолог» Е.Рахмадиева, «Поэма импровизация» В.Новикова, «Соната для альта» В.Миненко [8, с.87].

Соната Е. Рахмадиева отличается тонким пониманием композитором выразительных возможностей инструмента в глубокой связи с национальным истоком. Как пишет А.Г. Акпарова, это выражается в тембро-колористическом звукоизвлечении, технике исполнения, подражающей традиционным инструментам, а также возможности инструменталисту проявить мастерство звука, фразы, дыхания, динамики [8, 86-87].

Среди последователей Я.Фудимана следует назвать замечательного музыканта альтиста Н.Х.Каримова. Негметулла Харрасович Каримов – выпускник Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы, класс профессора Я.И. Фудимана. Окончил ассистентуру-стажировку МГДОЛК им. П.И. Чайковского, класс Заслуженного деятеля РСФСР профессора Ф.С.Дружинина. Лауреат Международного конкурса Зальцбург-Южноуральск в номинации «Камерный ансамбль». Многие годы ведет класс специальности альт – сначала в АГК им. Курмангазы, с 2000 года – в Казахской национальной академии музыки, ныне Казахский национальный университет искусств,

г.Нур-Султан. За более чем 30-летнюю педагогическую деятельность, Каримовым Н.Х. подготовлено свыше шестидесяти специалистов, которые успешно занимаются исполнительской, оркестровой и педагогической деятельностью не только в Казахстане, в странах СНГ, за рубежом. Н.Х.Каримов воспитал также лауреатов международных и республиканских конкурсов. Он ведет плодотворную творческую деятельность, так за сорок лет творческой деятельности им дано огромное количество концертов. Каримов Н.Х. является также активным пропагандистом современной музыки, является одним из первых исполнителей музыки казахстанских композиторов, среди которых Е.Р. Рахмадиев, Г.А.Жубанова, К.К.Кужамьяров, В.А.Новиков, Б.Я.Баяхунов, Т.К.Кажгалиев, С.Ж.Еркимбеков, Т.Тлеухан, С.Н.Кибирова, С.Абдинуров [2, 70-71].

Линию преемственности Я.Фудимана продолжает Сагимбаев Нурлан Ержанович – выпускник АГК имени Курмангазы и ассистентуры-стажировки. Прекрасный музыкант-скрипач, альтист, солист группы альты симфонического оркестра ГАТОБ имени Абая. Доцент кафедры струнных инструментов КНК имени Курмангазы, Почетный работник образования РК [9]. Воспитал лауреатов Международных и Республиканских конкурсов таких как: Бергалиев С., Маркелов А., Матьщина К. и др. В июле 2017 года стал участником коллектива в 1200 музыкантов грандиозной по масштабам постановки и исполнению Симфонии № 8 Г. Малера на сцене Astana-Opera [10].

Что касается периода с 2000-2014 гг. альтовой школы Казахстана, то следует сказать, что он представлен музыкантами нового поколения. Таким музыкантом является альтист Дастан Балагумаров, выпускник Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, участник первого состава струнного квартета имени Г. Жубановой. Д. Балагумаров участник Фестиваля искусств «Японская весна» и «Японская осень» в Алматы [2, с.76]. На фестиваль в 2015 году был приглашен японский скрипач Кен Айсо – профессор Университета Лойола Мэримаунт и Университета Ла-Сьерра Лос-Анджелеса, США.

В феврале 2017 года Дастан Балагумаров принял участие в концерте «Струны клавиш диалог» в Камерном зале «Астана Опера» [11]. На концерте прозвучал фортепианный квартет Es dur, op.47 Р. Шумана произведение посвящено графу М. Виельгорскому, и фортепианный квартет Й. Брамса № 3 с moll, op.60.

С точки зрения истории, отношение к альту в музыкальном мире было довольно неоднозначным. Как отмечает А.В.Шевцова в своей статье «Сольное исполнительство на альте в музыкальном искусстве XX века», с одной стороны, «...век, в котором царил романтизм, нашедший отражение, прежде всего, в виртуозной сфере не мог не пробудить интереса к инструменту. Но это повлекло за собой лишь усложнение альтовых партий в оркестре и ансамблях. С другой стороны, ни сами музыканты, ни публика еще не были готовы признать альт солирующим инструментом» [7, 26]. Приведем в этой связи высказывание В.Н.Горбунова о положении альты в XIX веке из его работы «Альтовая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века»: «Показательно, что, когда Паганини впервые выступил как альтист-солист со своей Сонатой для Большого альты с оркестром, лондонские слушатели и критика встретили это событие без энтузиазма» [12, с. 26].

Абсолютно иную картину демонстрирует XX век, где наблюдается наступательное перевоплощение альты в сольный концертный инструмент. «Такая перемена, – по мнению А.Шевцовой, может быть связана с пресыщением скрипичным исполнительством, повсеместно заполонившим собой концертную эстраду уже со второй половины XVII века, а также с необходимостью расширить горизонты тембрового разнообразия и диапазона звучания струнников-солистов» [7, 26].

В целом, период 60-90-х годов прошлого столетия «...принес немало произведений, связанных с артистической деятельностью Ф. Дружинина, Д. Шебалина, М. Толпыго, Ю. Крамарова, И. Богуславского, других видных альтистов. Им посвящены произведения Э. Аристакесяна, Р. Бунина, Е. Голубева, В. Цытовича. В этом ряду особо выделим М. Вайнберга, Р. Леденева, Г. Фрида, обращавшихся к альту неоднократно» [7, с. 27].

Подводя итог вышеизложенному, следует утверждать, что история альтового исполнительства свидетельствует о принципиально качественных изменениях, произошедших именно в XX веке. В начале прошлого столетия альт впервые заявил о себе как полноправный сольный инструмент. К слову сказать, тем же путем следовали и другие инструменты и до него, и после него. Коренной перелом произошел как в отношении к самому альту, так и к репертуару. Как показывает история развития альтя, этот переворот состоялся благодаря деятельности альтиста В.В. Борисовского, которому, посвятив свои альтовые сочинения многие композиторы, его современники. В.В.Борисовский проложил дорогу целой плеяде прекрасных альтистов-исполнителей, благодаря которым альт занял своё место на концертной эстраде.

В свете сказанного, наряду с исполнителями альтистами в этом же ряду с полным правом следует назвать и альтистов советской и российской школы Георгия Терю, а также казахстанского музыкального искусства Якова Фудимана, Негметулла Каримова, Нурлана Сагмимбаева и других, достойно воспринявших традиции своих предшественников и передающих их последующим поколениям музыкантов.

Список литературы

1. Чернова-Строй И. Юрий Башмет – грани совершенства. – Львов, 2003. – 208 с.
2. Сапиева М.С., Задорожная С.Н., Акбужурова С.Ж. Академическая инструментальная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): монография / М.С. Сапиева, С.Н. Задорожная, С.Ж. Акбужурова. – Костанай: типография КГПИ, 2017. – 102 с.
3. Маршанский Станислав Анатольевич. Альтовое искусство России второй половины XX - начала XXI века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения наук: 17.00.02 / Маршанский Станислав Анатольевич; [Место защиты: Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова]. - Ростов-на-Дону, 2012. – 24 с.
4. Багатели для пяти альтов [Электронный ресурс] URL: <http://mitsva.kz/events/2009/almat0502/index.shtml> – Алматы 05.02.09.
5. Кременцова Я. Концерт альтовой музыки к 80-летию Я. И. Фудимана [Электронный ресурс] URL: <http://musicnews.kz/koncert-altovoj-muzyki-k-80-letiyu-ya-i-fudimana/20.03.2020> (14:55:40)
6. Теря Георгий Иванович (25.03.1923-28.05.1998) [Электронный ресурс] URL: <http://kzref.org/upravlenie-arhivami-sverdlovskoj-oblasti-gosudarstvennij-arhiv.html?page=16/>
7. Шевцова А.В. Сольное исполнительство на альте в музыкальном искусстве XX века // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ) # 10 (55), 2018 С. 25-27.
8. Акпарова Г. Т. Соната в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана: Монография. – Астана: АФ АО «НЦ НТИ», 2013. – 219 с.
9. Сагмимбаев Н.Е. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы [Электронный ресурс]. – Алматы: – режим доступа к изд.: <http://www.conservatoire.kz>.
10. Великая музыка в Великой степи: Премьера Симфонии №8 Г. Малера состоится в «Астана Опера» // Закон. 2017. 21 июля. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.zakon.kz>. Свободный. – Загл. с экрана.
11. Концерт симфонического оркестра Алматы. // Казахстанская правда. 2016. 2 декабря [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kazpravda.kz>
12. Горбунов, В.Н. Альтовая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах, 2004. Вып. № 1 / 2. С.231-239.

Түйіндеме

Бұл зерттеу тақырыбы - Қазақстанның альт бойынша орындаушы мектебі болды. Автордың негізгі зерттеу әдістері - тарихи, сипаттамалық және деректану. Автор Г.Акпарованың зерттеулерінде, М.Сапиева, С. Н. Задорожная, С.Ж. С.Ж., Акбужурова

және басқалары ұжымдық монографиясында келтірілген нақты деректерге сүйенеді, сондай-ақ бұқаралық ақпарат құралдары мен интернет-ресурстарда.

Автор Қазақстандағы альттың орындаушы мектебін сипаттайды, ол республикада альттың негізін қалаушы Яков Фудиманның қызметіне назар аударады. Автор КСРО-да альт өнерінің негізін салған В.В. Борисовскийден бастау алатын білім беру дәстүрінің сабақтастығын сызады. Жұмыста сонымен қатар Ж.Фудиманның мұрагерлерінің қызметі қарастырылған. Автор бір мезгілде Қазақстандық альт орындау өнерінің репертуарындағы мәселелерге назар аударады.

Тірек сөздер: Қазақстандық альт орындаушы мектебі, Яков Фудиман, альт орындау өнерінің репертуары.

Abstract

The subject of this report was the viola performing school of Kazakhstan. The main research methods of the author are historical, descriptive, and source study. The author relies on the factual data presented in the studies of G. Akparova, in the collective monograph by M. S. Sapieva, S. N. Zadorozhnaya, S. Zh. Akbuzhurova and other, as well as in the media and online sources.

The author characterizes the viola performing school in Kazakhstan, focusing on the activities of the viola performing founder in the Republic Jacob Fudiman. The author draws a line of continuity of the traditions of alt education, dating back to V.V. Borisovsky, who had found the alt performing in the USSR. The work also considers the activities of the successors of J.Fudiman. The author simultaneously touches the issues of the repertoire of the Kazakhstan viola performing art.

Keywords: viola performing school in Kazakhstan, Jacov Fudiman, viola repertoire.

Оспанова А.

магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы

Научный руководитель – Кокишева М. Т.

доцент кафедры «Музыковедение и композиция», PhD,

КНК им. Курмангазы

г.Алматы, Казахстан

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ МАНСУРА САГАТОВА

Творчество М.Сагатова, композитора, собирателя и исследователя хоровых сочинений, отличается глубиной и значительностью эмоционально-образного содержания, совершенством художественной формы, ярким своеобразием национального музыкального языка. Его наследие в области симфонической, вокально-хоровой и камерно-инструментальной музыки во многом определило характер развития профессиональной музыки Казахстана второй половины XX в. В его творчестве представлены не только национальные музыкальные традиции казахской музыки, но и специфические черты классицизма.

Роль М. Сагатова в развитии отечественного кантатно-ораториального жанра в новых стилистических условиях XX века достаточно значительна. Как талантливый музыкальный художник он интуитивно ощутил значимость этого жанра для искусства XX века. В своем творчестве композитор стремился найти многообразные пути новой трактовки жанра кантаты в Казахстане, попытался расширить эмоционально-образную систему, сферу музыкальной выразительности. И в этом жанре профессионального композиторского творчества М. Сагатов отразил в художественной форме значительные явления, рубежные этапы в истории развития национальной культуры.

Мансур Сагатов в большей степени является композитором инструментального плана. Тем не менее жанр вокальной, вокально-симфонической музыки достаточно значим в его наследии. В этом направлении композитор достиг художественных высот.

Его вокально-хоровые произведения – это не только определенный этап в развитии национальной музыки, но и новая вершина в развитии современной профессиональной казахской музыке [1].

М. Сагатовым написано достаточно большое для одного композитора количество кантат, их у него семь. Даже анализ небольшой части этого пласта творчества композитора дает интересный материал для наблюдений над его стилем, а также позволяет сделать обобщения, касающиеся общего развития жанра кантаты в Казахстане. В художественном воздействии кантат М. Сагатова особое место принадлежит поэтическому слову, характеру, а также стилю самого текста, от которого отталкивается композитор в выборе музыкальных средств, повороте решения, избрания формы кантаты. Как известно, в музыке XX века, в жанрах, связанных со словом усилилось значение текста с тенденцией расширения значимости декламационного начала, поворота к речитативным жанрам.

М. Сагатов, продолжая искания в этом жанре свои предшественников, которые еще на заре становления жанра уделяли ему пристальное внимание, попытался сказать свое слово в этом направлении, внести лепту в развитие этого направления современной профессиональной музыки. Композитор, обобщив достижения предшественников, а среди них композиторы - Евгений Брусиловский, Мукан Тулебаев, Газиза Жубанова, Нагим Мендығалиев, Базарбай Джуманиязов и другие, создал яркие произведения в области вокально-хоровой музыки [2, с.128].

Как известно из истории развития современной профессиональной казахской музыки область вокальной, вокально-симфонической и хоровой музыки всегда была в центре внимания ведущих композиторов республики. В творчестве же М. Сагатова эта сфера музыкального искусства также – одно из центральных направлений его композиторской деятельности. Им, как уже было указано, создано около десятка произведений в данном направлении.

В этой области музыкального искусства М. Сагатов начинает активно работать со второй половиной XX века. В разные годы им были созданы:

1. В 1972 году - кантата в 4-х частях для баса, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи Джамбула «Песнь акына» (Русский текст П. Кузнецова. Первое исполнение оркестром Государственной филармонии имени Джамбыла, солист Шора Умбеталиев, дирижер Самуил Фридман).

2. В 1980 - «Мерекелік кантата» (Праздничная кантата) для тенора, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи К. Мырзалиева, к 60-летию Казахстана. Первые исполнители С. Байсултанов, хормейстер А. Молодов, дирижер Тулепберген Абдрашев).

3. В 1980 - одночастная кантата для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи О. Сулейменова. «И, как сердце, летит земля»

4. В 1982 - «Родина дружбы»

5. 1987 - одночастная кантата для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи С. Жиенбаева «Отан Салтанаты» («Торжество Родины»).

6. 1997 - одночастная кантата для смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи К. Мырзалиева «Перзент парызы» («Сыновний долг», дирижер Тулепберген Абдрашев).

7. В 2001 - одночастная кантата, для смешанного хора и симфонического оркестра «Салтанаты кантата» («Торжественная кантата», дирижер Ж. Джумабеков).

Также в наследии композитора есть хоровые поэмы «а сарелла» — «На Джайляу» (1976), «Не тронь струн домбры», хор «Тойбастар» (1981), «Дала мен гүл» (1986), «Тоғай» (1989). Одновременно М. Сагатов не оставлял без внимания песенный жанр и его такие песни как, «Алматым менің» (стихи Н. Алимкулова, 1972) и «Туған ел» (стихи Н. Алимкулова, 1965), «Биле, биле» (стихи С. Сеитхазина, 1964) входят в сокровищницу современной казахской песни.

М. Сагатов в трактовке жанра, в целом, был достаточно традиционен и для него в кантате главным был момент синтеза вокала и особенностей инструментальной музыки, причем голос доминировал над инструментальным началом. Он исходил из известного определения, этимологии слова.

Как известно, многие кантаты писались композиторами по заказу для исполнения на торжественных мероприятиях, посвященных каким-либо датам. Это могли быть юбилеи, открытие памятника, празднование юбилейной даты и т. д. Также кантаты писались к дням памяти и по случаю празднования великих деятелей искусства, обычно к юбилейной дате со дня рождения [3]. По условиям создания и функционирования жанра в ней выделяются две разновидности: созданные к определенному случаю и не связанные с какими-либо событиями общественной жизни. Установлено, что именно кантатам первого вида присуща высокая степень дифференциации жанровых признаков. Тематически, как установили исследователи жанра в дальнем и ближнем зарубежье значимой характеристикой жанра является наличие в тексте кантат двух тематических сфер, типичных для жанров подобного рода: прославление, эпическое повествование. Из истории жанра известно, что кантаты классифицировались на духовные (религиозные) и светские, при чем с середины XVIII века доминировали светские кантаты. По характеру они различались на торжественные, лирические, скорбные, радостные, повествовательные.

Уже в ранних кантатах, на первых этапах ее развития, в Италии они представляли собой сольные вокальные пьесы, для которых в отличие от арии характерно сквозное развитие от строфы к строфе, где объединяющую функцию выполнял бас, обычно в виде *basso ostinato*. Уже в XVII веке в неаполитанской школе кантаты имели двухчастную форму, зачастую приближаясь к оперным сценам. Религиозная, духовная кантата, в основе которой лежали библейские тексты, как известно, сформировалась в Германии. Она была близка духовному концерту. Важную роль в ее становлении сыграли композиторы - Г. Ф. Телеман и И. С. Бах. Великий немецкий композитор, классик И. С. Бах создал в этом жанре более сотни сочинений, предназначенных для церковных праздников, но наиболее известными стали его двадцать светских кантат «Крестьянская», «Кофейная», «Феб и Пан».

Следующим, значительным этапом развития жанра были «масонские» кантаты В. А. Моцарта, написанные в последний период жизни (1785-1791). Далее во второй половине XVIII века немецкая церковная кантата утратила свое значение и следующий ее взлет связан с сольной разновидностью жанра, испытавшего влияние итальянских образцов и оперы. Уже с середины XVIII века в них используются немецкие тексты, в мелодике проступают черты песенности, появляются первые разновидности смешанной формы - песенной кантаты. Во Франции кантатный жанр выдвигается на первые позиции в период Великой французской революции, объединяясь под знаком темы героической борьбы против тирании. Это сочинения: Л. Керубини, Э. Мегюль, Ж. Ф. Лесюэр, Ф. Ж. Госсек. Великий Л. Бетховен также не прошел мимо этого жанра. В истории музыки сохранилось произведение «Морская тишь и счастливое плавание» на стихи И. В. Гёте. Финал его девятой симфонии на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера, по существу, является кантатой.

В творчестве композиторов-романтиков XIX века жанр отходит на второй план. В истории музыки сохранились лишь отдельные произведения жанра: «Победная песнь Мириам» Шуберта, «Аврора» Россини, «Рай и Пери» Шумана, «Первая Вальпургиева ночь» Ф. Мендельсона, «Последняя ночь Сарданапала» Берлиоза, «Бетховенская кантата» Листа к 100-летию со дня рождения Бетховена, «Трапеза апостолов» Вагнера, «Ринальдо» Брамса.

В России первые кантаты появились в XVIII веке в творчестве П. А. Скокова. Однако, наиболее яркие образцы были созданы уже в начале XIX века – А. Н. Верстовским. Это его кантаты: «Пир Петра I», «Последний день Помпеи». Уже во

второй половине XIX века русскими композиторами были написаны значительные произведения в этом жанре. Среди них кантаты: «Москва» П. Чайковского, «Песнь о вещем Олеге» Н. Римского-Корсакова, «Весна» С. Рахманинова, «Иоанн Дамаскин», «По прочтении псалма» С. Танеева. В них обозначились типичные для кантаты тематические сферы - прославление, эпическое повествование, которые стали ключевыми для жанра - как написанных к определенной дате, так и написание которых не было связано с какими-либо событиями. Элемент прославления, гимничности ярко выступает, например, в прелюдии-кантате Н. А. Римского-Корсакова «Из Гомера», в кантате С. В. Рахманинова «Весна». В кантатах Н. А. Римского-Корсакова «Свитезянка» и «Песнь о вещем Олеге» главной становится сфера эпического повествования. Среди произведений, посвященных сакральной теме, в которых на первый план выходит сфера молитвословия, кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» С. И. Танеева, «Братское поминовение» А. Д. Кастальского, «Звездолокий» И. Ф. Стравинского. Также многие русские кантаты писались к юбилейным датам – А. Глазуновым к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина, М. Балакиревым – к открытию памятника М. И. Глинке в Петербурге и другие.

Советские композиторы трактовали кантату как одический жанр, основанный на песенных интонациях. Первая советская кантата была написана в начале тридцатых годов, ее автором был композитор Черёмухин («Красная армия»). Среди первых кантат – «Юбилейная кантата» Ю. Василенко, кантата Прокофьева. Кульминация развития жанра приходится на сочинения предвоенных и военных лет – «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Шапорина, поэма-кантата «Киров с нами» Н. Мясковского, «Над родиной нашей солнце сияет» Шостаковича и т. д.

Часто кантаты называют сюитой из музыки к кинофильму, если в ней преобладают вокальные (хоровые и сольные) номера. Среди них – «Иван Грозный», «Александр Невский» С. Прокофьева. Образцом синтеза кантаты, оратории и симфонии в советской музыке может служить симфония №13 Д. Шостаковича. В последующие годы было создано большое число кантат. Однако далеко не все написанное сразу же звучало с концертной сцены. Многие сочинения этих лет имели короткую исполнительскую биографию, что в большей степени связано с их художественными достоинствами, а среди неисполненных есть яркие сочинения, которые ждут своих премьер. Например, такие произведения как, «Реквием» А. Караманова, «Сказание о пугачевском бунте» Ю. Буцко, сверхцикл «Времена года» Р. Леденева (где каждое время года — цикл), оратория «Бунт» К. Баташова и другие..

Внутри же собственно хоровой музыки граница между ее жанровыми разновидностями, их взаимопроникновение столь прихотливы, что заставляют ставить под сомнение разграничение на традиционные хоровую и кантатно-ораториальную ветви. Современные авторы из всех видов хоровых сочинений предпочитают а сарпеллный цикл, который синтезирует признаки как хоровой, так и кантатно-ораториальной разновидностей.

Последняя треть XX века характеризуется интенсивностью творческих исканий, причем каждое десятилетие характеризовалось определенными достижениями, что свидетельствовало о продолжающемся развитии жанра. Примером может служить одновременное существование авангардных сочинений и близких классические традиции. Это серийные кантаты: «Ночь в Мемфисе» (1968) С. Губайдулиной, кантата «Солнце инков» (1964) и вокальный цикл для 13-ти исполнителей «Осень» на стихи Хлебникова (1968) Э. Денисова. Здесь используются новые приемы: инструментальной микрополифонии (перенесение в хоровую ткань принципа, связанного с предельной дробностью *divisi* как в «Русских звонах» (1982) Р. Щедрина из цикла «Концертино» где дана имитация колокольных перезвонов, новое ритмическое мышление (деление на шести-семи-девятисложные и т. д. группы, часто на стыке тактов, внутригрупповые *accelerando*), хоровой сонорики, полистилистики (цитатной и

квазицитатной как в Реквиеме Денисова (1980), «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке (1983).

Из истории казахской музыки известно, что вокально-хоровая музыка также активно развивается и занимает, как пишет музыковед, кандидат искусствоведения, исследователь кантатно-ораториального творчества композиторов Казахстана тридцатых-семидесятых годов XX века И. Захарченко «прочное место в творчестве современных композиторов, а также выделяется интересным жанровым подходом, одновременно убедительным претворением».

Как и в музыке дальнего и ближнего зарубежья тематика сочинений композиторов Казахстана связана с раскрытием образа народа, который олицетворяет собой социум, творца истории, борца за справедливость. Данная тематика дана в ракурсе: «человек и среда» или «человек и общество». Примером могут служить «Огни коммунизма» М. Тулебаева, «Цвети, Семиречье» К. Кужамьярова, «Дорогой мира» С. Кибировой и другие. Если в ближнем и дальнем зарубежье кантатно-ораториальное творчество начинает доминировать тема нравственности, этичности, то образная сфера кантат композиторов Казахстана, главным образом, связана с воспеванием, передачей чувства гордости за достигнутое, осознание грандиозности перемен, воспевание общественных идеалов. В центре внимания кантат композиторов Казахстана – актуальная тематика, отклик на события в мире. К примеру, антивоенная тема в творчестве С. Кибировой: «Дорогой мира». Для кантат этого периода характерно отсутствие сюжетной линии, внешней последовательности событий. Примером могут служить «Огни коммунизма» М. Тулебаева, «Песнь акына» М. Сагатов.

Раскрывая в кантатах историю народа в связи с малой масштабностью сочинений, дискретностью развития в произведениях акцентируются моменты музыкальной логичности, способствующие единству и целостности концепции. Традиционно эта линия развития со времен классиков раскрывается через использование драматургического приема «от мрака к свету»: «Песнь акына» М. Сагатов и другие произведения.

Как известно, из истории музыки и, как подчеркивают, исследователи жанра в ближнем и дальнем зарубежье для многих кантат характерны куплетно-вариационные, сквозные (репризная и безрепризная формы), трехчастные формы. В то же время для жанра характерно высокая степень типизации музыкально-выразительных средств, что позволяет говорить о существовании универсального языка, присущего жанру на всех этапах его развития.

В кантатах второй половины XX века активно используется для раскрытия повествования принципы сквозной драматургии, где основной образ сочинения логически развивается, мотивированно переходит от одного характера к другому. Этот метод является приоритетным в этот период. Также активно используется прием цитирования тем традиционных песен и кюев, что связано со стремлением найти опору в духовных ценностях национальной культуры. Обычно выделяются:

1) метод бережного сохранения первоисточника;

2) метод смелого творческого вмешательства. Из традиционных казахских жанров значительное место занимают различные музыкальные воплощения песен - плачей – жоқтау. Эту особенность вокально-хорового творчества казахстанских композиторов впервые отметила И. Захарченко.

В современных кантатах активно используются средства музыкальной выразительности, как секундово-квартовые созвучия, созвучия без терции, избегание автентичности. Значительную роль в партитурах приобретают приемы полифонического развития: канонические имитации, пропорциональные каноны, стретты, двойной контрапункт.

Истекший период был периодом завоеваний в кантатном жанре временем интенсивных творческих процессов, завершившихся жанровыми, стилистическими, языковыми находками и открытиями. В настоящее время в области вокально-хоровой

музыки ощущается *diminuendo*. Время переоценки духовных ценностей, утраты ориентиров отразилось в творчестве потерей содержательности, драматургической значимости, потерей индивидуальности стиля, отсутствием дерзновенности замыслов.

М. Сағатов сочетает унисонное и октавно-унисонное звучание с многоголосным, применяет типичные для казахской народной музыки обращения квартаккордов, сохраняет унисоны в кадансовых оборотах. В обработке исходного фольклорного материала привлекаются различные интонационно-мелодические, ладовые и фактурные средства развития музыкального материала: в ангемитонику вводятся диатонические сопряжения, разнообразнее становится динамическое звучание и хоровая фактура в целом, одноголосный мотив первоисточника трансформируется в развитую структуру подголосочного склада. Таким образом, рассматриваемые произведения композитора представляют собой яркие образцы взаимодействия и взаимообогащения музыкальных языков этнически родственных культур.

Список литературы

1. Дирижерлеу өнерінің шебері – Мұғалім туралы сөз. Типография «Әлем»
2. Кетегенова Н.С. Композитор Мансур Сағатов. – Алматы, 2002. – 209 с.
3. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.

Түйіндеме

Мақалада белгілі композитор, зерттеуші, ұстаз, хор және аспаптық музыка жанрында көптеген еңбектері бар Мансур Сағатовтың шығармашылығы жайлы баяндалады. М. Сағатовтың ХХ ғасырдағы жаңа стилистикалық жағдайлардағы отандық кантаттық-шешендік жанрдың дамуындағы рөлі айтарлықтай. Дарынды музыкалық суретші ретінде ол ХХ ғасырдың өнері үшін осы жанрдың маңыздылығын сезінді. Өзінің шығармашылығында ол Қазақстандағы кантата жанрының жаңа түсіндірмесінің алуан түрлі жолдарын табуға ұмтылды, эмоциялық-бейнелі жүйені, музыкалық мәнерлілік аясын кеңейтуге тырысты. Кәсіби композиторлық шығармашылықтың жанрында М. Сағатов ұлттық мәдениеттің даму тарихындағы маңызды құбылыстарды, межелік кезеңдерді көркем түрде көрсетті. Мансур Сағатовтың хор шығармаларындағы стильдік ерекшеліктері мен шығармашылық бағыттары жайында айтылады.

Тірек сөздер: хор, стиль, композитор, кәсіби, жанр, музыка.

Abstract

The article describes the work of the famous composer, researcher, teacher, chorus and instrumental music Mansur Sagatov, who has many works in the genre of chorus. The role of M. Sagatov in the development of the domestic kantat-oratorical genre in the new stylistic conditions of the twentieth century is significant. As a talented music artist, he felt the importance of this genre for the art of the twentieth century. In his work, he sought to find various ways of new interpretation of the cantata genre in Kazakhstan, sought to expand the emotional and figurative system, musical expressiveness. In the genre of professional composing, M. Sagatov clearly demonstrated the most important phenomena in the history of the development of national culture, the boundary periods. We are talking about the choral works of Mansur Sagatov, stylistic features and creative directions.

Keywords: choir, style, composer, professionalism, genre, music.

IV

ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

ОРЫНДАУШЫ-МУЗЫКАНТТЫ ОҚЫТУ

Узенбаева Г.Э.

профессор кафедры «Фортепиано»

КНК имени Курмангазы

г.Алматы, Казахстан

РОЛЬ ОРКЕСТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ВОСПИТАНИИ
МУЗЫКАНТА-ПИАНИСТА

Современный исполнитель хорошо знаком с основными этапами и тенденциями развития музыкального искусства в целом. Этому способствует наличие базовых знаний, а также доступность теоретического и звукового материала в сетях интернета. Вместе с тем, профессиональная подготовка студентов исполнительских специальностей в вузе выявляет необходимость наличия более глубоких знаний в области симфонического оркестра. Это требует углубленного изучения инструментария современного оркестра, тембровых качеств и технических возможностей различных музыкальных инструментов.

Знание симфонического оркестра открывает возможность знакомиться с мировым музыкальным наследием, что неизбежно повышает творческий потенциал будущего специалиста, расширяет кругозор и обогащает репертуар. При определении значения оркестрового мышления для исполнительства в целом, следует обозначить важность этого вида обучения и его влияние на творческий процесс. В числе обретенных навыков стоит отметить умение ориентироваться в оркестровой партитуре, знакомство с тембровыми возможностями музыкальных инструментов, изучение различных приемов звукоизвлечения, штрихов, аппликатуры, что способствует развитию творческой свободы исполнителя и умению управлять музыкальным процессом.

Главной задачей *студента-пианиста* является как приобретение знаний об оркестре, так и умение применить полученные знания непосредственно в работе за роялем. В этой связи изучение инструментов симфонического оркестра и знание партитуры становится необходимой базой для формирования музыканта-профессионала.

Изучение инструментов симфонического оркестра, или инструментоведение, открывает возможность ближе знакомиться с музыкальными шедеврами, что неизбежно повышает творческий потенциал будущего специалиста, расширяет его кругозор, обогащает репертуар. Наличие теоретических знаний об инструментах симфонического оркестра помогает разбудить творческую фантазию будущего исполнителя. Для пианиста расширяется диапазон возможностей игры на рояле – уникальном инструменте, способном отобразить всю полноту оркестрового звучания.

Наиболее актуальной в обучении видится проблема развития оркестрового *слышания*. Формирование звукового представления является главным элементом мотивации музыканта. В данном случае целью становится использование богатых возможностей рояля. Музыкант при исполнении на фортепиано добивается звучания богатейших инструментальных тембров и оркестровых красок. Текст музыкального произведения изучается в ракурсе фониических и колористических свойств фактуры. Тема оркестрового звучания на фортепиано затрагивается в работах исследователя Т.В.Афанасенко, где автор анализирует тембро-колористическую палитру в фортепианных произведениях Оливье Мессиана, отмечая поликрасочность фактуры, возникающей на основе тембровой имитации [1, 5].

В этом смысле, наряду с изучением оркестра, одним из важных и полезных форм творческой работы является переложение для оркестра фортепианных произведений. На начальном этапе создаются переложения для камерного струнного состава, идеальным материалом для первых работ является «Детский альбом» П.Чайковского. Основная задача – познакомить студента на практике с правилами написания партий инструментов, их расположения в партитуре, распределения функций инструментов, законов транспонирования, обозначения штрихов, динамики и так далее.

При знакомстве с инструментами оркестра, их эволюции, выявляются определенные законы, правила, исполнительские традиции и стилистические особенности применения в разные временные периоды. Так, исполнение произведений эпохи барокко, в частности И.С. Баха требует игры особым штрихом, что связано с особенностями строения инструментов того периода. Например, более короткий, но тяжелый смычок, которым играли в то время, отражался на штрихе. Подобное исполнение имитировалось в игре на клавесине, как элементе барочного оркестра. Требовалось исполнения более изолированными пальцами на низкой кисти с использованием штриха «нон легато» легким, отрывистым касанием, с экономичным жестом руки.

Знание техники исполнения на различных инструментах и изучение их в партитуре впоследствии значительно обогатили пианистические приемы. Во второй части концерта №23 В.А.Моцарта в переключке с фаготом рояль подражает его характерному тембру:

Пример 1. В.А.Моцарт Концерт №23, часть II

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the Piano, marked with a dynamic of *p*. The middle and bottom staves are for Violini I and Violini II, also marked with *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, illustrating the texture of the piece.

В «Рhapsодии на тему Паганини» С.Рахманинова пианист имитирует скрипичный прием игры «пиццикато», добываясь виртуозного звучания цепкостью пальцев:

Пример 2. С.Рахманинов «Рhapsодия на тему Паганини» op.43

The image shows a musical score for six staves. The top staff is for the Piano, marked with *marcato*. The middle two staves are for Violini I and Violini II, marked with *p*. The bottom three staves are for Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score includes the tempo marking *Allegretto* and the instruction *TEMA*. The score illustrates the virtuosic technique of pizzicato in the piano part.

Таким образом, в фортепианной школе были выработаны принципы *пианизма*, напрямую заимствованные из оркестровой игры. И здесь звучание оркестра стало доминирующим стимулом нахождения этих приемов в соответствии со стилем и эпохой. Например, для звучания тембра медных-духовых инструментов на рояле пианист применяет способ игры крепкими прямыми пальцами на поднятой кисти. А понятие «оркестровое стаккато» предполагает исполнение более протяженным штрихом в горизонтальном движении, как бы «смычком».

Опыт переложения выдающимися пианистами оркестровых шедевров для фортепиано становится примером неразрывной связи оркестрового и фортепианного мышления. Известна транскрипция 6-й симфоний Л.Бетховена, созданная пианистом Гленом Гульдом для фортепиано. Величайший пианист XX столетия больше проявил себя гениальным интерпретатором произведений И.С.Баха. Однако, опыт оркестрового слышания исполнителя позволил ему расцветить полифоническую фактуру симфонического полотна, придав каждому голосу свой индивидуальный тембр на фортепиано.

Огромное количество транскрипций для фортепиано виртуозного пианиста и композитора XIX века Ференца Листа на темы из опер Дж.Верди, а также его собственные сочинения, сложнейшие переложения сочинений П.Чайковского замечательным российским пианистом Михаилом Плетневым вошли в сокровищницу фортепианного репертуара. В их переложениях, наряду с виртуозностью, блестяще решены задачи отражения богатства оркестровых красок.

Многие композиторы самостоятельно делали переложения собственных оркестровых сочинений и исполняли их. «Вальс» М.Равеля в вариантах для одного и двух фортепиано, «Симфонические танцы» С.Рахманинова, «Весна священная» И.Стравинского для двух фортепиано и многие другие в переложенном варианте не только не потеряли своей самобытности, но и обрели совершенно новое звучание. Благодаря этому в процесс развития фортепиано наступил новый этап концертного исполнительства.

Безусловно, подражание оркестровому звучанию является далеко не единственной целью изучения оркестра исполнителями. Партитура, наряду с техническими знаниями о регистрах, штрихах, тембрах, ключах позволяет существенно расширить музыкальный потенциал, мышление исполнителя, оснащает его комплексом средств воплощения основной идеи, звукового образа, закодированного в нотном тексте.

В результате исполняемое произведение видится с «высоты птичьего полета». Это дает новое ощущение дыхания более крупными долями, на уровне разделов, а также другое чувство времени и формы произведения. Прослушивание и изучение студентами симфонических сочинений В.А.Моцарта, И.Брамса, Г.Малера, С.Прокофьева с партитурой в руках позволяет им, ощутив масштаб гениальных творений, заглянуть в лабораторию творчества их создателей.

Особенный интерес для современных студентов вызывает знакомство с симфоническими партитурами XX века. Так, например, симфоническая сюита «Планеты» английского композитора Густава Холста, испытавшего большое влияние таких композиторов как Рихард Вагнер и Густав Малер, существенно расширяет границы звукового представления исполнителя до космических масштабов.

Именно стремление к звуковому результату является главной исполнительской задачей при работе над произведением. Здесь для мощности звучания в отображении оркестрового *tutti* рекомендуется использование опорных долей такта с веса руки, участия всего корпуса для достижения яркого, блестящего звучания *fortissimo* в партии двух роялей. Нужно суметь отобразить в одном регистре тутти различных инструментов. Важнейшей составляющей становится и ритмический стержень, основа, подача которой от пианиста должна быть точной и ясной.

Пример 3. Густав Холст «Планеты», «Юпитер» партитура

Пример 4. Густав Холст «Планеты», «Юпитер» Клавир

Особенно важным вопросом в исполнительской работе является понимание архитектоники сочинения, что значительно влияет на ощущение целостности, охвата произведения и развития горизонтального мышления будущего музыканта-пианиста. Он приобретает навыки ведения музыкальной мысли, становится дирижером и сотворцом играемого сочинения, что, несомненно, является наиважнейшим элементом в процессе собственной трактовки музыкальной партитуры

Формирование оркестрового мышления и слуха не менее важно и для воспитания будущего *пианиста-педагога*. Только в фортепианной педагогике присутствует практика исполнения преподавателем партии оркестра фортепианного концерта в клавирном переложении вместе со студентом. Изучение оркестрового аккомпанемента и глубокое знание партитуры концертов обогащают педагогический и исполнительский репертуар, таким образом, пианист перестает видеть узко только свою партию, что дает дополнительный импульс для студента-солиста.

Вопрос воспитания оркестрового мышления в XX-XXI веке тесно связан со становлением в этот период национальных композиторских школ. Перед авторами первых национальных симфонических произведений стояло много задач, среди которых звучание академического оркестра с приближением к тембровым особенностям народных инструментов было приоритетным. Вместе с тем, музыкальные традиции этноса выводятся на качественно новый уровень в соответствии с достижениями европейских школ и другим типом мышления. Фортепианные концерты Н.Мендыгалиева, Г.Жубановой, Т.Кажгалиева в полной мере отражают этот стремительный по времени процесс. Богатая и виртуозная фактура партии солиста так же, как и оркестровый аккомпанемент, полный фантазии и находок, подчеркивают своеобразие звуковой палитры и философского содержания казахской музыки.

Таким образом, в результате изучения и осмысления основных принципов оркестрового письма композиторов разных эпох и стилей, будущий исполнитель и педагог формируется как цельная личность, обладающая большим кругозором, масштабностью мышления, а также смелостью в решении творческих задач.

Список литературы

1. Афанасенко Т.В. Темброкolorистическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиаана.: автореф. дисс. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 2015;
2. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. М., 1956 (переиздания 1962, 1972, 1983, 2004);
3. Мальтер Л. И. Инструментоведение в нотных образцах: Симфонический оркестр. Москва: Советский композитор, 1981;
4. Сергеев М. В. Задачи инструментоведения в системе музыкально-педагогического образования // Образование и культура Северо-Запада России. Вестник Северо-Западного отделения Российской академии образования. – СПб., 2002. – Вып. 7. - С.237-241;
5. Попов С. С. Инструментоведение. — СПб.: Лань, 2019. — 380 с. — ISBN 978-5-8114-4129-7;
6. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста». М.: Музыка, 2009.

Түйіндеме

Бұл мақалада оқып жүрген пианисттердің оркестрлік есту мен ойлауын тәрбиелеу қажеттілігі туралы сұрақтар қарастырылады. Мұнда партитураны оқу, оркестр аспаптарын және олардың мүмкіндіктерін зерттеу, форма мәселелерін анықтауы кіреді. Бұл болашақ орындаушының негізгі кәсіби қызметіндегі шығармашылық әлеуетін толығымен көрсетуге мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: пианисттердің оркестрлік есту, партитураны оқу.

Abstract

This article discusses the issues of the need to educate orchestral hearing and thinking of trained pianists. This includes the study of the score, instruments of the orchestra, their capabilities, issues of form. This will allow the future performer to fully demonstrate creative potential in the main professional activity.

Keywords: orchestral hearing, studying the score.

Альчимбаева А.Б.

«Музыкалық білім беру және психология»
кафедрасының аға оқытушысы,
педагогика ғылымдарының кандидаты,
Құрмағазы атындағы ҚҰК

Салжан Л.

Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курстың магистранты
Алматы қ., Қазақстан

ҚЫТАЙДАҒЫ АЛҒАШҚЫ ЖОҒАРЫ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНІҢ ДАМУ ТАРИХЫ (XX ғасырдың 1900-1950 аралығы)

Негізгі ұғымдар: Музыкалық білім беру жүйесі, музыкалық толымды мектеп, музыкалық толымсыз мектеп, ән мәдениеті, кәсіби шеберлік, кәсіби білім.

Basic concepts : Music education system, music completion school, music unfinished school, singing culture, professional skills, professional education.

Основные понятия: Система музыкального образования, музыкальная школа, не полная музыкальная школа, певческая культура, профессиональные навыки, профессиональное образование.

Қытайдың музыкалық білім беру жүйесінің дамуы ұлттық музыкалық мәдениеттің қалыптасуымен қатар жүріп отырды. Елді басқарушылық өкілеттіктері: Чжоу Шығыс династиясы, Цинь және Хань, Тан династиясы. Дәл осы кезеңдердің бірінде тұңғыш университетті ашқан қытайлық мұғалім, философ әйгілі Конфуцийдің қызметі зор болды. Атап айтсақ, біздің күнге дейін жеткен және Қытайда танымал болған «Әндер кітабы», Конфуцийдің шығарған музыкалық және ән жазбаларының үлгілерінен тұрады.

Батыс Чжоу әулетіне дейін музыкалық білім беру аясында қытай музыкалық білім жүйесі бұрыннан бар еді, бірақ, бұл кәсіп ұрпақтан-ұрпаққа мұрагерлік жолмен беріліп келді. Бұл жүйе халық арасында кеңінен таралып, ұлттық музыкалық білім әр отбасында маңыздылығы айқын болды. Ондағы негізгі теориялық ережелер орын алды. Әрбір отбасында музыкалық әуенге, шығармаларға талдау жүргізіліп, тәрбиелік маңыздары мифтық жүйеде тасымалданды. Сол себепті, музыкалық білім халықтық тәрбиенің ажырамас бөлігі болып табылады. Бұл кезеңде музыкалық білім әлеуметтік таптардың заңдылығын ілгерілетудің маңызды құралы болып саналады. Сондықтан жастардың ойларын басқарып, билеуші таптың ережесін нығайту үшін музыканы пайдалану қажеттігін негізге алады.

Қытайда музыкалық білім берудің бірден бір жолы жаңа мектептердің құрылуы, дәстүрлі музыкалық білім берудің жаңа формаларға көшуімен сипатталды. Бастапқыда «Өзін-өзі күшейтетін қозғалыс» пайда болды, содан кейін Қытайдың мәдени

қайраткерлері батыстық ғылымды зерттеуді, жаңа білім беру жүйесін құруды насихаттаған кезде «реформалардың жүз күні» құрылды.

Мұндай жүйе Қытайдың дәстүрлі мәдениеті негізінде құрылған, бірақ сонымен бірге ол батыстық білімнің үлгісімен жүрді, атап айтқанда, салықтар оқу процесін ұйымдастыру және т.б. Қытайда «жаңа білім» идеяларының әсерінен «жаңа мектеп» пайда болады.

Бастапқы кезеңде жаңа мектептерде музыкалық сыныптар болмады, негізінен мұғалімдер мен оқулықтардың жетіспеуіне байланысты (Қытайда еуропалықтар ашқан мектептерді қоспағанда). Алайда көптеген ғалымдар музыкалық білімнің маңыздылығын жоғары бағалап, арнайы музыкалық білімді жетілдіруге бағытталған бағдарлама әзірледі. Бағдарламаның басты міндеттемесіне Музыка пәнін ендіру көзделген. Музыка пәні - бұл азаматтардың жеке жетістіктерін арттыру үшін қажет пән деп жазылады. (1900-1911 жж.)

Қытай ғалымдары Жапония мен Батыс елдеріндегі білім беру жүйесін талдауға жүгінді. Олар барлық мектептер мен институттардың бағдарламаларына музыка сабағы кіретінін, сондықтан қытай оқу орындарында мұндай сабақтардың қажеттілігі айқын бар екенін анықтады. Цин империясының билігі аяқталғаннан кейін де Қытай Республикасының пайда болуының басында үкімет тәлімгерлер мен студенттерді тағылымдамадан өту үшін Еуропа, Жапония және АҚШ-қа жіберді. Еуропалық музыкалық аспаптардың дамуы еуропалық музыканы зерттеудегі алғашқы қадам болды. Басында бұл музыка Қытай ғалымдары мен студенттерінің көпшілігіне оғаш көрінді. Осы еуропалық музыканы түсіну үшін олар **«Қытай музыкалық эстетикалық әмбебап идеясын»** жиі қолданады.

Қоғамдық музыка білімі. Еуропалық және жапондық білімнің әсерінен Қытай мектептерінде қосымша үйірме ретінде «мектеп әншілік мәдениеті» пайда болды. Жүйенің негізгі мазмұны - еуропалық музыка ғылымын оқып үйрену талабы болы.

«Мектептегі ән мәдениеті» осы кезеңде балалар мен жастарға үлкен әсер етті. Сонымен қатар, Қытайдағы мектептерде музыкалық білімнің дамуына ықпал етті деп айтуға болады. Еуропалық ағым Қытайда кәсіби музыкалық білімнің қажеттігін айқындап, өз өркендеуіне жол ашады.

Кәсіби музыкалық білім беру, 1902 жылының шілде айында өткен Шанхайдағы жазғы музыкалық семинар ұйымдастырылғанға дейін қалыптаса бастады. Осы тұстарда мектептердің міндетті пәні ретінде ендірілді.

«Мектептегі ән» мәдениеті - ХХ ғасырдың басында жаңа типтегі мектептің дамуымен пайда болған білім беру және мәдениет жүйесі. Мұнда бастысы - мектепте (аудиторияда) ән сыныбының болуы, сонымен қатар оқушыларға арналған әндердің жазылуы. Қазіргі заманғы қытай музыкасы осы кезден бастап дамыды, яғни «мектепте ән айту мәдениеті» кезеңі. 1903 жылы ақпанда Шен Сингонг (Қытайдың балалар әндерінің сазгері, педагог-ағартушы) алдымен Шанхайдағы бастауыш және орта мектептерде, содан кейін Цзянсу мен Чжэцзян мектептерінде музыка сабағын өткізе бастады. 1907 жылы ұзақ дайындық кезеңінен кейін Цин әулеті үкіметі алғаш рет музыка сабақтарын «Әйелдер бастауыш мектептерінің ережелеріне» еңгізді. Осы сәттен бастап ұлдар музыкалық білім алады, ал музыка сыныптары барлық мектептердің жалпы бағдарламасына кіреді. Сонымен қатар, әлеуметтік музыка білімін құру және тарату ісі қолға алынды.

1907 жылы Қытайдың төрт ірі аймақтарында жазғы музыканы оқыту семинары ұйымдастырылады. Семинардың оқу мерзімі 3 айға жалғасқан. Онда олар орган, фортепиано, скрипка, жез аспабы, керней және батыстың басқа да аспаптарында ойнауды үйретті. Семинар Батыс музыкасы туралы идеялардың қалыптасуына және қытай музыкалық өмірінің жандануына үлкен әсер етті. Үш ай аралығында семинарда музыкалық білім алған музыканттар жергілікті орындарында шәкірт тәрбиелеп, аспаптық өнерді игеруді дамытты. Осыдан кейін Бейжің университетінде музыкалық зерттеу семинары құрылып, вокал, фортепиано және скрипка бойынша сабақ бере бастады. Сонымен қатар, Шанхайда Қытай эстетикалық тәрбиесін күшейтуі бойынша комиссия

құрылды. Эстетикалық тәрбиенің негізгі құралы ретінде музыкалық білімді алға тартты. Бұл екі әлеуметтік музыкалық білім беру ұйымдары музыкалық пәндердің көптеген оқытушыларын оқытып шығарды және тұтастай алғанда олар қытай музыкалық біліміне оң әсер етті. [1]



Кесте 1. Қытайдың ірі қалалары Бейжің мен Шанхайда ұйымдастырылған музыкалық оқыту үрдісі.

Кестеде Қытайдың қалалары Бейжің мен Шанхайда жүргізілген музыкалық білім беру үрдісі сипатталған. Пекинде 3 ай мерзіміне жоспарланған музыкалық аспаптарды меңгеру курстары көптеген музыканттардың пайда болуына септігін тигізеді. Сонымен қатар, Музыкалық зерттеу семинары түрлі тақырыптармен оқытылған. Көбінесе, Қытайдың музыкасын дамыту, зерттеу, тарату және дәріптеу сынды мәселелері қамтылған. Шанхайда әлеуметтік музыкалық білім беру ұйымдары, орталықтары қалыптаса бастайды. Атап айтқанда, музыкалық драма театрлары және мәдениет сарайлары. Аталған театр сарайлар жанынан кешкі музыкалық оқыту сабақтары жүргізіледі. Яғни, осы мәдени ошақтарында қызмет ететін мамандарды, музыканттарды дайындайтын оқу жүйесі қоса қамтылған. Алайда, оқушылар жаппай мектептерде музыкалық білім алғанымен, келешекте сол мамандықты таңдаған оқушыларға жоғары кәсіби білім алу мәселесі үлкен проблемаға айналады. Себебі, арнайы жоғары оқу орындарында музыка мамандарын даярлайтын арнайы мамандандырылған факультеттердің жоқтығы. Сонымен қатар, музыканы игеруге ынта білдірген оқушыларға дәріс беретін маманның тапшылығы. Сол себепті, Бейжіңде және Шанхайда жүргізілген музыкалық білім беру жүйесі үлкен сұранысқа ие болады және көптеген оқу орындарының ашылуына және оқу орындары аясында музыкалық білім беру мамандықтарының ашылуына септігін тигізеді.

1908 жылы Чжэ Цзян провинциясының бірлескен педагогикалық институты құрылды. Педагогикалық институттың музыкалық бөлімін көтеру мақсатында 1912 жылы Жапониядан оралған Ли Шутонды өнер мұғалімі ретінде қабылдады. Ли Шутон Жапонияға әйгілі музыкант-оқытушы қызметін атқарған маман болған. Педагогикалық институттың қарамағынан 29 студентті үш жылдық курсқа қабылдап, оқыта бастайды. Музыканы оқыту үш жылдық курсына енген пәндердің қатарына: Қытай музыкасының тарихы, гармония, вокал, сольфеджио, хор, фортепиано, орган, әндерге сөз жазу,

композиция енеді. Қосымша, бұл педагогикалық институтта мамандандырылған музыка сыныптары ашылады. Жалпы, музыкалық аспаптардың тапшылығына қарамастан, институт басшылығы екі пианино және 10 орган алады. Осылайша педагогикалық институт қабырғасынан білім алған көптеген музыкант-оқытушылар Қытайдың жер - жерінде қызмет етіп, музыкалық білімді нығайта түседі.

Мектеп музыка мұғалімдерінің өтініші бойынша бірнеше педагогикалық университеттер 1912 жылдан бастап музыкалық білім беру бөлімдерін ашты. Сяо Юмэй және басқа танымал музыкалық педагогтар Бейжің университетінің музыкалық білім беру факультетінде шағын симфониялық оркестр ұйымдастырды. Сондай-ақ, университет жанынан студенттер мен оқытушылардан құралған көркемөнерпаздар үйірмелері жұмыс жасай бастаған. Мұның бәрі музыкалық білімнің қажеттілігі және қоғам сұранысына ие болды деп айтуға негіз бар.

Қытай үкіметі Қытайда музыкалық білімді жетілдіру мақсатында студенттерді Жапонияға еуропалық музыканы игеру мақсатында оқуға жібере бастайды. Өйткені Жапония музыкалық білім беруде Батыс жүйесін қолданатын ең жақын шекаралас ел болды. Осы кезеңдері жапон мектептері Францияның білім беру жүйесіне еліктеді, ал музыкалық білім мен оқыту әдістері мазмұны Америка Құрама Штаттарының ықпалымен қалыптасты. Көптеген студенттер (мысалы, Шен Шин-гонг, Ли Шутонг, Зенг Цимин және т.б.) музыкалық білімдерін нығайтып, Қытайға оралды. Олар елге музыкалық білім саласындағы жапондық тәжірибені алып келіп, Қытайды музыкалық білім жүйесін қалыптастыруға негіз болды. Сонымен Қытайдың білімді талантты музыканттары тәжірибе ала отырып, қытай тілінде жапон және батыс әндерінің әуендеріне сөздерді аударды және осы әдісті қолдана отырып, қысқа уақыт ішінде мектеп оқушыларына көптеген әндер шығарды. Бұл әндер Қытай мектебіндегі музыкалық білімге арналған алғашқы оқу құралы болды.

Қытайдың сол тұстағы музыкалық білім жүйесіне және мектеп музыкалық біліміне Батыс музыкасы мен Батыс музыкалық білім беру жүйесі қатты әсер еткені белгілі болады. Студенттерге арналған әндердің пайда болуымен Батыс музыкасының көптеген стильдері қытайларға таныс болды.

Қытайда жоғары музыкалық оқу орындарын құрудағы мәдениетаралық өзара әрекеттестіктің рөлінің маңыздылығы және сонымен қатар бұл елде кәсіби музыкалық білім беруді дамытудың негізі ретінде мәдениетаралық қарым-қатынас механизмдері жақсы жолға қойылған деп негіздейді. Ғалым Қытайдың музыкалық білімінің дамуына көптеген еуропалық елдердің ықпалын, әсіресе, Ресейдің музыкалық білім бағдарлары оңтайлы қарқынды прогрессті дамуына септігін тигізді деп жазады. Сондықтан, мәдениетаралық байланыстар осы елдің ұлттық музыка және білім беру мектебінің қалыптасуында ерекше рөл атқарғаны анық.

Осы салада педагогикалық әдістер, жүйелер мен модельдер саласындағы өзара әрекеттесуді байқауға болады. Мысал ретінде Батыс Еуропа музыкалық оқу орындарының үлгісінде құрылған отандық консерваторияларды келтіруге болады. Көптеген музыкалық және музыкалық педагогикалық мектептер шетелдік мәдениеттерге экстраполяцияланды, алайда, болашақта олардың тәуелсіз бағыт ретінде дамуына кедергі болмады.

Қытайдағы музыкалық білімнің қалыптасуы мен даму үдерісі бір қалыпта болған жоқ. Қытай музыкалық өнері мен білімінің дамуы мәдени дәстүрлердің өзіндік ерекшелігімен де, тарихтың көптеген көтерілістерімен де терең көрініс тапты. Алайда, бәріне қарамастан қиындықтар мен проблемалар, бір жарым ғасырдан аз уақыт ішінде қытайлық **кәсіби шеберлік мектебі жаһандық академиялық музыка кеңістігінде толықтай түсініксіздіктен оның көшбасшыларының біріне айналғанын көре аламыз.**

Қытайда мамандандырылған музыка жүйесі құрылды, ал мемлекеттік мектеп бағдарламалары ресми түрде музыка сабақтарын қамтыды.

Елді «Ли мен Юемен басқару» идеясы қалыптасуда және музыкалық білім беруді ұйымдастырудың қағидалары құрылуда: Музыкалық оқу орындары білім беру түрлері бойынша екі түрге бөлінеді - **кәсіби музыкалық және мектептік**. Кәсіби білім беру жүйесінде мыналар ескеріліп, ерекшеленеді:

- а) музыкалық басқару орталықтары;**
- б) музыкалық білім беру мекемелері;**
- в) музыкалық шығармашылық ұйымдар.**

Әдетте сарайда құлдар музыкалық шығармашылық пен тікелей қойылымдарға жауап беретін, ал музыкалық оқу орындарының әкімшілігіне ақсүйектер кіретін. Бұл жерде билеуші класс музыкасын қаншалықты қатаң бақылауға алатындығы және оның көзқарасы бойынша музыкалық білімнің қаншалықты маңызды екендігі айқын болады.

Музыкалық білімнің негізгі қағидаларын анықтайтын қауымдастық құрылады да музыкалық теорияны жасаушы, музыкалық ансамбльдердің жетекшісі, музыкалық іс-әрекеттің әртүрлі түрлерінің жетекшілері тағайындалды. Аталған басқармаға жетекшілік еткен Хань мырза конфуцийлік идеясы негізінде, музыкалық білім беру жүйесін қолға алады. Император қайтадан мемлекеттік мектептер құруға бастама көтеріп, бірқатар жеке мектептер ашты. Осы кезеңде Конфуций ілімдерінің теориялық музыкалық бөлігі мұрагерлікке ие болды және дамыды: Ли Юэ жүйесі музыканы құру ережелерін анықтай бастады. Бұл кезеңде музыка үстемдікті нығайту құралы ретінде қолданылып қана қоймай, адамгершілік және ақыл-ой тәрбиесінің құралы ретінде қарастырылды.

Қытайда музыкалық мектептердің көптеп бой көтеруі және жалпы мектептегі музыка пәнінің тұрақты енуі мамандар даярлау ісін қолға алуға жетеледі.

Қытай музыкалық білім беру қауымдастығының ең бір елеулі қадамы 1927 жылы білім министрі қызметін атқарған Цай Юаньпей және көрнекті музыкант-ағартушы Сяо Юмэй Шанхайда алғашқы Қытай ұлттық консерваториясын құрды. Сяо Юмэй оның бірінші ректоры болып тағайындалды. Оның болашаққа бағдарланған жарғысында: «Әлемдік музыканы импорттау, ұлттық музыканы ретке келтіру» делінген. Консерваторияда дайындық, базалық, педагогикалық, арнайы, жеке кафедралар мен аспиранттар мектептері ашылды. Шанхай консерваториясының ұлттық құрамы біртекті емес болғандықтан (қытай студенттерінің басым болуымен) оқыту ағылшын, қытай және орыс тілдерінде жүргізілді.

Сяо Юмэй керемет музыкант бола отырып, Германия мен Жапонияның университеттерінде білім алып, Қытайдың мәдени оқшаулануын еңсерудің қажеттілігін анық түсінді. Сяо Юмэй ұсынған жоспарлар мен бағдарламалар 1920 жылдары құрылған еуропалық стандарттарға мүмкіндігінше жақын болды. Шетелдік мамандардың кәсіби музыкалық білім беру дәстүрлерінің үлкен әлеуетін мойындай отырып, Сяо Юмэй сол кездегі Шанхайда тұратын беделді шетелдік мықты музыканттарды консерваторияда сабақ беруге шақырды. Сол себепті, 1929 жылдың аяғынан бастап профессорлар оқытушылар құрамының тең жартысын өзге ұлт өкілдері құрады. Нәтижесінде, Қытайға кәсіби музыкалық білім беру жүйесінің қалыптасуына үлкен әсер еткен орыс музыканттары болды. Орыс эмигранттарының шығармашылық қызметі Қытайдың әртүрлі қалаларында (Бейжің, Далянь, Тяньцзинь, Мукден, Циндао, Шыңжаң территориясы және т.б.) өтті. Алайда, орыс музыкалық педагогикасының идеяларын қабылдау және музыкалық білім берудің отандық моделін қалпына келтіру Харбин мен Шанхай қалаларында едәуір жоғары дәрежеде жүзеге асырылды. Кейінірек қытай музыканттарына әлемдік шекараларға жетуге мүмкіндік беретін өздерінің музыкалық-педагогикалық мектебін құрудың негізгі тетіктері еуропалық стильдегі музыкалық білім алу және бейімделу болды. [2]

Қытайдағы негізгі кәсіби музыкалық білім 1920-1930 жылдары пайда болды. Қытайда музыкалық мәдениетті кәсіби бағдарлау үшін арнайы ұйымдастырылған құрылымдар, оның ішінде мамандық бойынша оқуды ұйымдастыратын арнайы музыкалық оқу орындары қажет болды. Музыкалық оқу орындарының, оның ішінде арнайы

кәсіби дайындықты қамтамасыз ететін консерваториялар ашылып, бүгінде әлем кеңістігінде өзіндік орынын белгілеген оқу орындары аз емес. Консерваторияның қалыптасу жолында өзіндік қиыншылықтары кездескен. Атап айтқанда, XX ғасырды басында Нанкинг үкіметі музыкалық білімге аса мән бермеген, көбінесе оқу орнын қаржыландыруды кешіктіріп, ал кейіндеу тіпті қамтамасыз етуді тоқтатқан. Консерватория құрылғаннан кейінгі екінші жылы Нанкинг билігі оны өз қызметінің ауқымын азайтып, «Консерватория» атауын «Музыка институты» атауына ауыстыруға мәжбүр етті. Оқытушылар құрамын азайтып, қабылданған студенттер саныда төмендеген. Алайда, Музыка институтының жанашыр оқытушылары мен студенттері концерттер ұйымдастырып, оқу орнын өздері қаржылай қолдап отыруға тырысты. Басты проблемалардың бірі болып аспаптардың тапшылығы болып есептелетін. 1930 жылдың қыркүйегінде оқу базасын нығайту үшін режиссер Сяо Юмей жеңіл автомобиль сатып алуға жинақтаған қаражат есебінен оқу орнына арнап пианинолар сатып алды. Сол тұстағы институттағы күрделі қаржылық жағдайға қарамастан, Сяо Юмэй көптеген орыс және жапон елдерінің мықты музыкант оқытушыларын жалақысы жоғары профессор қызметіне шақырады. Қытай музыкалық білімін нығайту мен дамытуы және тағдыры үшін бұл маңызды қадам болды.

Қытайда музыкалық білім берудің шоқтығы биік жоғары оқу орындарының бірі – Бейжің қаласындағы Орталық музыкалық консерваториясы. [3]

Орталық музыкалық консерваториясының қалыптасу жолы өте күрделі болғанымен, бүгінгі күні әлемге әйгілі оқу орнына айналды. Бұл оқу орнының дамып қалыптасуының тарихи бастауын зерделей келе оқушыларға музыкалық білім беретін қарапайым мектеп болған деген деректерге сүйендік. Музыкалық мектеп оқушылары күннен күнге артып, саны ұлғаяды. Кейінірек мектеп жанынан кәсіптік музыкалық білім беру кластары ашылады. Толассыған оқушылар мен студенттер оркестр, хор сынды топтық жұмыстарын көрсетіп, таныла бастайды. Сол тұстағы Бейжің қаласында арнайы музыканттарды дайындайтын жоғары оқу орнының болмауы, жергілікті білім басқармасының назарына ілігіп, 1940 жылы консерваторияның ашылуына итермелеуші күш болады. Консерватория жанынан үш бағыттағы білім беру қамтылады: музыкалық мектеп, музыкалық даярлық курс (подкурс) және бакалавр.

Кейін түрлі дағдарыстарға байланысты Қытайдың бірнеше бір бағыттағы университеттері біріктіріледі. Консерваторияны 1952 жылы Янжин университетіне біріктіріп, музыкалық білім мамандықтары болып жұмыс жасайды. Бірақ, елде біраз экономикалық ахуал көтерілгеннен кейін 1958 жылы Бейжің Орталық музыкалық консерваториясы болып қайта бөлініп шығады. Бүгінгі күні консерваторияның басқарушысы қызметін атқаратын, мемлекеттік кеңестің мүшесі, Мәдениет министрлігінің көрнекті жас қайраткері Ф. Юэн мырза.

Бүгінгі күні музыкалық білім беру ісін жүзеге асыратын консерваториялар, педагогикалық университеттің қарамағындағы музыка пәні оқытушыларын дайындайтын факультеттер, өнер колледждері жүйелі түрде жұмыс атқарып келеді және заман талабына сай жаңа бағыттағы музыкалық білім сапасын арттырады деген сенімдеміз.

Әдебиет тізімі

1. Сунь Цзинань. Летопись китайского музыкального образования в период новой истории 1840-2000 гг. Шаньдун, 2004
2. Дин Шандэ. Краткая история Шанхайской консерватории. - Шанхай: Изд-во Шанхай. консерватории, 1987. -149 с. 1987, 149Ш).
3. Го Мэн. Развитие высшего музыкального образования в Китае (вторая половина XX — начало XXI вв.) [Текст] / Го Мэн // Педагогика и психология образования. — 2012. — № 3. — С. 5–11.knk.nauka@gmail

Abstract

This scientific article describes the history of the development of the Chinese music education system. This article analyzes Confucius' music education works. Confucius used many musical concepts as the main tools of aesthetic education. Describes the formation conditions of education schools, groups and circles including music education, and the music education system in higher education. Researched the history of the first music academy, the training base and staffing issues. In addition, the work of foreign music teachers also contributed to the development of Chinese music education and exchanged experiences.

Keywords: Chinese music education system, Confucius' music education works, higher education.

Аннотация

В данной работе рассматривается история развития китайской системы музыкального образования. В статье анализируются работы Конфуция о музыкальном образовании. Конфуций использовал многие музыкальные концепции в качестве основных инструментов для эстетического воспитания. Описаны условия образования школ, групп и кружков, рассмотрены системы музыкального образования в высших учебных заведениях. Отмечен международный обмен опытом работ зарубежных преподавателей по музыке, который способствовал развитию китайского музыкального образования.

Аннотация: китайское музыкальное образование, Конфуций о музыкальном образовании, система высшего образования.

Бекмагамбетова Ж.

*Преподаватель отделения скрипки и альты
РССМШИ для одаренных детей им.Куляш Байсеитовой
Магистр искусствоведческих наук
Алматы, Казахстан*

*Консультант по специализации - Алма Абатова
Заслуженный деятель РК, профессор КНК им.Курмангазы,
заведующая отделением скрипки и альты
РССМШИ для одаренных детей им.К.Байсеитовой
Алматы, Казахстан*

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ РАЗРАБОТКИ В СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ

(на примере творческой деятельности А. Абатовой)

Сокращения и обозначения

РССМШИ им. К.Байсеитовой для одаренных детей – Республиканская средне-специальная музыкальная школа-интернат для одаренных детей имени Куляш Байсеитовой.

КНК им. Курмангазы – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы.

КазНУИ «Шабыт» – Казахский национальный университет искусств «Шабыт».

Отличительной чертой произведений в жанре инструментальной музыки является неисчерпаемый запас идей, образов, а также средств выразительности. Исполнительское искусство не обусловлено одной лишь интерпретацией нотного текста, также оно

существует в импровизационном стиле. В этой связи, в настоящее время возникают проблемы в учебном процессе средних специализированных школ – неосвещенными в полной мере остаются положения методологического анализа музыкального стиля в исполнении учащегося. Сложность представляет изучение определенных сочинений, которые часто выходят за рамки сложившегося стиля. Вследствие чего могут возникнуть противоречия в исполнении, между теорией и практикой, где важность передачи истинного стиля эпохи композитора является неотъемлемой задачей всего процесса. В исполнительской практике все чаще предпринимаются попытки определить национальный стиль различных ведущих школ, что является одной из важных задач в современной науке. Осознание исполнителем жанрового разнообразия незамедлительно направляет в теоретическое познание. Подробное изучение стилевых тенденций уже стало объектом докторской диссертации Д.Е. Махмуд «Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX-XI веков: проблемы стиля» [1]. «Исполнительский стиль можно изучать с разных сторон, в разных связях и опосредованиях. Например, применительно: к художественному направлению, к исполнительскому искусству той или иной эпохи в целом; к исполнительскому творчеству одного исполнителя; к стилю исполнения одним музыкантом одного произведения», – утверждает автор в своей работе [1, 6]. Актуальной в образовательной среде является теория интерпретации – данные курсы активно проводятся в музыкальных учебных заведениях США, Франции, Австрии, Германии и других странах.

Стоит отметить, что важность множества видов исполнения произведений неисчерпаема, вариативность видения концепций может существовать только в тесной связи с культурно-историческими событиями. Чем полнее представление ученика об эпохе произведения, тем интереснее его творческая фантазия, познание о культуре того времени, искусстве и идейных устремлениях.

Для изучения стилевых тенденций и особенностей струнно-смычковой школы Казахстана важным остается понятие преемственности поколений школы, традиций, методико-педагогических положений преподавателей, чье наследие и традиции с особым трепетом продолжают их ученики на современном этапе. Высокие достижения в сфере педагогики, композиторского мастерства а также исполнительского творчества явились результатом многовекового взаимосвязанного процесса, где составляющие звенья образовали единый художественный симбиоз.

Литература о казахстанском скрипичном, и в частности струнно-смычковом искусстве многочисленна и исключительно важна. Актуальные проблемы скрипичной педагогики изучаются в трудах А.Алексеева [2], Б.Землянского [3], Ф.Мавриди [4], Я.Фудимана [5], А.Ямпольского [6], К.Мостраса [7], В.Бронина [8], А.Жубанова [9], С.Мусаходжаевой [10], Д.Жумабековой [11, 12], С.Жусуповой [13], К.Ахметовой [14], Н.Сагимбаева [15] и многих других работах видных деятелей культуры.

Середина XX века в Казахстане отличается интенсивным формированием разных сфер искусства. Были основаны музыкальные учебные заведения кардинально отличающихся новизной дисциплин и высоким уровнем образования, высококвалифицированным преподавательским составом, в котором работали: В.П. Дернова, П.В. Аравин, Е.Г. Брусиловский, В.В. Великанов, И.И. Дубовский и другие ведущие специалисты того времени. Был заложен прочный фундамент в подготовке профессиональных музыкантов на мировой арене.

Крупнейшим представителем скрипичной школы в Казахстане является Н.М. Патрушева. Нина Михайловна была ученицей В.С. Хесса, который в свою очередь является последователем корифея скрипичной педагогики Л. Ауэра. Плеяда учеников профессора Н. Патрушевой занимают передовые позиции в музыкальном искусстве, а также являются высокопрофессиональными исполнителями не только в Казахстане, но и за рубежом: Гаухар Мурзабекова, Айман Мусаходжаева, Марат Бисенгалиев. Аида

Аюпова, Айдар Токталиев, Меруерт Туякбаева, Ержан Кулибаев и многие другие. Ученики продолжали свое обучение в крупнейших вузах России и Европы.

Музыкальная отечественная педагогика наших дней по праву является конкурентоспособной, благодаря высоким достижениям продолжателей детища Н. Патрушевой, заслуженных деятелей и профессоров – Абатовой Алме, Раисе Мусаходжаевой, Акбопе Кармысовой, Анвару Акбарову, Светлане Абдусадыковой, Дариге Джапаровой, Куралай Ахметовой, Занифе Бельгибаевой, Джамиле Ишканвой и другим крупным представителям Казахстанской скрипичной школы. Профессор Н.М Патрушева провела более сорока лет в почетной должности заведующего отделения скрипки и альты РССМШИ им. К. Байсеитовой. На современном этапе высокую планку достойно поддерживает профессор, доцент КНК им. Курсангазы, отличник образования Абатова Алма Абдракашевна. Получившая образование от азов до становления в течении шестнадцати лет у Н.М. Патрушевой, ведущий педагог, отличается проявлением индивидуальности в игре у каждого ученика, при единстве школы. Залог успешного профессионального роста, профессор в первую очередь отводит вопросам постановки, чистого интонирования, а также качественного звукоизвлечения.

В понимании А. Абатовой в основе методики преподавания лежит основательное изучение гамм и штрихов. В первую очередь стоит обратить внимание на грамотную постановку корпуса: вес тела равномерно распределяется для устойчивой опоры на ноги. Позвоночник ровный, плечи расправлены. Совершенно точное положение инструмента достигается в позиции вдоль плеча, пуговица скрипки направлена в яремную впадину (выемка у основания шеи), не отводится в сторону. Держится скрипка подбородком, посредством веса головы. Занятия пытливого педагога проходят увлекательно. «Для чего нужна голова? – Чтобы думать. – Не правильно! Для того чтобы держать скрипку!» – шутит Алма Абатова, несмотря на глубокую информативность и серьезность урока.

Далее предложены упражнения в начальных классах, для верной постановки правой и левой руки:

1. Держать скрипку только подбородком, руки опущены. Постановку пальцев левой руки стоит начинать относительно третьего пальца, с небольшим разворотом.

2. Левая рука: первый палец должен зажимать струну серединой подушки, визуально «разрезая» палец пополам. Остальные пальцы нужно ставить с разворотом влево, на подушку.

3. Для достижения цепкости пальцев на струне следует «зацепиться» всеми подушками пальцев, без большого. Рука на весу.

4. Ознакомительный этап учащегося начинается с постановки пальцев на грифе в порядке – тон, полутон, тон. Гимнастика для пальцев во избежание зажатости в левой руке предполагает собой следующие упражнения на каждый палец: первый палец поднимается и падает на струну, при этом все остальные остаются неподвижными, аналогичное действие со вторым, третьим и четвертым пальцами. Затем: первый-второй, первый-третий, первый-четвертый.

5. Следующий этап нацелен на ориентирование пальцев между соседними струнами: первый палец ставим на G струну, второй на D, третий на A, четвертый палец на струну E. Аналогичное действие воспроизводим в обратном порядке. При занятии вышеперечисленными упражнениями важным фактором является правильное положение большого пальца. Важно отметить, что данную ошибку нередко совершают взрослые ученики. Сжав руку в кулак, мы можем наблюдать естественное положение большого пальца – между первым и вторым. Его неверная позиция провоцирует движение всех пальцев вперед.

Далее профессор А. Абатова предлагает рассмотреть важные аспекты правой руки, остающиеся неизменными по сей день. Традиции русской школы представляют собой: плотный звук, глубокий тон, грамотное распределение смычка, закоренелую аппликатуру и множество других высоких требований в игре скрипача и альтиста. Гамма и штрихи в

ней – это неотъемлемая часть жизни музыканта. Движение смычка вниз является пронацией, вверх – супинацией. К примеру, плотный певучий штрих *detache* следует играть целым смычком, в исполнении живее – используется нижняя часть верхней половины смычка, еще более быстрее – середина смычка. Штрих *martele* следует играть в верхней половине, присутствует проведение. В процессе овладения данным видом приема игры в старших классах, возможно исполнение в середине, а также нижней части смычка в определенных произведениях. *Staccato* – острый, отличный от *martele* штрих. В приеме присутствует аналогичный «укол», но без проведения. Большого внимания, в изучении штрихов, стоит уделить отработке на открытых струнах. При этом обязательным пунктом является точность ведения смычка параллельно подставке, с небольшим наклоном к себе. Наглядные примеры с иллюстрациями представлены в магистерской диссертации К.А. Ахметовой «Педагогические основы скрипичного исполнительского искусства Казахстана», Алматы, 2013. Затронутые выше аспекты необходимо держать под строгим контролем педагога с первых уроков. В случае несоблюдения одного из вышеперечисленных пунктов, вся система становится несовершенной, качество исполнения падает, пропадает филигранность.

На современном этапе конкурсное изучение гамм, штрихов и этюдов дает бесценный опыт в дальнейшей профессиональной подготовке музыканта. Высокопрофессиональный педагог Алма Абатова на своих занятиях отводит большую роль отработке деталей и штриховой технике, в каждой фразе изучаемого произведения. Отличительной чертой профессора является стратегия, нацеленная на современный курс. Время меняется, некогда традиционные моменты исполнения все чаще поддаются новой трактовке и корректировке, следовательно, нововведениям в педагогической деятельности стоит отвести большое значение. К примеру, музыку эпохи Барокко, произведения И.С. Баха и В.А. Моцарта все чаще исполняют в духе нового времени. Репертуар расширяется и пополняется каждый год новыми музыкальными творениями.

Благодаря большому стажу работы профессора в высшем звене, школьная программа расширяется. Опытный педагог обладает сквозным планированием репертуара. К примеру, ученику первого класса стоит грамотно составить программу на несколько лет вперед так, чтобы он мастерски исполнил концерт А. Хачатуряна в конце обучения. Алма Абатова находится в постоянном поиске новизны своего детища. Нередко исполнение учеников музыки И.С. Баха и В.А. Моцарта изучается новым взглядом педагога. В частности, речь идет об аппликатуре, агогике и смысловой нагрузке. Все чаще ученики приходят с желанием исполнить произведения, которые не были играны ранее. Благодаря этому, пополняется репертуар школьной программы.

Также не стоит забывать о пользе и важности исполнения в сопровождении симфонического оркестра. Данная возможность около двадцати лет назад считалась уникальной. Это накладывает определенную ответственность на ученика, оттачивается определенный стиль и манера игры, развивается слух и образное мышление. Участие на международных конкурсах также является неотъемлемой частью всего периода обучения. Подготовка закаляет, вырабатывает выдержку, а также служит трамплином в дальнейшем профессиональном развитии исполнителя. Бесспорно, мастер-классы и конкурсы развивают и педагога в том числе. Корифеем скрипичного искусства А. Абатова настоятельно рекомендует ученикам развивать образное мышление. К примеру, для полноты представления об образе героев «Кармен» Дж. Бизе или «Фауста» Ш. Гуно, эти оперы рекомендуется слушать полностью.

Отличительной чертой педагога-методиста является стратегия, нацеленная на современный курс. За период бесценного опыта, приобретенного за четырнадцатилетний период в столице Нур-Султан ученики Алматы Абдракашевы участвовали в многочисленных мастер-классах и международных конкурсах. Народная артистка РК А. Мусаходжаева, по сей день приглашает в Казахский национальный университет

искусств «Шабыт» ведущих представителей скрипичной школы со всего мира. В начале 1970-х годов, когда поездка за границу Советского Союза считалась большой редкостью, ученица Алматы Абатовой А. Досумова, выехала в Ленинград на конкурс им. Е.А. Мравинского. Позже, в 1985 году Ж. Шойынбекова отправляется в Литву на конкурс им. Б. Двареонаса, а также – «Маленький принц» (Украина, 1984). Оправдав возложенную на них ответственность, ученицам талантливого педагога присвоили степень лауреатов. Первым значимым событием, внесшим оживление в творческую деятельность педагога, стал международный конкурс среди стран Средней Азии, Казахстана и Азербайджана. Судейское жюри состояло из всех именитых педагогов того времени. Допустимым считалось выставлять три представителя от каждой Республики. Двое из них, учеников Алматы Абдракашевны А. Досумову и Н. Першину, профессорско-преподавательским составом было принято допустить.

Высокую оценку организаторских способностей по достоинству получила А. Абатова, став руководителем ансамбля скрипачей. Составом из тридцати пяти учащихся, коллектив «Айголек» выступал на лучших мировых сценах Германии, Франции, Италии, США, Швейцарии, России, Испании, Индии и Турции. Насыщенная концертная программа, длительностью более 40 минут, тщательно отработывалась с каждым учеником. Сложность задачи заключалась в возрастных рамках коллектива. Самые младшие участники обучались всего второй год. Следующим серьезным этапом в карьере педагога стала организация мероприятий республиканского значения. Так, на концерт посвященный пятилетию академии были приглашены видные представители ведущих консерваторий всего мира. Номер для сводного ансамбля скрипачей, по случаю первого Всемирного курултая казахов, с участием представителей казахских диаспор из тридцати государств планеты, была подготовлена А. Абаевой. Опытные педагоги провели работу более чем со ста учениками академии искусств и музыкальной школы. Произведение Ф. Крейсера «Прелюдия и Аллегро в стиле Пуньяни» профессор учила лично с каждым участником коллектива. Таким же непривычно большим составом, уже известный ансамбль начал пополнять свой репертуар, исполнив «Вальс» А. Хачатуряна, «Наварра» П. Сарасате на первом Саммите ОБСЕ, а также на других важных событиях страны, в присутствии всех глав государств. Международный конкурс «Астана-мерей» по сей день является серьезной исполнительской площадкой Казахстана. За период работы Алматы Абдракашевны в Нур-Султане оценивать исполнительское мастерство конкурсантов приглашали из Москвы, Японии и Санкт-Петербурга таких музыкантов, как Э. Грач, граф Н. Шереметьев, и других именитых личностей мирового значения. Ученики, которых талантливый педагог с трепетом готовила на конкурсы, отзываются с бесконечной благодарностью по сей день.

В период становления А. Абаевой как педагога, получить ученику на экзамене высокую оценку за исполнительское мастерство являлось задачей не из легких. Связать это можно с методикой преподавания того времени, где статичность и традиционность соблюдались во всем. Алма Абдракашевна – человек, заставший золотой век педагогики, где стабильное качество игры и точнейшая интонация были обязательной частью исполнения.

На сегодняшний день требования преобразовались. Богатейший опыт педагога рекомендует быть снисходительнее в преподавательской деятельности. Стоит стимулировать усердный труд ребенка, поощряя хорошими оценками его исполнение. Многолетняя практика доказала, что имеет смысл дать шанс пройти двенадцатилетний курс специализированной школы полностью. Не целесообразным считается «ставить диагноз» в начальных классах. Требуется немало времени, усилий педагога и ученика на развитие, а также приобретение навыков. Зачастую, грамотный подход и профессионализм педагога приспособит и воспитает квалифицированного специалиста за весь период обучения.

Заведующая отделением скрипки и альты РССМШИ им. К. Байсеитовой – А. Абатова, уже сейчас внедряет качественные нововведения в учебной программе, такие как:

1) С 2019 учебного года обязательным предметом у струнников ввели изучение игры на альте.

2) В составе ансамбля скрипачей, а также симфонического оркестра задействованы ученики с 6-го по 12-й класс.

Следует отметить, что ранняя практика данных предметов, общение и коллективное исполнение благоприятно воздействует на общее развитие учащихся. Ансамбль скрипачей создал В.С. Хесс, затем руководителем являлась С.А. Абдусадыкова, позже – Н.М. Патрушева, З.Б. Бельгибаева, Д.Х. Ишкаева и К.А. Ахметова. На современном этапе весьма плотная занятость, большой поток учеников Алматы Абдракашевы в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, а также в РССМШИ им. К. Байсеитовой говорит о большой востребованности и актуальности методики ее преподавания. Музыкальная фундаментальная основа, которая закладывается в начальных классах обучения, дает возможность непосредственной, свободной игры на инструменте, но в первую очередь – умение слышать, оценивать и корректировать свою работу. Скрипка очень сложный инструмент. Необходимо контролировать абсолютно всё, начиная от постановки корпуса, заканчивая художественным понимаем исполняемого образа. Искусство схоже со строительством – имеется фундамент, каркас, отделка и даже декор. Мы являемся реставраторами, восстанавливаем и поддерживаем шедевры мировой музыки. Вместе с этим накладывается высокая ответственность, от разбора текста до трактовки стиля и общей интерпретации. Однозначно, невозможным является сыграть лучше Л. Когана, И. Перлмана, Я. Хейфеца в определенных произведениях, но мы берем архив и придаем ему жизненность, доведя до совершенства. Обучаясь у мастеров Казахстанского исполнительства, таких как Н.М. Патрушева, А.А. Абатова, К.Х. Мулдагалиева, А.К. Кармысова, Б.С. Кожамкулова, Р.Ф. Такежанова, с уверенностью можно говорить о развитии учеников не только в профессиональном, но и духовном плане. Высокий уровень нравственно-эстетических взглядов Алматы Абдракашевы Абаевой осовременивают педагогические принципы и модель обучения. Бесценный опыт ряда выдающихся исполнителей и педагогов являются фундаментальной базой музыкознания, передающейся преемственной ветвью на современный этап скрипичного Казахстанского исполнительства

Список литературы

1. Махмуд Д.Е. Струнно-смычковое исполнительство Казахстана на рубеже XX-XXI веков: проблемы стиля. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии PhD. Алматы. – 2018.
2. Алексеев А. Методика обучение игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. – 288 с.
3. Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике. Москва: Музыка, 1987. – 142 с.
4. Мавриди Ф.Д. Слуховой метод обучения игре на скрипке. Методические указания. Алма-Ата, 1981. – с.13-16.
5. Фудиман Я.И. Проблема и способы развития технического аппарата альтиста. Тезисы доклада на межвузовской конференции Традиции и новаторство. – Алма-Ата, 1980.
6. Ямпольский А.И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. М. 1968. – 147 с.
7. Мострас К.Г. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Музгиз 1960. Сборник статей: Виды постановки. – 203 с.
8. Бронин В. Давид Ойстрах. Музгиз. 1954. – с. 48
9. Жубанов. А. Струны столетий // Очерки. Казахское государственное издательство художественной литературы. Алма-Ата, 1958. – 394 с.
10. Мусаходжаева. С. К., Жумабекова Д.Ж. Выдающиеся педагоги и музыкальные деятели Казахстана. //Учебное пособие. Астана: ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, 2007. – 84 с.

11. Жумабекова Д.Ж. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва, 2015.
12. Жумабекова Д.Ж. История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане. Алматы: РИК, 1995 – 198 с.
13. Жусупова С.С. Электронный учебник. История скрипичного искусства. Алматы. – 2011.
14. Ахметова К.А. Педагогические основы скрипичного исполнительского искусства Казахстана. Диссертация на соискание ученой степени магистра искусствоведческих наук. Алматы 2013.
15. Сагимбаев Н. История кафедры струнных инструментов КНК им. Курмангазы (1944-2014). – Алматы, 2015. – 47 с.

Түйіндеме

Ж.Бекмағамбетованың мақаласында қазіргі кезеңдегі отандық орындаушылық өнердің өзекті мәселелері қарастырылған. Бұл скрипкада ойнау стилін түсіндірудің негізгі заңдылықтарын ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор А.А. Абатова. Көп жылдық тәжірибесі бар әйгілі ұстаз, ҚР скрипка мектебінің жетекші маманы, жоғары білімді және ізденуші музыканттардың галактикасын тәрбиелеп шығарған, өзінің әдіснамалық әзірлемелерінің негізгі компоненттерін жас мұғалімдерге үйретіп, сол арқылы ұрпақтар сабақтастығының дәстүрін жалғастыруда.

Тірек сөздер: орындаушылық өнердің мәселелері, скрипкада ойнау стилі, А.А. Абатова.

Abstract

In the article discusses topical issues of the national performing arts at the present stage. It reveals in detail the main patterns in the interpretation of the style of playing the violin in the practice of the Honored worker of the Republic of Kazakhstan, Professor A. A. Abatova. A well-known teacher with many years of experience, a leading specialist of the violin school of the Republic, who has raised a whole galaxy of highly educated and popular musicians, presents the main components of his methodological developments, teaching them to young teachers, thus continuing the tradition of continuity of generations

Keywords: national performing arts, violin school, A. A. Abatova.

Дин М.-В.

магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы

Научный руководитель – Недлина В.Е.

старший преподаватель кафедры

«Музыковедение и композиция»,

кандидат искусствоведения,

КНК им. Курмангазы,

г. Алматы, Казахстан

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ВОКАЛЬНО-РЕЧЕВОГО АППАРАТА И ПРИНЦИПЫ ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРАХ И ТРАДИЦИЯХ

Современный вокал как вид исполнительского искусства синтезирует вокальные навыки различных жанров и стилей. Исторически вокальная техника развивалась

обособленно, в рамках различных школ и направлений, в свою очередь, обусловленных ролью пения в жизни общества, в котором та или иная традиция формировалась.

В плане богатства технических возможностей вокально-речевого аппарата народный и во многом родственный ему современный массовый музыкальные пласты являются наиболее насыщенными ввиду того, что оба этих музыкально-творческих вида отличаются многообразием жанров, исторических и региональных традиций. Оба пласта переживали наиболее стремительные этапы эволюции, которые продолжают формировать новые принципы певческого звукоизвлечения и по сей день, развивая вокальное исполнительство в тех направлениях, о которых всего несколько лет назад никто и не подозревал.

Говоря об ограничениях, диктуемых той или иной традицией или школой, следует отметить, что арсенал приёмов звукоизвлечения формировался в достаточно четких жанровых рамках, и ассоциируется с определенными музыкальными направлениями или школами. Объединенные по этому принципу, вокальные приемы и техники группируются в своего рода жанровый вокальный словарь, формируя профессиональный облик вокалиста. Однако, современные исполнители достаточно часто используют жанровые смешения, делая границы между направлениями все более и более условными. Тот или иной комплекс приёмов закрепляется под определенным названием, но несет это скорее больше исторический смысл и выступает в роли классификации особенностей вокальной техники.

Современное вокальное исполнительство как в академических, так и в эстрадных жанрах, требует от вокалиста освоения норм и приёмов разных музыкально-культурных традиций (термин Дж. Михайлова [1]). Разумеется, каждый из музыкальных инструментов имеет исторические истоки происхождения, однако этапы эволюции вместе с жанровыми и технологическими экспериментами зачастую приводили к самым неожиданным оборотам, все более и более отдаляя ту или иную вокальную технику от своих «прародителей».

Вокально-речевой аппарат является непосредственной частью человеческого организма, функционирующего по законам человеческой анатомии и физиологии. Варианты его использования в музыкальном искусстве продолжают стирать прежние границы, приводя к огромному количеству споров в отношении того, какие из предложенных нововведений являются правильными, а какие – нет.

По нашему мнению, наиболее приоритетными в этом отношении должны оставаться следующие критерии:

- избежание вокальных травм («Голосовые органы должны действовать таким образом, чтобы избегать для своих составных частей всякое утомление и вред» [2, р. 31]);
- преследуемые художественные задачи.

В прямой зависимости от этих критериев, следует выстраивать и вокальную технику, в которой будет исполняться то или иное произведение. Иными словами, позволим себе сказать, что нет «правильных» и «неправильных» техник. Есть «подходящие» и «здоровые» (и им противоположные – соответственно). «У медиков существует «Клятва Гиппократа», суть которой – “НЕ НАВРЕДИ!”. Хорошо бы и ... вокальным педагогам, тоже давать такую клятву, поскольку в ... [их – *ред.*] руках здоровье голоса и будущее певца. А чтобы ее выполнить, надо придерживаться естественных и эффективных методов вокальной педагогики, знать резонансную природу певческого голоса и опыт выдающихся певцов» [3, 82].

Практически любой из современных вокальных методов звукоизвлечения уже апробирован, имеет «здоровую» (безопасную для вокального и общего здоровья) технику, позволяющую любому вокалисту ее освоить. Индивидуальный выбор вокалиста в подобных аспектах, в дальнейшем упирается, во-первых, в желание самого исполнителя развиваться в том или ином направлении, во-вторых, в задумку композитора (которым, вне всяких сомнений, может быть и сам исполнитель). Ведь композитор, хорошо

разбирающийся в принципах вокального звукоизвлечения, имеет куда большие шансы раскрыть весь потенциал голоса исполнителя, воспользовавшись вокальными «красками» наиболее полно.

Возвращаясь к исторически сложившимся способам использования вокально-речевого аппарата, стоит отметить, что благодаря феномену вокального профессионализма и передаче навыков от учителя к ученику, утерянных вокальных техник за последний этап истории существования вокального исполнительства практически не существует. Однако знания эти достаточно обособлены, и не подвергались полной систематизации в силу преимущественно устного характера музыкально-вокального профессионализма¹⁴. Самой удачной, на наш взгляд, попыткой составить общую панораму современной вокальной техники в вышеописанном смысле, была предпринята композитором, вокалистом и вокальным педагогом современности Майклом Эдвардом Эджертоном в его книге «Голос XXI столетия» [4]. Но неосвоенного пространства для научных исследований остаётся ещё невообразимо много.

Школа оперного пения (иначе – академический вокал) за свою многовековую историю достигла удивительных результатов в различных аспектах функционирования вокально-речевого аппарата, однако ввела и немало предрассудков в вокальную педагогику. К примеру, некоторые асы классического пения придерживались мнения о том, что корень большинства вокальных проблем кроется в неправильной дыхательной технике. Разумеется, дыхание является фундаментальным навыком для любого образованного вокалиста вне зависимости от жанра, в котором он поет, и на первый взгляд может показаться, что техника дыхания должна быть более или менее единой для любого из видов вокального музицирования. В теоретическом аспекте это является правдой, однако практика демонстрирует нам некоторые расхождения с данной гипотезой.

Во второй половине XX века «... приоритет науки, отданный в основном гортани и голосовым связкам ... оставил как бы в тени даже святая святых певческого искусства – проблему дыхания» [5, 16]. После многовековой традиции господства значимости вокального дыхания, огромное количество вокальных педагогов современности начало выражать мнение о том, что о вокальном дыхании нет острой нужды заботиться.

В определенной степени данный феномен объясняется появлением звукоусиливающей аппаратуры, делающей слышимыми те тонкости вокального звукоизвлечения, которыми пренебрегали многие поколения певцов в силу того, что одним из главных приоритетов пения в акустику оставались: громкость, четкость, сравнительно небольшой динамический диапазон, обеспечивающий слышимость каждой исполняемой ноты. Появление микрофонов и развития методов обработки звука сняли подобные ограничения. На первый план выходит более тонкая и разносторонняя работа над тембрикой, а также невероятно стремительно начинают развиваться различные расширенные техники певческого звукоизвлечения.

Как правило, для нахождения золотой середины, необходимо обозначить две крайности. После открытия бесконечного разнообразия в вокальном звукоизвлечении, увеличилось количество вокалистов, получавших вокальные травмы. Подобным образом значение вокального дыхания начинает возвращать собственные, на некоторое время утерянные полномочия, однако его роль в современном певческом искусстве начинает несколько пересматриваться в силу смены эстетических целей.

Классическая техника постановки дыхания в определённый исторический промежуток времени, в связи с переменной художественных задач, начинает требовать дополнений и совершенствований, ввиду чего возникает огромное количество современных техник вокального дыхания. Дыхание также расширяет границы своих «владений», вторгаясь на территорию вокальных приёмов и принципов звукоизвлечения.

¹⁴ Устный профессионализм – термин Н.Г. Шахназаровой [7].

Современная панорама наиболее используемых вокальных техник имеет достаточно неоднородную природу – некоторые из используемых техник были **переняты у классической школы и усовершенствованы**, некоторые имеют непоследовательное происхождение и являются результатом **экспериментальной деятельности**, а некоторые являются прямыми выходцами из народных **традиций вокального исполнительства**.

Народное пение как феномен вокального исполнительского искусства сначала естественно возник, сформировался, укрепился, и только позднее подвергся разностороннему исследованию. «Считается, что пение или, по крайней мере, мелодичные звуки предшествовали современной человеческой речи. Поэтому слова песни мозг усваивает лучше, нежели текст без музыкального сопровождения. Это объясняет также музыкальную природу многих фольклорных жанров, так как народное творчество играло роль не только развлечения, но и способа передачи информации как современникам, так и потомкам» [6, 8].

Отметим, что именно народное вокальное творчество различных народов мира во все времена было богатейшим источником многообразия вокальной техники и приёмов, лёгшего в основу невообразимо огромного спектра способов использования вокально-речевого аппарата. Вот некоторые из современных вокальных техник и приёмов, имеющие *народное происхождение*: межрегистровые смены, ритмическая акцентировка, вокальная мелизматика, техники подвижных резонаторов, гортанное вибрато, пение на расщеплении и др.

Касательно межрегистровых смен, классическая вокальная школа, в противовес народной, согласно большинству источников, проповедовала сглаживание межрегистровых переходов. Подобное стремление основано на открытии микстового вокального субрегистра, который успешно используется в современном вокале.

К эмпирически полученным вокальным техникам можно отнести шумовой экстремальный вокал (скрим, гроул, пигсквик и др.), характерный для некоторых жанров рок-музыки. Полушумовой экстремальный вокал (драйв, харш, расщепление и др.) с успехом использующийся как в рок-музыке, рок-операх, так и в джазе, поп-музыке, рок-н-ролле, мюзикле и во многих других направлениях, как было описано ранее, имеет народное происхождение – одним из первых способов использования ложных голосовых связок на звуковысотной фонации стало горловое пение. Разница этих двух подтипов экстремального вокала достаточно проста: шумовой экстремальный вокал не использует истинных голосовых складок в своём звукоизвлечении, полушумовой же – напротив. Иначе говоря, полушумовая фонация представляет собой звук определенной высоты, в который «добавлено» звучание ложных вокальных связок. По большому счету вышеописанная группа вокальных методов звукоизвлечения базируется на одном и том же принципе – на принципе безопасного «включения» ложных вокальных складок, находящихся над истинными. Различия же отдельных подвидов, к примеру, гроула и скрима, заключаются в расширенной резонансной технике.

Таким образом, в различных современных школах вокала, как академического, так и эстрадного, наблюдается активное расширение технического арсенала. Вокальный тембр становится полем экспериментов, привлекающим многих композиторов многообразными тембровыми возможностями.

Список литературы

1. Михайлов Д. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки / ред. трудов с.н. Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1986. – С. 3-20.
2. Lamperti G.B. Vocal Wisdom; Maxims of Giovanni Battista Lamperti. – Crescendo Pub. Co., 1973.

3. Скусниченко П.И. Резонансная техника – единственно правильный путь... // Морозов В.П. и др. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь М.: Когито-Центр, 2013. – 318 с. – ISBN 978-5-89353-404-7.
4. Edgerton M.E. The 21st-century voice: contemporary and traditional extra-normal voice. – Scarecrow Press, 2015.
5. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского, Центр «Искусство и наука». – М., 2002. – 496 с.
6. Садовников В.И. Орфоэпия в пении / В. И. Садовников. – М., 1958. – 80 с.
7. Шахназарова Н. Музыкальный профессионализм в контексте культуры // Советская музыка, No. № 7, 1981. – С. 7-17.

Abstract

Modern vocal as a form of performing art synthesizes vocal skills of various genres and styles. There are objective characteristics and limitations inherent in the vocal art of all traditions due to the physiological characteristics of the vocal apparatus (associated with breathing and the avoidance of vocal injuries). The modern panorama of the most used vocal techniques has a rather heterogeneous nature – some of the techniques used were adopted from the classical school and improved, some are of inconsistent origin and are the result of experimental activities, and some are direct natives of folk traditions of vocal performance. Examples of some modern vocal techniques of folk origin: inter-register shifts, rhythmic accents, vocal melismatics, techniques of moving resonators, laryngeal vibrato, singing on splitting, etc. Many tricks are borrowed from the field of mass genres. In various modern vocational schools, both academic and pop, there is an active expansion of the technical arsenal. Vocal timbre is becoming a field of experimentation, attracting many composers with diverse timbre possibilities.

Key words: vocal-speech apparatus, vocal schools and traditions, vocal breathing, resonant singing, vocal technique for composers.

Түйіндеме

Қазіргі вокал орындаушылық өнердің түрі ретінде әр түрлі жанрлар мен стильдердің вокалдық дағдыларын синтездейді. Вокалдық аппараттың физиологиялық ерекшеліктеріне байланысты барлық дәстүрлердің вокалдық өнеріне тән объективті сипаттамалар мен шектеулер бар (тыныс алу және вокалдық жарақаттарды болдырмау). Ең көп пайдаланылатын вокалдық техникалардың қазіргі заманғы көрінісі біркелкі емес табиғатқа ие – кейбір пайдаланылатын техникаларды классикалық мектепте қабылдап, жетілдірді, кейбіреулері өзінше бірізді емес шығу тегіне ие және эксперименталды қызметтің нәтижесі болып табылады, ал кейбіреулері вокалдық орындаушылықтың халықтық дәстүрлерінен тікелей шығу болып табылады. Халық шығу тегі бар кейбір қазіргі заманғы вокалдық техникалардың мысалдары: тіркемеаралық ауысым, ырғақтық акцентировка, вокалдық мелизматика, жылжымалы резонаторлар техникасы, көмей вибраторы, ыдырауда ән айту және т.б. көптеген тәсілдер эстрадалық орындаушылық саласынан алынады. Әр түрлі заманауи вокал мектептерінде академиялықта, эстрадалықта техникалық Арсеналдың кеңеюі байқалады. Вокалдық тембр көптеген композиторларды түрлі тембрлік мүмкіндіктермен тартатын эксперименттер өрісіне айналады.

Түйінді сөздер: вокалдық-сөйлеу аппараты, вокалдық мектептер мен дәстүрлер, вокалдық тыныс алу, резонанстық ән айту, композиторларға арналған вокалдық техника.

V

ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕР САЛАСЫНДАҒЫ ЗЕРТТЕУЛЕР

Шапилов В.

доцент кафедры «Музыковедение и композиция»
кандидат искусствоведения
КНК им. Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан

Ботаев Е.

магистрант 1 курса
КНК им. Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан

СПЕЦИФИКА ПРОГРАММНОСТИ В ТРАДИЦИОННОЙ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКЕ

Рассматривая аспекты специфики программности в традиционной казахской музыке, необходимо отметить тесную связь традиционного инструментального искусства с устным народным творчеством, для которого характерна синкретическая связь музыки и слова. А.И. Мухамбетова в исследовании «Казахский күй» отмечает: «вековое развитие инструментальной музыки в тесной связи с устным фольклором привело к тому, что синкретическая форма музицирования (рассказ с игрой) оказалась доминирующей в традиционной казахской культуре, что отразилось на всех наиважнейших сторонах инструментального мышления» [1, 26]. Синкретизм музыкально-поэтической формы был вызван несколькими причинами:

1. Сложившимися ритуальными традициями, предполагающими взаимодействие инструментального исполнения и устного рассказа;

2. Сказительством эпоса, связанного с деятельностью жырау;

3. Номадическим мировоззрением, определяющим всеобщее единство мира.

Особенности казахской традиционной культуры, её мировоззренческие основы тесно связаны с космоцентризмом, цикличностью тенгрианского понимания пространства и времени и целостностью человека с окружающим миром. В музыке кочевых цивилизаций это проявляется как единство «музыки» и «слова», в единении с образной сферой природы, также, в символах и знаках формообразования в музыкальных жанрах.

Основополагающим инструментальным жанром в казахской традиционной музыке выступает күй. Анализ термина *күй* в полной мере выражает его полисемантическую природу, когда в единое целое собираются смыслы, относящиеся к музыке как виду искусства (*домбыра күйлері*), музыке души и душевному состоянию (*көңіл күйі*), положению в мире (*бір күйде, сол күйі*), выражающему экономическое и физическое состояние человека (*күй тандау*), причем относящееся не только к человеку, но и к основному фактору жизнеобеспечения – скоту (*күйшіні табу*). Тем самым, в музыкальном термине *күй* выражена философия Музыка, раскрывающая ее связь с Миром, Природой, Обществом и Человеком [2, 137].

На основе синкретической формы музицирования формируется программность, как одно из основных свойств жанра кюя. Одной из причин этого выступает то, что народный күй тесно связан с легендой, отражающей окружающую реальность. В основе легенды находятся реальные житейские факты, для легенды было характерно проявление морально-нравственных ценностей через призму бытовой жизни народа. Но в традиционной инструментальной музыке программность выступает не только как способ

конкретизации музыкальных образов, приобретающих смысловую конкретность и изобразительную наглядность своего содержания, но и как средство художественной выразительности, имеющее философскую, мировоззренческую направленность, обусловленную сюжетом (достаточно вспомнить кюи Коркыта). Таким образом, программность в народных кюях имеет эстетическую ценность как в литературном, так и в философском аспекте восприятия.

Одним из основополагающих факторов тесной связи кюя и легенды является мировосприятие кочевой цивилизации, которая была основана на гармонии всего сущего и на единении всех жизненных процессов. В связи с этим мы можем заметить, что программность в большинстве случаев находилась в тесной связи с легендой, сюжетом, содержанием определённых образов (кюи с легендой). Музыкальная иллюстрация в народных кюях богата ассоциативными приемами восприятия изобразительного и подражательного характера: это – разнообразные звуки природы и речевые интонации. Эти приемы придадут этому жанру картинность, и является частью легенды, что подтверждает неразрывность слова и музыки.

В народной инструментальной музыке можно часто встретить программные сочинения, связанные с образами животных и природы. Звукоизобразительность природного мира в древних кюях дает нам представление о том, что идеология кочевника была сосредоточена на явлениях природы, находящихся в определенном соотношении с человеком¹⁵. Образы животных в кочевой культуре имели особое значение, потому как жизнедеятельность кочевника была неразрывно связана с животным миром, который впоследствии стал приобретать сакральное значение в виде тотемов, принадлежащих Вселенной Небесного Бога (Ақсақ құлан, Нар идірген, Аққу, Боз Інген и др.).

Так же в тенгрианской мифологии сотворения мира есть упоминания о разделении неба и земли, однако, нет описания хаоса и борьбы с ним. Первотворение в кочевой цивилизации выступает животворящей и гармонической субстанцией Тенгри, выступающего образом гармонии, который в процессе формирования картины мира находит своё отражение в культуре [2, 126]. Эпос, как одна из древних форм художественного содержания, как известно, «ведет свое начало от мифа» [3, 74], и также является отражением картины мира гармонии, обобщенности и общности всего сущего. Эпическое содержание инструментальных произведений в народной музыке ярко выражено в музыкальной форме, которой свойственно выражение общего через частное [1, 40]. В связи с этим, кюям свойственна особая стабильность содержания. Подобный путь обобщения фиксирует мысль не на процессуальной стороне жизни, а на выражении её общего смысла, отличающегося непреходящим постоянством.

Одним из популярных кюев в творчестве казахских авторов выступает «Ақсақ құлан», который повествует легенду о смерти Джучи, сына Чингизхана. На материале представленной легенды и программы было сочинено множество произведений народных кюйши и композиторов Казахстана. Импровизационная основа творчества традиционных музыкантов предполагает проявление своего отношения к данной легенде. В связи с этим, существует большое количество вариантов программного содержания данного кюя, в которых проявляются разные типы программности.

Содержание кюя «Ақсақ құлан» Нургисы Тлендиева представляет обобщенный несюжетный тип программности, с характерным для него единством содержания. Основной образ драматического напряжения создается на основе выразительности *ритма*. Форма кюя соответствует традициям *төкпе*, и начинается с раздела бас буын, в котором композитор использует острый по своей выразительности обращенный пунктирный ритм. В народной традиции такую ритмический рисунок получил название *ақсақ* (каз. – хромой). С его помощью создается основной образ хромого животного, выступающего посланником сакральных сил (пример 1):

¹⁵ Субстанции природы могли быть самыми различными, наибольшее значение приобрел культ неба (тенгрианство) и огнепоклонство (зороастризм).



Пример 1 – Тлендиев Н. «Ақсақ құлан»

Ритм *ақсақ* выступает в роли основного выразительного средства кюя Н. Тлендиева, в соответствии с его названием, и служит не только персонификации основного образа, но и созданию трагически напряженного характера звучания, соответствующего сюжетным особенностям легенды, повествующей о смерти сына хана. С десятого такта начинается «тема рока», по определению А.К. Жубанова [4, 12], на восходящем минорном тетра хорде. Она напоминает древний жанр казахской песенной традиции *жоқтау*, для которого свойственна ладовая структура в объеме квинты и сексты, опевания верхних звуков [5, 54], и также пронизана ритмом *ақсақ* (пример 2):



Пример 2 – Тлендиев Н. «Ақсақ құлан».

Кроме ритма *ақсақ*, в данном кюе также используется характерный триольный ритмический рисунок, отличающийся напряженным звучанием и создающий образ скачки коня.

Рассматривая данный вариант кюя, можно отметить повторение ритмических фигураций, устойчивость динамики и метра. Статичность, выявленная в музыкальном содержании, определяет состояние исполнителя и характеризует отсутствие сюжетного действия в музыке, что характерно для *несюжетного типа программности* [6, 33]. Из достаточно развитой сюжетной последовательности традиционной легенды, включающей около десятка событий, в кюе Н. Тлендиева для создания содержания используется фактически только три образа (кулана, рока, и главного героя – скачка коня), опосредованно характеризующие события данной легенды.

В другом варианте кюя «Ақсақ құлан», принадлежащем Гамбару Медетову и известному в нотной записи А.В. Затаевича [7, 168], содержание развивается в соответствии с *обобщенно-сюжетным типом программности*, поэтому в музыке происходит воссоздание событий сюжета:

1. Скачка коня, на котором сын хана отправляется на охоту;
2. Образ рока, представляющий развитие внутреннего действия сюжета и предвосхищающий трагическую развязку;
3. Картина пасущихся и резвящихся куланов;
4. Смерть сына на охоте;
5. Крик отчаяния отца, узнавшего о смерти сына.

Начало кюя открывает тема, характеризующая сына, который отправляется на охоту (пример 3):



Пример 3 – Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа.
№ 583 «Ақсақ құлан», бас буын, тт. 1-4.

В отличие от одноименного кюя Н. Тлендиева, образ скачки занимает намного меньше художественное пространство, выполняя функцию начального бас буын, традиционно начинающего кюй *төкпе*. Второе значительное событие связано с образом рока, традиционно окрашивающим в трагические тона кюй данной легенды. Два проведения этого материала в ля миноре и в ми миноре образуют большую часть раздела орта буын (пример 5):



Пример 5 – Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа.
№ 583. «Ақсақ құлан», орта буын, тт. 23-41.

Продолжение этого материала строится на следующем событии сюжета – пасущиеся и резвящиеся куланы. Контраст, выраженный в мелодии, ритме и смене темпа ($\text{♩} = 196$), а также – дробление сильной доли восьмой ноты на две шестнадцатые используются для характеристики образа хромого кулана (пример 6):



Пример 6. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа.
№ 583. «Ақсақ құлан», тема кулана, тт. 41-57.

В следующем разделе – первая *сага* – достигается первая кульминация в развитии сюжета, представляющая образ смерти сына на охоте. Материал образа смерти имеет

вариативную схожесть с материалом образа сына, но отличается более ровной по длительностям мелодикой и разнообразной динамикой – начало этой темы с *pp*, затем *cresc.* и *dim.* (пример 7):



Пример 7. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа.
№ 583. «Ақсақ құлан», образ отчаяния, тт 68-86.

Следующая динамическая кульминация, сопровождающаяся ускорением и замедлением темпа, соответствует в развитии сюжета крику отчаяния отца, узнавшего о смерти сына (пример 8):



Пример 8. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа.
№ 583. «Ақсақ құлан». Образ отчаяния, тт. 87-107.

Далее следует повторение разделов, представляющих образы хромого кулана, смерти сына на охоте и реакции отца на это событие. Завершает кюй проведение начального раздела бас буын (тт. 199-217). Многозначительный пустой последний такт можно воспринимать как символ смерти.

В трактовке этой легенды в творчестве кюйши преобладает сюжетность *эпического типа*, отличающаяся стабильностью основных образов и отсутствием значительных контрастов. Для творчества казахстанских композиторов, ориентированных также на закономерности организации европейских музыкальных произведений, большее значение приобретает *драматическая интерпретация* легенды «Ақсақ құлан». Присутствующую эпическую сюжетность в содержании кюя сменяет драматическое противоборство тем, выраженных в стилевых особенностях европейских жанров композиторского творчества и, в первую очередь, сонатной формы.

Показательным примером воплощения данной легенды в творчестве казахстанских композиторов выступает симфоническая поэма Газизы Жубановой «Ақсақ құлан», построенная в традиционной для этого жанра сонатной форме (с зеркальной репризой). Главную партию, грозным унисоном в партии виолончели и контрабаса, представляет тема рока в тональности до-диез минор, насыщенная интонациями традиционных кюев, созданных на основе этой легенды. Затем ее сменяет контрастная, насыщенная светлыми тонами до-диез мажора тема связующей партии, которая выступает в роли антагониста теме рока (примеры 9, 10):

Пример 9. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Тема рока, тт. 1-11.

Пример 10. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Тема связующей партии, тт. 23-27.

Побочная партия начинается со стремительного ритма скачки. Данный раздел рисует образ сына хана, отправившегося на охоту. Тема раздела варьируется, отклоняясь в тональность субдоминанты. Сюжетное развитие выявлено контрастным темпом **Pesante** в двенадцатой цифре, где появляется образ хромого кулана. Полиритмика, представленная в наложении триолей партий медных духовых и ровных восьмых малого барабана с острыми форшлагами, придают данному эпизоду черты картинности, отмечающей образ кулана (пример 11):

Пример 11. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Побочная партия, образ кулана, тт. 121-122.

Большой диапазон звучания, плотная фактура, устойчивое **ff**, широкие кварто-квинтовые скачки, характеризуют материал заключительной партии, выражающей ликование сына, увидевшего стадо куланов и предвкушающего охоту (пример 12):

Пример 12. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Заключительная партия, тт. 123-129.

В разработке напряженные интонации оstinато у струнных и тема смерти в партии бас кларнета подчеркивают напряженность и тревогу в музыке, изображающей картину охоты (пример 13):

Пример 13. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Разработка, партия струнных, тт. 140-144.

Данный раздел является первой значительной кульминацией, в которой ярко выражено противоборство тем главной и связующей партии, образующих типичное для сонатной формы *конфликтное драматическое столкновение*. Апогеем выступает фрагмент, имеющий сходство с разделом сага в жанре кюя, которому свойственны верхний регистр и мелодизация нижнего голоса (тт. 165-168). Стремительный звуковой поток обрывает тема рока в медленном темпе (тромбоны и туба, затем трубы), олицетворяющая смерть сына хана (пример 14):

Пример 14. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Разработка, тт. 169-171.

Зеркальная реприза начинается темой побочной партии, музыкальное содержание которой принципиально отличается от материала экспозиции. В соответствии с векторной направленностью развития сюжета, характерной для драматической семантики сонатной формы, стремительный героический образ темы *трансформируется* в скорбном, трагическом плане содержания. Этому способствует изложение темы в медленном темпе и холодном тембре флейты (пример 15):

Пример 15. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Ақсақ құлан». Реприза, тт. 169-171.

Главная партия репризы строится на совместном проведении материалов темы рока и связующей партии, представляя заключительный этап развития сюжета. В конце главной партии достигается развязка сюжета поэмы в виде следующего события –

отчаяние отца, узнавшего о смерти сына. Солирующая партия трубы строится на материале темы рока в трансформированном виде на основе искусственного, хроматического лада тон-полутон, характерном ранее для отрицательных фантастических образов в русской музыке XIX века (пример 16):



Пример 16. Жубанова Г.А. Симфоническая поэма «Аксақ құлан». Реприза, тт. 169-171.

Завершение симфонической поэмы посвящено образу всеобъемлющей силы музыки. В заключительной партии репризы и коде раскрывается идейно-художественная концепция произведения, связанная с ролью музыки и искусства в целом, его значимости в жизни народа, способности передачи мыслей, чувств и эмоций посредством тонкой звуковой материи. Итоговая идея также воплощается на основе образной трансформации материала заключительной партии, приобретающей черты светлого поэтического гимна (*Des-dur*), а в коде, ликующие каденционные мотивы у валторн и труб строятся на трансформации темы рока. Таким образом, основной материал симфонической поэмы отличается единством своих структурных свойств в соответствии с принципом монотематизма, характерном для симфонической поэмы. Содержательная разноплановость образуется на основе образной трансформации единого материала, образующейся в результате векторной направленности развития драматического сюжета. В результате содержание произведения реализуется в соответствии с закономерностями последовательно-сюжетной программности.

Этими качествами программного содержания в творчестве казахстанских композиторов ярко выражены драматические закономерности в развитии образов, проявляющиеся в их векторном движении, в отличие от циклического движения традиционной музыки. Содержание кюев определяется временным развертыванием, «воплощающем циклическое понимание перцептуального музыкального времени, идущего от тенгрианского календаря», а также – «разграничение и связь миров, гармонизация Вселенной» [2, 27], способствующих гармоническому единству образного строя и тяготению к обобщенному и несюжетному типу программности. Однако, особенности программного содержания в творчестве казахстанских композиторов имеют также и свои традиционные корни, основанные на истоках мировосприятия древней кочевой цивилизации. Этому служат предпосылки мифологического сознания и эпического содержания, которым свойственно выражение определенной всеобъемлющей идеи и объективизация образов.

В специфике программности различных авторов, обращающихся к одному литературному сюжету, образуется проекция следующих аспектов исследования:

1. Изменение мироотношения человека в историческом процессе;
2. Полисемантичность содержания, обусловленного индивидуальной авторской интерпретацией;
3. Импровизационность традиционной музыки, способствующая формированию разных типов программного содержания.

Список литературы

1. Мухамбетова А. Казахский кюй. Алматы, 2002, 209 с.
2. Аязбеков С., Аязбекова С. Культура и искусство великой степи. Алматы, 2019, 312 с.
3. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М, 2004, 368 с.

4. Жубанов А. Струны столетий. Алматы, 2001, 280 с.
5. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы, 2000, 185 с.
6. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность. Выпуск третий. М., 1965, С. 32-67.
7. Затаевич А. 1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии). Оренбург, 1925. – 403 с.

Түйіндеме

Бағдарламаланудың ерекшелігі – қазақтың дәстүрлі музыкасы стилінің негіздерінің бірі, себебі ұлттық бейнелер көбінесе бағдарламалық мазмұнымен анықталады. Егер зерттеушілер бағдарламалауды жеке стильдің қасиеті ретінде композиторлардың шығармашылық өмірбаяны аясында зерттеген болса, онда қазақ музыкасының ұлттық стилінің бағдарламалауы біртұтас қасиеті ретінде бұрын зерттелмеген. Әр түрлі тарихи кезеңдердің бағдарламалық жұмыстарын талдау негізінде мақалада қазақ авторларының шығармаларындағы мазмұның өзгешелігінің мәселелері стиль ерекшелігі, интонациялық мағынасы, тақырыптық және композициялық тұрғыдан қарастырылады. Осында талдаудың салыстырмалы-тарихи, тұтас және жанрлық-стильдік әдістері пайдаланады, сонымен қатар музыкалық туындыларды әртүрлі қырынан зерттеуге мүмкіндік беретін мәдениеттанулық тәсіл қолданылады.

Музыкалық шығарманы бағдарламалау түрі көбінесе оның стилистикалық ерекшеліктеріне байланысты. Аңыздар негізінде жасалған күйлердің эпикалық поэтикасы бейнелі құрылыстың тұрақтылығымен көзге түсіп, мазмұнның ерекше объективтілігін білдіреді. Тағы да, қазақстандық композиторлар еуропалық жанрлардың, атап айтқанда соната формасының заңдылықтарына сәйкес құрылған бағдарламалық туындыларында драмалық семантикасына ие болып, көбінесе бейнелік жүйенің басқа да ерекшеліктерін және бағдарлама түрін анықтайды. Бағдарламалау осы мақалада тарихи, философиялық және мәдени тұрғыдан дәуірдің көрінісі ретінде қарастырылады.

Тірек сөздер: бағдарламалау, күйлердің эпикалық поэтикасы, бағдарламалау түрлері.

Abstract

The specificity of programmability is one of the foundations of the style of Kazakh traditional music, since national images are largely determined by the programmatic content. If researchers within the framework of creative biographies of composers studied programmability, as a property of an individual style, then programmability as a single general property of the national style of Kazakh music has not been studied before. Based on the analysis of program works of various historical periods, the article discusses the specifics of content in aspects of style identity, intonation meaning, thematic and compositional organization in the works of Kazakh authors. Methods of comparative historical, holistic, and genre-style analysis are used, as well as a culturological approach that allows us to explore a musical work from different angles.

The type of programming of a musical work is largely due to its stylistic features. The epic poetics of cues, created on the basis of legends, imply a special objectivity of the content, which is more stable in the imagery. And on the contrary, the program works of Kazakhstan composers, created in accordance with the laws of European genres, in particular the sonata form, have dramatic semantics, which largely determine the other specifics of the figurative system and the type of program. Programming is considered in the article as a reflection of the era in historical, philosophical and cultural aspects.

Keywords: programming, the epic poetics of cues, type of programming.

Сиротин В.В.

преподаватель кафедры
«Духовые и ударные инструменты»
КНК им. Курмангазы
г Алматы, Казахстан

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Р.ШУМАНА «АДАЖИО-АЛЛЕГРО» ДЛЯ ВАЛТОРНЫ.

«Лишь тогда, когда тебе станет ясна форма,
будет тебе ясным и содержание».

Р. Шуман

Адажио и аллегро – одно из самых популярных произведений в репертуаре валторнистов, было написано композитором, в феврале 1849 года. Создание этого шедевра предназначалось для домашнего музицирования. Однако композитор не стремится создать нечто развлекательное и легкомысленное – музыкантам-любителям он предлагает произведения, для их скромных исполнительских возможностей, но очень серьезные и глубокие по содержанию.

На тот факт, что произведение предназначалось для домашнего музицирования, указывает даже состав исполнителей: для фортепиано и валторны или виолончели, или скрипки (фортепиано в любом случае было неотъемлемой частью музыкального быта, а в отношении мелодического инструмента были возможны варианты). Включив валторнистов в число возможных исполнителей, Шуман преследовал ещё одну цель – «исследовать» возможности хроматической валторны, завоевавшей позиции в середине XIX столетия, в сравнении с натуральной валторны.

Композитор обратился к форме, весьма распространённой в то время – многие пьесы состояли из двух разделов: медленного и быстрого. Такая форма просматривалась в концертных пьесах, где исполнитель должен был удивить публику, «показав себя», Шуман же использует такую структуру для «домашней музыки».

Осмысление этого произведения необходимо, особенно обучающемуся в консерватории, ясно видеть конкретные особенности музыки. Другими словами, без тщательного теоретического анализа едва ли возможно качественное исполнение на том или ином инструменте.

Не случайно, выстави на обложке итальянские обозначения темпов *Adagio und Allegro*, в нотах Шуман указывает их по-немецки, обозначая не столько темп, сколько их эмоциональное наполнение: *Langsam, mit innigem Ausdruck* (С искренним чувством). Медленную часть Шуман изначально назвал Романсом, но затем заменил заглавие на *Adagio*. Она действительно наполнена поэтическим чувством, находящего выражения в широких мелодических ходах, в необъятном диапазоне, простирающемся от низкого регистра до высокого:

Langsam, mit innigem Ausdruck. (Adagio.) Robert Schumann, Op. 70.

Ventil-Horn in F.

Pianoforte.

p molto legato



Пример 1.

Роль ведущего тему поручается то одному, то другому инструменту. Все мелодическое развитие построено на чередовании «инициативы», имитациях отдельных выразительных фраз, чем достигается органическое сплетение тембров в единый интонационный процесс развития. Так, в такте 4 фортепиано продолжает тему, начатую валторной.

Далее валторна исполняет эту же фразу, но квинтой ниже и ритмически ровнее. В этих фразах с 1 такта по 5 и 7 – у фортепиано и валторны обозначен форшлаг перечеркнутый. Но все исполнители (валторнисты, скрипачи, виолончелисты) играют короткий форшлаг. И это справедливо, т.к. сильной долей должен быть звук ми-бемоль, входящий в тонический секстаккорд тональности у фортепиано, и к ре-бемоль мажору у валторны. В тактах 4 и 5 некоторые валторнисты помогают пианисту усилить звучание фортепианной фразы, на звуке си-бемоль малой октавы делают *crescendo*. Прием переключки фраз в тактах 11-12; 13-14 и 15-16 и далее.



Пример 2.

В таких случаях необходимо точное выполнение указанных штрихов, нюансов и внутрифразных кульминационных звуков, показанных в виде «вдохов».



Пример 3.

Потом на протяжении шести тактов готовится подход к ответственейшему моменту для исполнителя – до третьей октавы (по написанию), где валторнист должен показать свое мастерство владения верхним диапазоном, красоту и певучесть инструмента в этом регистре без крика, надрыва и «кикса».



Пример 4.

Высококвалифицированные валторнисты, беря эту ноту («до» третьей октавы), не только «поют» всю тему в кульминации, но успевают красиво сфиллировать верхний звук, не теряя естественной окраски звучания валторны. Встает вопрос: где взять дыхание в этой фразе? Большинство валторнистов берут дыхание после ре-бемоль второй октавы. Обновление дыхания способствует моментальному отдыху мышц амбушюра, и в партии валторны почти не нарушается мелодическая линия. Но все же фраза построена из пяти тактов, а не из трех, т.е. облегчить себе исполнение данного эпизода. Есть примеры, когда вся пятитактная форма исполняется на одном дыхании. Питер Дамм и Бабарак играют эту фразу на одном дыхании, порывисто, взволнованно, правда, в довольно быстром темпе. А вот Д.Коопер в довольно медленном темпе очень впечатляюще, звучно, широко, красиво. Хорошо развитое дыхание у этого музыканта позволяет ему исполнить всю эту кульминацию на одном дыхании. Трудность заключается не только в продолжительности фразы, но и в фиксации верхней ноты. Данное место опасно для всех исполнителей, не только валторнистов, но и скрипачей, виолончелистов, которые часто исполняют это произведение. Конечно, здесь необходимы большая профессиональная тренировка и мастерство. Но эти качества не всегда помогают исполнителю. Часто между нотами до второй октавы и до третьей получается глиссандо, захватываются попутные обертоны или просто верхний звук точно и вовремя не фиксируется.

Немаловажную роль играет и психологическое состояние исполнителя (боязнь, страх за эту ноту). Необходимо моментально сократить губные мышцы и помочь легким коротким толчком диафрагмы, чтобы выдох получился вместе с фиксацией губ на заданную ноту. Некоторые валторнисты при этом помогают легким движением языка. Любой способ будет правильным, если он даст хороший устойчивый результат.

Необходимо отметить широту и динамичность Шумановских кульминаций, их выразительность и немалую трудность при исполнении. Дальнейшее развитие ведет к эпизоду f-moll. Ярko звучит фортепиано в такте 27 после кульминационного проведения валторны: получается не только дополнение, но и резкий контраст с солистом. Активное тонально гармоническое развитие с такта 30 сопровождается наибольшим количеством указаний автора по фразировке, звуковедению, темпо-ритмическим и динамическим оттенкам. Нижний регистр в такте 41, начиная с соль малой октавы, лучше исполнить в кроне in F.

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is written in two systems. The first system has a treble and bass clef. The second system also has a treble and bass clef. The violin part is written below the piano part, starting with the instruction 'mit Violine:'. The score includes various dynamic markings such as 'dim.', 'f', 'p', and 'cresc.'. There are also some performance instructions like 'C' and 'p'.

Пример 5.

Это прозвучит мягче и полнее. Звук валторны в этом строе украсит нижний звукоряд. Важным моментом является исполнение выдержанных звуков, которые обладают способностью как бы «окутывать» звуковой средой, смягчать возникающие на их фоне диссонансы. В тактах 42-43 следует сделать не только crescendo, но и небольшое

ускорение, чтобы обеспечить полноценное звучание нижнего регистра в партии валторны. Заключительный 50 такт содержит спокойное и лиричное проведение основной темы, сначала у валторны, затем у фортепиано. Выдержанные звуки у валторны, в конце адажио, начиная с такта 54 – одно из ответственных мест пьесы. Валторнист показывает красоту звучания инструмента в различных нюансах, ведение звука, незаметные смены дыхания и его распределения на оставшиеся четыре такта. Фортепиано в тактах 58-59 может сделать небольшое *accelerando* и только перед тактом 60 сыграть три последние восьмые и умиротворенно.

В противоположность кантиленному *Adagio*, в *Allegro* бушует пламенная страсть: эффектные триольные группы, «взлетающие» пассажи – гаммаобразные и движущиеся по звукам трезвучия. Впрочем, эмоциональная атмосфера *Adagio* проникает и в *Allegro* – в его среднем разделе возникает неспешно развертывающаяся мелодия. Начало темпа ритма Аллегро, обозначается *Rasch und feurig* (Быстро с огнем) – дает иную обратную эмоциональную среду. Устремленность, энергия, порыв, радостные ощущения жизни.

Rasch und feurig. (Allegro con brio.)



Пример 6.

Форму аллегро следует рассматривать как сложную трехчастную с серединой типа трио. Тема трио, рождающаяся из главной темы адажио, развивается канонически. Первая исполнительская задача в аллегро – это осуществление ансамблевого единства, и прежде всего, точного, мгновенного вступления валторниста после аккорда. Иногда валторнисты в последних двух тактах Адажио, готовясь к вступлению Аллегро, выливают воду из инструмента, затягивают ферматную паузу и теряют тактовую основу. Художественная цель исполнителя – передать обостряющееся чувство, показать кипучий, эмоциональный строй данного произведения. В подходе к кульминациям темы необходимо обращать внимание каждый раз на кульминационные звуки у валторны. В потоке движения важно не затерять эти фортепианные «ответы», что позволит услышать полифонию голосов. В партии валторны необходимо точно расставить места вдоха: такт 65 – после си-бемоль, такт 67 – в конце его, но не в такте 68 – после соль малой октавы, так как фанфарная фраза начинается с этого звука. Следующий вдох можно сделать в такте 71 – после си-бемоль второй октавы (прервав лигу).



Пример 7.

Развивая порывистые интонации главной темы, Шуман создает высокую эмоциональную волну, подводит к главной кульминации, которую необходимо провести на едином дыхании, не прерывая вдохом пульсацию триольного ритма.

Заканчивается первый раздел страстно, упругими фанфарами, резким выделением доминанты. Середина первой части – взволнованный диалог фортепиано и валторны с имитационными переключками голосов. В такте 91 необходимо поставить *crescendo* в партии валторны, т.к. сама фраза требует усиления звучности. Некоторые валторнисты исполняют маркированное легато не дыханием, а языком. Такое исполнение этого штриха надо признать неправильным: огрубляется мелодия, теряется выразительность и динамичность фразы:



Пример 8.

Далее следует реприза первой части сложной трехчастной формы Аллегро. Тема звучит на фоне мягкого синкопированного аккомпанемента у фортепиано, в нюансе пиано она как бы зарождается. Поэтому *crescendo* необходимо распределить на длительный период. Также необходимо обратить внимание на затактовую триоль у валторны в такте 146.



Пример 9.

Она должна исполняться в указанном начальном темпе вместе с фортепиано. Солисту нужно внимательно прослушать очередной ответ фортепиано, мелодическую линию в басу, взять дыхание вместе с пианистом, что поможет обеспечить ансамблевую точность.

Большая семитактовая фраза, входящая в коду, исполняется на одном дыхании.



Пример 10.

Конечно, не каждый может выдержать такое напряжение, поэтому и здесь есть возможность обновить дыхание. Темп коды некоторыми исполнителями доводится до очень быстрого. Это не противоречит характеру произведения, если при этом не теряются четкость триольной пульсации и интонационная чистота.

Пример 11.

Заканчивается Аллегро фанфарным ходом, подобным призыву боевого рога:

Пример 12.

Шуман предназначил Adagio und Allegro для домашнего исполнения, но это не означает, что сегодня сыграть это произведение может любой дилетант. В XIX столетии исполнительский уровень любительского музицирования был весьма высок, и композитор, адресуя свое творение музыкантам-любителям, мог позволить себе создать достаточно сложное произведение, и поэтому сегодня профессионалы – валторнисты, скрипачи и виолончелисты – не стесняются включать Adagio und Allegro в свои концертные программы.

Adagio und Allegro вошло в золотой фонд валторнового репертуара. Оно включено в учебные программы консерваторий, международных и всесоюзных конкурсов.

Список литературы

1. Эрнест Херттрих «Предисловие» Adagio und Allegro op 70 G.Genle Verlag 2011.
2. Мазель Л.А. Исследования о Шумане М.:1971.
3. Протопопов В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.:Музыка.1967.
4. Роберт Шуман. URL: ru.m.wikipedia.org (дата обращения – 10.03.20)
5. Соловьев Н.Ф. Роберт Шуберт. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1890 –1907
6. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Сб.науч. тр. Сост.Г.И. Ганзбург. – Харьков 1997.

Түйіндеме

Валторна үшін Р. Шуманның "Адажио-Аллегро" шығармасын формалау және орындаушылық интерпретациялау ерекшеліктері, орындаушылық техниканы дамытудағы сананың зор рөлі ерекше атап көрсетіледі, оқушылардың өз орындауларын саналы түрде басқару дағдыларын дамыту, өз ойын мұқият бақылау және талдау, әр түрлі орындаушылық міндеттерді дұрыс шешу қажеттілігі көрсетіледі.

Орындаушылық шеберлікті оның негізін құрайтын барлық элементтерді жетілдіре отырып ғана меңгеруге болады. Және бұл, тіпті жақсы кәсіби деректер болған жағдайда да, валторнада ойнауды бастау керек, ең алдымен, өз құралының табиғатын және оның барлық ерекшеліктерін жақсы оқып, ойынның дұрыс қойылымының негізгі принциптерін жақсы меңгеруі керек, валторнада дыбыс түзудің бүкіл процесін, қатысушы органдардың құрылымы мен жұмыс сипатын анық елестету керек.

Тірек сөздер: орындаушылық интерпретациялау ерекшеліктері, Р. Шуманның "Адажио-Аллегро"

Abstract

In this work, the features of shaping and performing interpretation of the work of R. Schumann "Adagio-Allegro" for French horn, especially emphasizes the huge role of consciousness in the development of performing techniques, indicates the need from the very first steps to develop students ' skills of conscious management of their performance, carefully observe and analyze their game, find the right solutions to various performing tasks. It is possible to master performing skills only by understanding perfectly all the elements that make up its basis.

This means that even with a good professional data a beginner to learn to play the French horn must first be well to study the nature of the tool and all its features, it is good to learn the basic principles of the correct formulation of the game, a clear idea of the whole process of sound production on the French horn, structure, and nature of the work involved in this bodies.

Keywords: performing interpretation, R. Schumann "Adagio-Allegro".

Оспанова А.

докторант КНК им. Курмангазы.

Научный руководитель – Сарымсакова А.С.

доцент, кандидат искусствоведения,

г.Алматы, Казахстан

РАЗВИТИЕ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ В КАЗАХСТАНЕ

Креативные индустрии являются важнейшим сектором современной экономики, и включает в себя такие сектора как изобразительное искусство, исполнительское искусство, фильм, музыка, мода, издательское дело, дизайн, реклама, архитектура, компьютерные технологии и многое другое. Также креативные индустрии включают в себя бизнес навыки с культурным опытом, который основан на креативности и интеллекте. С организационной точки зрения, основу креативных индустрий составляют малые и средние предприятия, которые производят креативные товары и услуги.

Креативные индустрии в качестве термина культурной сферы вошли в научный дискурс XX в. Значимость креативных индустрии связывали с экономическими показателями. Данный термин объединил все культурные, творческие деятельности. Для определения данное понятие следует рассмотреть австралийскую модель [1, 102]. Согласно данной модели, культурный сектор объединяет государственные и коммерческие организации, частные бизнес-проекты. Также существует Британская концепция [2, 3], где говорится, что креативная экономика должна быть главной стратегической политикой каждой страны.

Культурная и креативная экономика — одна из глобальных «историй успеха» за последние 20 лет. Эта «новая экономика» не только создает культурные и экономические ценности для обществ, которым она служит, но и сама по себе является примером удивительно жизнеспособной сферы глобальной экономики, которая продолжает расти, несмотря на мировой финансовый кризис 2008 года и последующие периоды подъемов и спадов. Она генерируется растущим спросом на товары и услуги, в том числе развлекательные. Этот спрос исходит от растущего среднего класса по всему миру, который имеет свободные средства и заинтересован в повышении комфортности жизни. Другим важным фактором является распространение цифровых технологий, которые меняют формы создания контента, пути распространения и продажи продуктов креативной экономики.

Для многих культурная и креативная экономика — все еще новое понятие. Однако по мере того, как она занимает свое место на стыке культуры, экономики и технологий, становятся очевидными ее реальная ценность и потенциал. Крупнейшие страны и города по всему миру разрабатывают собственные стратегии креативной экономики, которая рассматривается не только как конкурентоспособный сектор, способствующий экономическому росту, но также как уникальный фактор поддержки культурной идентичности и реализации социального капитала. Лидерам и разработчикам политики очень важно соблюсти и обеспечить этот баланс, так как неравенство и социальный эксклюзив все еще превалирует во многих обществах. При этом важно помнить, что социальный и обогащающий характер культуры с ее уникальными формами производства нельзя сводить только к экономическим мерам. Актуальность данного исследования связана с большими возможностями вклада креативной индустрии в экономику страны, так как потенциально может занять особую нишу в развитии культуры.

Арт-индустрии переняли и адаптировали практически весь инструментарий бизнеса, но особенное место занимают проектные технологии. Проектное мышление и проектные технологии оптимально соответствуют сути, форме и содержанию творческих индустрий. Объективно, в арт-индустрии каждый продукт (или проект) имеет уникальный характер, его реализация всегда имеет регламентированные временные рамки и ограниченные

материальные, финансовые, человеческие ресурсы. Таким образом, речь идет почти о полной идентичности характеристик арт-индустрии и проектных технологий. Большинство творческих работников малоэффективны как бизнесмены, что закономерно, ведь творческие способности и эффективность – это разные вещи. Осознание этого факта и стало поводом возникновения арт-менеджмента и различных посреднических организаций и причиной развития креативной индустрии в стране.

Следует отметить, что вопросы, рассмотренные в исследовании, до сих пор не изучались. Однако отдельные или смежные вопросы, касающиеся темы исследовательской работы, отражены в трудах ряда ученых.

Зарубежные исследования по арт-менеджменту, как отдельная область менеджмента, включают концептуальные решения проблематики в методических рамках и спектр фундаментальных аспектов в данной области. В 40-е годы прошлого века в рамках экономической рационализации культурного производства появилось понятие «арт-индустрия». Первые критические аргументы были сформулированы немецкими философами Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер в эссе «Арт-индустрия: Просвещение как обман масс» [4]. Их мотивация, в первую очередь, заключается в критике взаимодействия экономики и культуры в условиях капитализма. Хотя аргументы авторов имеют существенное влияние (и есть сейчас), они не могли объяснить, как работает «арт-индустрия». В 1970-е годы понятие «арт-индустрии» стало критической концепцией, именно через нее рассматривался ход развития культурного производства. Французские социологи сомневались в критическом подходе Адорно к отрицательному влиянию культурной индустриализации. Перевод понятия «арт-индустрия» во множественное число послужил основой для возникновения более логической дискуссии о положительном и отрицательном влиянии распространения коммерческой культуры [5]. Однако, Дэвид Хезмондалш¹⁶ говорит, что использование термина «арт-индустрия» показывает не только понимание проблемы культурной индустриализации, но и отказ от простых мнений и оценок " [6]. Автору были интересны концепции «креативной экономики» Дж. Хокинса¹⁷, «культурной экономики» Д. Тросби и А. Дж. Скотта, «экономики символического обмена» А. Б. Долгина¹⁸.

Новые технологии в сфере культуры и искусства широко представлены в трудах французских исследователей Н. Моро и Д. Д. Сэгот [7]. По их мнению, инновации не только меняют художественные процессы, но и приводят к трансформации бизнес-моделей.¹⁹

Также в настоящее время из числа ученых-исследователей рынка музыкальной индустрии следует назвать автора концепции «Промышленность в области культуры», основателя Школы менеджмента Амстердама, члена Университета Утрехта, председателя ERTNAM (Европейская научно-исследовательская сеть по делам управления культурой), автора книги «Арт-менеджмент: предпринимательский стиль» (Art Management: Entrepreneurial Style) Гип Хагоурт [8], преподавателя курса менеджмента в области культуры в университетах, руководителя Дирекции образовательных программ культуролога, социолога Ася Фурсова [10].

Профессор Гип Хагоурт написал ряд трудов [8], [9] об особенностях и методах предпринимательского дела в творческой индустрии [11]. Он описывает влияние искусства на технологию и влияние развития технологий на искусство; тренды, связанные со стратегическим методом при создании творческого проекта; необходимость создания

¹⁶ Дэвид Хезмондалш - профессор Университета Лидса (Великобритания) проводит анализ изменений в культурных индустриях начиная с 1980-х годов.

¹⁷ Джон Хокинс разработал концепцию креативной экономики в 2001-м году, чтобы описать экономические системы, в которых ценность зависит от оригинальности и креативности, термин «креативная экономика» описывает креативность экономики в целом.

¹⁸ См. книгу «Экономика символического обмена». Александр Долгин, М. 2006.

собственного образа, не выходя из числа существующих в настоящее время популярных направлений в искусстве.

Проблемы креативной индустрии, и информация в целом об арт-менеджменте также встречаются в трудах казахстанских ученых: кандидата искусствоведческих наук Р. К. Джуманиязовой [12], Зеленцовой М. [13], Д. Кешубаевой [14]. Труды и статьи этих арт-менеджеров раскрывают особенности отечественного арт-рынка.

Р. К. Джуманиязова определила основные положения арт-индустрии:

- «приоритетной деятельностью является творческий, культурный компонент;
- продукция творческой индустрии обладает потенциалом на основе использования интеллектуальной собственности и создания рабочих мест на производстве;
- понятие включает в себя визуальное и исполнительское искусство, дизайн, кино, телевидение и медиа;
- наличие творческой индустрии в условиях постиндустриальной экономики является ключевым фактором социально-экономического развития региона, города, страны и мировых регионов» [12].

Также ученый определил в качестве стандартных инструментов проектного менеджмента в креативной индустрии RMBOK, модель водопада, PRINCE2, Process-based management [12]. При наличии единой конечной цели (достижение успешного результата) каждый из методов имеет различные основания. К примеру, в основе RMBOK разделение всех процессов на 5 основных групп: группу процессов инициирования, процессов планирования, процессов исполнения, процессов мониторинга и управления и завершающих процессов. Каскадная модель (модель водопада) является более уязвимой для культурных проектов, так как не учитывает специфику арт-сферы – возможность (и даже необходимость) совмещения и параллельного осуществления некоторых фаз и процессов. Кроме того, разные методы менеджмента, которые рассчитаны на художественные проекты, трудно управляются и с мониторингом возникают проблемы [15]. Подробное описание с конкретными примерами из современной культурной жизни Казахстана составляет содержание готовящихся к изданию учебников и методических пособий по арт-менеджменту [12].

Исследователь Казахского научно-исследовательского института культуры Султанова М. рассматривает арт рынок Казахстана в контексте развития кластерной системы [16]. По мнению М. Султановой, в Казахстане этот опыт пока не применяется, но его возможности очень велики. В своей работе автор выделила несколько групп культурных кластеров:

- кластер культурного достояния
- этнокультурный кластер
- творческий кластер
- Арт-образовательный кластер

М. Султанова ответила на вопрос «Как Казахстан на протяжении многих лет являясь сырьевым государством может войти в процесс развития культурных институтов нового типа, цель, которой является сохранение наследия или национальной культуры на западе в конце XX века внесено в культурную политику уровне международных организаций как ЮНЕСКО» [20]. То есть национальная культура - это инструмент развития креативной индустрии, формирующий имидж страны», - поясняет М. Султанова [16].

Понятия «креативная индустрия», «креативный класс», «креативный город» являются одним из главных рычагов экономического развития страны. Креативная индустрия в последние годы стала важным сектором в экономике каждой страны. Данный рынок очень быстро растет и в рисунке 1 выделяются 3 лидирующие страны в креативной индустрии.

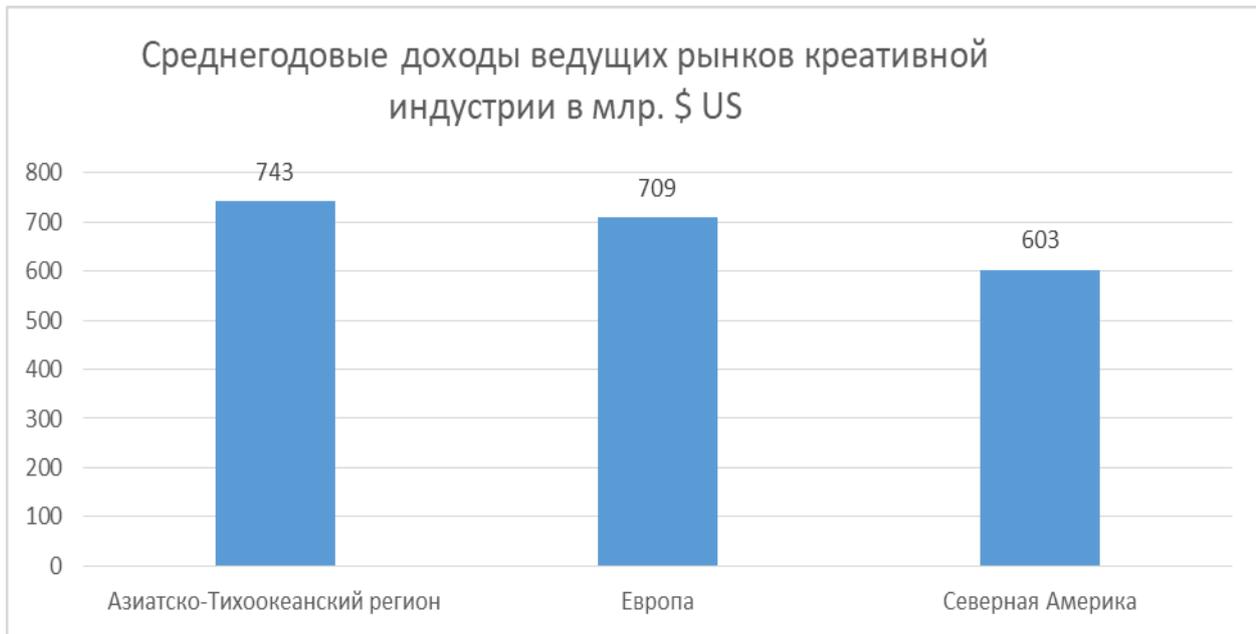


Рисунок 1. Среднегодовые доходы ведущих рынков креативной индустрии, млрд. долл. США [4].

Как видно из рисунка 1, Азиатско-Тихоокеанский регион является доминирующим регионом в креативной индустрии. В данном регионе газеты и видеоигры пользуются большим спросом. В АТР входят такие гиганты, как Китай, Япония, Корея, Индия, за счет чего регион является лидером по креативным показателям. К примеру, доля китайской компании Tencent, которая производит игры и программы по быстрому обмена сообщениями, составила 22,9 млрд. долл. США (данные 2016 года). Крупнейшая в мире газета Японии «Yomiuri Shimbun» побил все рекорды по выпущенным тиражам. Данный материал печатается 300 млн. ед. в месяц.

В Индии двигателем креативной индустрии являются книги. Индийская книжная выставка-ярмарка является одним из крупных книжных выставок в мире (после Франкфуртской книжной выставки-ярмарки). В данный рынок является некой профессиональной площадкой книготорговых организаций, дистрибьюторов, авторов и литературных агентов. Доход от книжной индустрии в 2017 году составил \$ 6,7 млрд долларов США [17].

Следующий рынок креативной индустрии – США и Канада, где быстрыми темпами развиваются секторы киноиндустрии, радио и телевидения. Доход ТВ индустрии составляет \$ 182 млрд долларов США, от радио - \$ 21 млрд долларов США и киноиндустрии - 28 млрд долларов США.

Следующий рынок креативной индустрии – Европа. Европейские страны стремятся к устойчивому экономическому росту через концепцию «умный» рост. В данной концепции акцент делается на интеллектуальный и креативный потенциал человека. В основном Европа вместо термина «креативная индустрия» используют «креативные и культурные индустрии», что показывает комбинацию двух направлений. В европейском арт-рынке лидером является Великобритания, где большое количество музеев, театров расположены. Но Германия является лидером по экспорту креативных товаров и услуг, что включает в себя дизайнерские товары и печатные издания. В целом креативная экономика Европы ежегодно приносит доход в размере 4% от общего объема ВВП (приносит 0,5 трлн. евро [18]).

Согласно мониторингу NESTA [19], креативная индустрия Великобритании оценивается в 76,9 миллиарда фунтов стерлингов в год. Это говорит о том, что в экономику страны она приносит 8,8 миллионов фунтов стерлингов в час. Великобритания не только свою креативную индустрию развивает, но и готова помочь Казахстану в развитии креативной экономики. К примеру, Британский совет совместно с университетом Нархоз провели картирование креативных индустрий в Казахстане. В результате исследования был опубликован отчет «Культурные индустрии в Казахстане: модели, проблемы, стратегии». Группа партнеров в лице Клуба молодых предпринимателей MOST в компании Chevron и British Council в Казахстане приступили к реализации серии проектов по оказанию помощи молодым казахстанским предпринимателям в

творческом секторе в приобретении необходимых навыков. В рамках этого проекта при поддержке компании Chevron в бизнес-инкубаторе MOST20 действует Школа творческих предпринимателей, British Council провел серию тематических семинаров в области промышленного дизайна, фэшн-индустрии и архитектуры (градостроительства).

Сейчас Акимат г. Алматы совместно с British Council, Казахстанско-Британским техническим университетом, АО «Центр развития города Алматы» при финансовой поддержке Евросоюза запустили трехлетний проект «МыАлматы»²¹. Проект включает в себя четыре функции:

- создание площадки для переговоров между органами власти, общественных организаций и частных секторов;
- разработка программы развития, используя такие инструменты, как конференции, семинары, обмен опытом;
- гранты на гражданские проекты.

Максимальный размер гранта 5 000 евро на каждый проект. Проект финансируется Европейским Союзом в Казахстане [20].

Таким образом арт-рынок в Казахстане стремительно развивается. Также в последнее время, с быстрым развитием новых технологий, развивается и сектор звукозаписи наряду с традиционным публичным исполнением и шоу-бизнесом. По данным сайта National Business, объем рынка казахстанского шоу-бизнеса в 2015 году составил \$10 миллионов, когда как общий доход всемирной музыкальной индустрии в 2016 году составил \$15,7 млрд., что на 0,9 млрд. больше по сравнению с 2015 годом [21].

Ниже приведена таблица (таблица 1), показывающая динамику развития музыкальной индустрии в Казахстане [22].



Таблица 1.

Услуги в области концертной деятельности по итогам 2018 года составили сразу 26,5 млрд тенге - на 30,5% больше, чем в предыдущем году. Заметим, концертная деятельность занимает уже 46,9% от всех услуг в области творчества, искусства и развлечений, против 41,6% годом ранее. Для сравнения: ещё в 2016 году основной объём услуг в развлекательно-креативном секторе приходился на театральную деятельность - 45,9% [22].

²⁰ Является первым в стране частным бизнес-инкубатором, который поддерживает технологических предпринимателей на всех этапах развития бизнеса - от разработки идеи до ее реализации. Бизнес-инкубатор MOST представляет собой творческое пространство, где будущие предприниматели могут работать над своими проектами, обмениваться опытом, получать наставничество опытных бизнесменов и привлекать инвестирование на капитализацию своих бизнес-идей.

²¹ Проект «МыАлматы» направлен на создание новых форм сотрудничества и взаимодействия между общественными организациями, органами власти, частным сектором и гражданскими активистами. Проект будет способствовать наращиванию потенциала общественных организаций и местных органов власти, чтобы они имели необходимые навыки и возможности для вовлечения граждан в развитие экономики города Алматы и поддержания социального предпринимательства.



Таблица 2-3.

Концертная деятельность пользуется спросом в РК. Количество проведённых в 2018 году концертов выросло на 7%, до 7,1 тысячи. Примечательно, что казахстанцы приветствуют гастролирующих музыкантов. Так, количество концертов, проведённых артистами на своей территории, сократилось сразу на 18,1% за год (до 4,9 тысячи), а количество концертов, проведённых за пределами своей территории по Казахстану, выросло в 3,8 раза (до 2,1 тысячи) [22].

Увеличение показателей в сфере креативной индустрии может помочь Казахстану и региону Центральной Азии в целом начать закладывать прочный фундамент креативной экономики. Этому может способствовать Британский Совет, объявивший прием заявок на гранты для разработки и реализации проектов, нацеленных на обучение предпринимательским навыкам и развитие креативных индустрий в странах Центральной Азии (Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан), Южного Кавказа (Азербайджан, Армения, Грузия) и Украине [23]. Цель грантов Creative Spark²² - развить существующие партнерства или создать новые партнерства между высшими учебными заведениями и национальными институтами креативного сектора Соединенного Королевства, и эквивалентными институтами в странах, участвующих в программе. В конкурсе принимают участия британские и местные университеты, фонды, общественные организации, креативные хабы, кластеры, инновационные центры. Одной из целей является формирования партнерства между как минимум одной британской и как минимум одной местной организацией в Казахстане. Главной задачей проекта являлись поддержка новых бизнес-инициатив и молодых креативных предпринимателей, инкубаторов. К примеру, в Казахстане в 2017 году по данной программе максимальная сумма гранта составило 50 000 фунтов [23].

²² Это - пятилетняя инициатива по поддержке международных университетов и созданию международных партнерств с целью развить предпринимательские навыки и креативную экономику в семи странах, включая Центральную Азию (Казахстан, Узбекистан, Кыргызстан), Южный Кавказ (Азербайджан, Армению, Грузию) и Украину при поддержке Соединенного Королевства.

Анализируя все статистические данные, приведенные выше, можно увидеть, что в Казахстане креативные индустрии стремительно развиваются, но по сравнению с развитыми странами, темп развития сопоставимо меньше. К примеру, в Великобритании креативная экономика опережает в ежегодном росте сферу услуг более чем в два раза [25]. В год креативные индустрии приносят экономике более 84 млрд фунтов стерлингов (115 млрд долларов США). В Лондоне на долю креативных индустрий приходится более 16% всей занятости [26].

В данной статье автор проанализировал культурные индустрии в Казахстане в городском развитии, на примере двух больших городов страны – г. Алматы и г. Нур-Султан. На форуме, который проходил в 2019 году аким г. Алматы Б. Сагинтаев сделал акцент на креативной развитие города. Он назвал Алматы самым креативным городом не только в Казахстане, но в Центрально-азиатском регионе. Доля креативного сектора в г. Алматы составляет 45%. Аким предложил проект развития города по креативной части до 2050 г.

В 2018 г. в рамках программы «Рухани жаңғыру» в г. Алматы открылся молодежный лофт-центр DeepoEvolutionPark, где начали свою деятельность коворкинг-центр, центр молодых художников, workout-center и др. [27]. Планируется, креативная экономика станет одним из основных драйверов роста и благосостояния г. Алматы.

Креативные индустрии в Нур-Султане тоже играют большую роль в формировании креативной экономики в Казахстане. Одним из главных показателей развития креативной индустрии в Нур-Султане является первый форум «Креативная Центральная Азия», состоявшийся в ноябре 2017 г. Форум «Креативная Центральная Азия» был организован, чтобы установить новый тип диалога о лидерстве между Великобританией и Центральной Азией с акцентом на креативной и культурной экономике. Цель диалога — построение влиятельной и вовлеченной лидерской сети посредством проведения серии международных ежегодных конференций и создания новых партнерств, и совместной работы с Великобританией для развития «новых экономик» в регионе Центральной Азии. В первом Форуме «Креативная Центральная Азия», проведенном British Council в Нур-Султане в ноябре 2017 года, приняли участие 800 лидеров из Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана и Великобритании, представляющих различные государственные органы, частный сектор и гражданское общество. Лидеры креативного сектора активно участвовали в дискуссиях, способствовавших построению новых отношений и планированию будущей совместной работы. Еще 100 тысяч человек наблюдали за конференцией в прямой трансляции и с использованием других цифровых технологий.

Форум «Креативная Центральная Азия» предоставил лидерам из Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана и Великобритании платформу для обмена мнениями о том, что нужно для создания успешной культурной и креативной экономики. Преодолевая границы между странами и секторами, форум стал площадкой для развития нового диалога между лидерами, точкой пересечения интересов организаций гражданского общества, частного бизнеса и государственных органов. Разнообразие участников способствовало хорошей динамике дискуссий, создавшей атмосферу общности целей, стремлению совместно сформулировать вопросы будущего развития успешной культурной и креативной экономики.

В развитии креативной индустрии, в стране появляются новые виды бизнеса, где соприкасаются и творчество, и предпринимательство, с помощью которых появляются новые рабочие места. Развивается цифровая технология, что делает оперативным функцию обмена информацией. Данные факторы влияют положительно на развитие креативной экономики и являются рычагом получения прибыли.

Таким образом, согласно существующим определениям, можно констатировать, что творческие (или креативные) индустрии в стране присутствуют. Более того, данная отрасль находится в стадии активного поиска, определения своего инструментария и категориально-понятийного аппарата, создания собственных моделей и форм бытования.

Отличительной чертой настоящего этапа становления арт-индустрии в Казахстане является осознание острой востребованности системного, профессионального подхода в арт-деятельности (причем это понимание демонстрируют как заказчики в лице государственных структур, меценатов, бизнес-организаций, так и рядовые исполнители в лице артистов, музыкантов и других создателей творческого продукта).

Более того, казахстанский рынок все еще не развит, и найти подходящее оборудование или квалифицированный персонал может быть сложнее, чем в других крупных городах мира. Из-за большой удаленности от крупных городов одновременно Азии и Европы налаживание международных связей требует много времени и больших затрат. В Казахстане практически отсутствует собственное производство, поэтому на закупку необходимого оборудования (аудио, видео) из-за рубежа требуются значительные средства, тем более после падения курса тенге в 2015 году.

В плане человеческого фактора культурные индустрии довольно обособлены, поскольку люди, занятые в этой сфере, составляют и большинство потенциальной аудитории в городе. Это означает, что при достаточной лояльности интересующихся данной областью людей, привлечь аудиторию не из этого круга непросто. В связи с недостатком аудитории возникают проблемы, тормозящие развитие креативных процессов. Вместе с тем, дефицит аудитории также предполагает, что в этом плане можно еще много сделать и требуется большая работа, даже если для этого понадобится прислушаться к ожиданиям людей, которые пока что остаются в стороне. Это побуждает борьбу за аудиторию и возникает здоровая конкуренция среди игроков. Сектор культурных индустрий также испытывает дефицит человеческих ресурсов и квалифицированного персонала. Поскольку основную часть работы делают одни и те же арт-менеджеры и творческие профессионалы, других специалистов для расширения сферы деятельности и реализации новых проектов очень мало. Также существует много различных препятствий в процессе развития культурных индустрий в Казахстане, среди них ключевыми проблемами являются три следующие категории: государственные органы, ресурсы и люди. Министерство культуры уделяет внимание, в основном, вопросам культурного наследия, туризма и спорта, и такой подход серьезно ограничивает возможность охвата современных видов искусства и творчества. Это также затрудняет сбор официальной статистической информации по сектору культурных индустрий, поскольку концентрация лишь на вопросах культурного наследия, туризма и спорта оставляет без внимания значительные события в сфере культуры и искусства. Для поддержки культурных индустрий требуется четкое взаимодействие нескольких министерств, и наладить его непросто. Молодые представители творческого бизнеса — это наиболее активные и неравнодушные граждане, лидеры нового городского поколения. Культурные индустрии — это средство их существования. Политическое устройство в Казахстане не способствует взаимодействию с государственными органами, улучшению законодательства, оказанию поддержки культурным индустриям и политическим изменениям в целом. Главным вопросом остается то, каким образом можно связать воедино политическую позицию, гражданскую активность и инициативы деятелей культуры, и финансовое выживание в нестабильной среде.

В заключении можно отметить, что креативные индустрии в современном Казахстане переживают период бурного развития. Ежегодное появление новых проектов и продуктов искусства связано и со стремительным ростом значения и финансового влияния креативных индустрий во всем мире. Развитие креативных индустрий в Казахстане способствует изменению государственного подхода к культуре и это, в свою очередь, будет потенциалом для экономического стабильного роста.

Список литературы

1. Commonwealth Department of Communications and the Arts. Creative nation: Commonwealth cultural policy. Australia [Canberra], 1994.

2. The Department of Culture Media and Sport. Creative Industries Mapping Documents 2001. 21 p. Available at: <http://www.culture.gov.uk>. (Accessed: 06th February 2014).
3. The Department of Culture Media and Sport. The Creative Britain Strategy, 2008. 79 p. Available at: <http://www.agcas.org.uk/assets/download?file=567&parent=253>. (Accessed: 06th February 2014).
4. Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Routledge Classics (London; New York, NY: Routledge, 2001).
5. De Beukelaer, *Developing Cultural Industries: Learning from the Palimpsest of Practice*, 53
6. Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*, 25
7. Moureau, N., & Sagot-Duvauroux D. (2012). Four Business Models in Contemporary Art. *International Journal of Arts Management*, 14(3), 44-56. Retrieved from <https://www.gestiondesarts.com/fr/four-business-models-in-contemporary-art#.V1hFmjWLTq5>
8. Giep Hagoort. *Art Management: Entrepreneurial Style*. Eburon Academic Publishers, Utrecht, 2003
9. Hagoort and Kooyman. *Creative Industries. Colourful fabric in multiple dimensions*, September 2010
10. https://www.facebook.com/pg/gse.hse/community/?mt_nav=0&msite_tab_async=0
11. <https://www.culture.ru/events/230325/otkrytaya-lekciya-gipa-khagourta-kulturnoe-predprinimatelstvo-khudozhnik-vs-innovacionnyi-biznes>
12. Раушан Джуманиязова Проектные технологии креативной индустрии <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=965>
13. Зеленцова Е.В. Креативная экономика и креативные индустрии - возможности и вызовы для российских городов. <http://www.pacific-congress.ru/ru/total-materials/>.
14. Кешубаева Д.Е «Управление арт проектом в современных условиях»
15. *Новикова Г. Н. Технологии Арт-менеджмента: учебное пособие*. М.: Дом МГУКИ, 2006.
16. Султанова М. Кластерные концепции в современной культурной политике Казахстана: проблемы и перспективы // <https://cultural.kz/ru/page/view?id=70>
17. Н.А. Каверина, А.И. Гретченко, А.А. Гретченко, Современное развитие креативных индустрий в России (опыт столицы и регионов) // *Вестник СГСЭУ*. 2019. № 1 (75)
18. Образование и креативная индустрия в зеркале международных и отечественных практик / Бюллетень о сфере образования, сентябрь 2017, 6-стр.
19. Kazinform “EXPO town in Astana to be transformed into financial center” https://www.inform.kz/en/expo-town-in-astana-to-be-transformed-into-financial-center_a2773257 Bakhshi N., Freeman A., Higgs P. *Dynamic mapping of the UK’s creative industries*, 2013. 78 p. Available at: <http://www.nesta.org.uk>. (Accessed: 06th February 2014).
20. Электронный ресурс. URL: <http://almatydc.kz/ru/myalmaty>
21. National Business - 12 Окт 2015 // <http://nb.kz/10326/>
22. <https://24.kz/ru/news/economy/item/317030-uslugi-po-organizatsii-kontsertov-v-rk-za-god-vyrosli-na-30>
23. Елена Штритер Арт-рынок избавит Казахстан от сырьевой зависимости? [Электронный ресурс] URL: <https://www.kursiv.kz/news/industry-issues/art-rynok-izbavit-kazahstan-ot-syrevoj-zavisimosti/>
24. «Креативная Центральная Азия» Астанинский форум Отчет 2017 <https://24.kz/ru/news/social/item/207799-forum-kreativnaya-tsentralnaya-aziya-prokhorit-v-astane>
25. Доклад ООН о креативной экономике 2013 г.
26. Министерство цифровых технологий, культуры, СМИ и спорта Великобритании
27. [Электронный ресурс] URL: <https://www.caravan.kz/news/nacionalnye-kazakhskie-ukrasheniya-pokoryayut-mir-364290/>

Түйіндеме

Аталмыш мақалада креативті индустрия жәрдемқаржы бөлінбейтін және Қазақстанның әлеуметтік-экономикалық жағдайы аясында дербес дами алатын, шығармашылық еңбектің дамуына ықпалын тигізетін сектор ретінде қарастырылады. Автор бұл тақырыпты тікелей немесе жанама түрде зерттеген авторларға тоқталды. Сонымен қатар мақалада әлемдік ірі креативті индустрия нарығы және Қазақстан нарығы сарапталған. Автор Қазақстандағы мәдени индустрияның дамуын қалалық мәдениеттің дамуымен байланыстырып, оны Алматы және Нұр-Сұлтан қалаларының мысалында келтіреді.

Тірек сөздер: креативті индустрия, мәдениет, шығармашылық индустрия, креативтілік, креативті қала, шығармашылық, мәдени мұра, креативті орта, арт-менеджер, арт-индустрия, арт-менеджмент.

Abstract

This article focuses on creative industries that are outside the polarized economy. The author points the authors who have studied this topic earlier. The article also analyzes the global markets of the creative industry and the market of Kazakhstan. The cultural industry in Kazakhstan with the development of urban culture shows this on the example of two cities: Almaty and Nur-Sultan.

Keywords: creative industries, culture, creative industries, creativity, creative city, creativity, cultural heritage, creative environment, art manager, art industry, art management.

Канагатова А.

магистрант 1 курса КНК им. Курмангазы

Научный руководитель – Кондаурова Е.Г.

кандидат искусствоведения, старший преподаватель

КНК им. Курмангазы

г. Алматы, Казахстан

ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ И СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В СЕКВЕНЦИИ №6 ДЛЯ АЛЬТА SOLO Л. БЕРИО

Секвенция № 6 для альты solo Л. Берлио была написана в 1967 году и является одним из наиболее часто исполняемых современных произведений для этого инструмента. Секвенция № 6 для альты соло, на котором сосредоточен настоящий анализ, является шестым из четырнадцати виртуозных пьес для разных инструментов соло. Данное исследование включает описание некоторых композиционных принципов, используемых автором в своем произведении. В основе анализа данного сочинения был использован опыт музыковедческих исследований в области теории современной композиции XX века, сформулированных такими исследователями, как Т. Кюрегян, В. и Ю. Холоповыми, Ю. Кудряшевым, А. Соколовым и др. Благодаря этому удалось определить «композиционный сценарий» Шестой секвенции Л. Берлио. Предполагается, что данное сочинение может быть представлено как композиционная модель того времени, но благодаря своим новаторским принципам и достоинствам может вызывать большой интерес не только исследователей, но и исполнителей, слушателей.

Стоит отметить, что ранее эта часть цикла не рассматривалась в отечественных музыковедческих работах.

Анализ включает в себя три главных компонента:

1. Изучение музыкальной формы Секвенции № 6;
2. Изучение структурных компонентов формы;

3. Формулировка принципов ее исполнительской интерпретации.

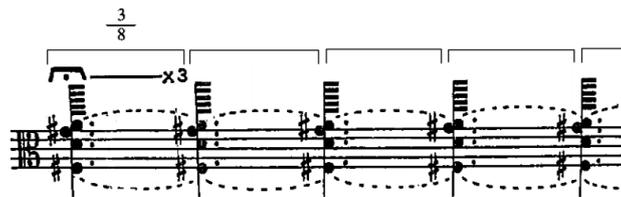
В данной статье мы рассматриваем специфику нотировки, ритмическую и структурную организацию Секвенции № 6.

Специфика нотировки. При рассмотрении Секвенции VI стоит обратить внимание, что она написана для альты и предназначена для сольного исполнения. Перед исполнителями и исследователями представлены семь страниц с ритмическими звеньями секвенции, детализированными указаниями в отношении мелодических, гармонических нюансов и ритмического исполнения, которые формируются, главным образом, в постоянно преобразующиеся компоненты. Традиционным остается обозначение альтернативных ступеней. Это важно подчеркнуть, так как в данной секвенции преобладает гомофонно-гармонический тип фактуры.

Ритмическая организация. Ритмическая организация Секвенция №6 представляет собой довольно сложное явление и привлекает внимание тем, что именно благодаря ритму выстраивается вся композиционная основа сочинения. При общем рассмотрении можно отметить деление ритмических ячеек на малые и крупные образования, которые и делят всю композицию на несколько фрагментов. Предполагается, что ритмический расчет, сделанный композитором, выполняется при помощи временной организации.

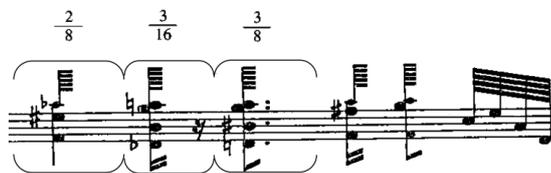
Ниже приводятся примеры репетиционных «выдержек». Метрическое указание, которые отмечены автором над нотным текстом указывают на временное исполнение этого звена. Длительные звучащие звенья легко выделить, так как они идентичны и исполняются не прерываясь.

Пример 1. Одна из основных ритмических ячеек Секвенции № 6



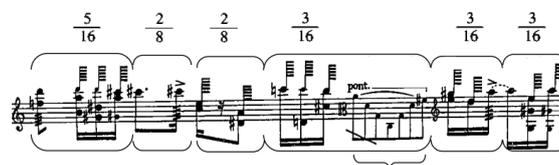
В качестве основного метода развития Л. Берно использует ритмическое и метрическое дробление. Так, в следующем примере отмечено, что метрическая организация 3/8 сменяется на 3/16, что усиливает плотность и напряженность звучания. (см. Нотный пример № 2)

Пример 2. Метрическое варьирование звена секвенции



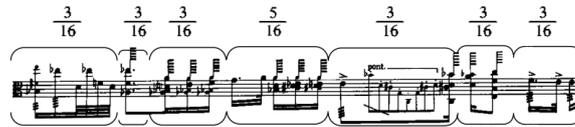
Обозначив основные ритмические и метрические деления Л. Берно выстраивает ряд следующих группировок:

Пример 3. Ритмические группировки



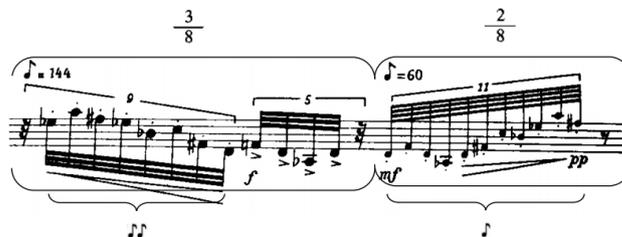
Далее, временная градация ритма прогрессирует, учащается до такой степени, что уже начинают формироваться ритмические группировки из восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых и других длительностей:

Пример 4. Ритмическая группировка длительностей



В представленных выше примерах также обращаем внимание на то, что ритмическая организация находится в прямой взаимосвязи с выстраиванием звуковысотной вертикали, в которой опорными точками служат используемые трех-четырёхголосные аккорды, усиливающие гармоническую опору. Однако, дальнейшим элементом развития выступает смена вертикальной организации на горизонтальную, в которой проявляется мелодическая сторона с подобным ритмическим делением и с ведущим значением мелодических связей:

Пример 5. Горизонтальное ритмическое движение



При дальнейшем звучании два вида звуковой организации вступают во взаимодействие, чередуясь одна за другой. Важно отметить, что выявленные ритмические образования главенствуют над мелодическим началом, на протяжении всего процесса звучания. Этот вид ритма усиливается пунктирными длительностями (ноты с точкой), исполнительским приемом *sul ponticello*, что обуславливает своеобразие «скрипучего», «шепелявого» звука.

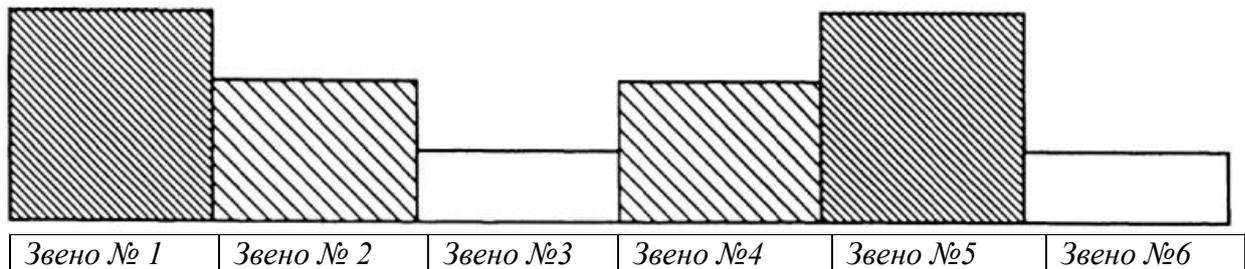
Вышеприведенное описание, в основном, указывают на специфику работы Л. Берно над музыкальным ритмом и тембром, что стало весьма характерно для музыки XX-XXI века. Несмотря на созданную своего рода «звуковую абстракцию», важно помнить, что вся ритмическая организация подкреплена четкими правилами исполнения, определенными исполнительскими приемами и штрихами.

В данной секвенции Л. Берно органично сочетаются функционально-исполнительская и эстетическая стороны, что выражается во взаимодействии классических и современных выразительных средств и приемов игры на альте. Тремоло и форшлаги являются дополнительным движущим компонентом. В результате их использования выстраиваются пять небольших горизонтальных линий. Очевидно, этими пятью линиями и указанием «играть тремоло, как можно быстрее», выражается подчиненность некой механистичности самой игры исполнителя, а также цикличности, периодичности воспроизведения сходных компонентов музыкального изложения. В целом, все это как бы олицетворяет в музыке образ эпохи XX века.

Структурная организация. Как было отмечено ранее, главным структурным и организующим компонентом в данной секвенции является ритм. Благодаря ему и его внутреннему развитию, можно условно разделить композицию на шесть звеньев, которые, в целом, образуют общую линию музыкального движения в данном произведении. При всем этом, структура Секвенции № 6 состоит из нерегулярных и постоянно трансформирующихся компонентов. Дополнительное деление на звенья осуществляется при помощи гармонических и мелодических средств. Практически, идея деления

секвенции на разные звенья достигается посредством тщательного прослушивания музыкального материала. Как следствие, критерий деления на звенья касается, в определенной степени, нескольких отобранных звучащих моментов, завершенных по смыслу. После разделения на звенья, границы разделов и подразделов располагаются следующим образом (сходные компоненты имеют сходное графическое изображение, см. Схему № 6):

Схема 6. Композиционная структура Секвенции № 6 Л. Берно

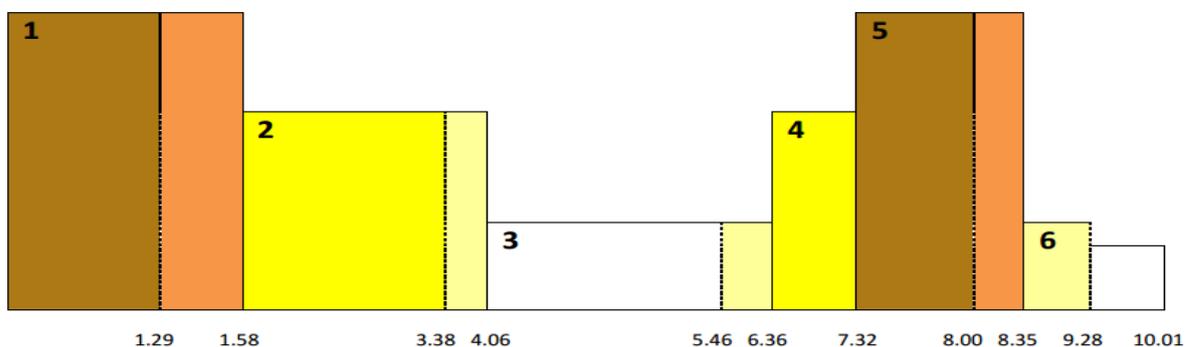


В приведенной схеме графически отражена плотность и протяженность звучания каждого из звеньев. Как можно заметить, эти звенья с плотным потоком звучания (звено 1 и 5), со средней плотностью звучания (звено 2 и 4), и звенья, обладающие прозрачностью звучания (звено 3 и 6). Помимо этого, важно отметить общее движение от плотности и напряжения к прозрачности и расслаблению (от 1 звена к 3, а также от 1 к 6). При это Л. Берно соблюдает закон «золотого сечения»: кульминация в секвенции расположена в третьей четверти формы (звено 5).

В связи с нерегламентированным исполнением основных компонентов секвенции, можно предположить, что данное деление на секции может показаться ошибочным или применимым только к одному варианту исполнения. Однако, при прослушивании различных видов исполнения данной секвенции, становится очевидным, что большая часть исполнителей придерживаются именно такой организации музыкального изложения.

Таким образом, наиболее «вероятные» рамки звеньев музыкальной композиции созданы путем разграничения разделов и подразделов по движению мелодии, гармонии, темпа и, в первую очередь, ритма. При этом, взаимодействие и взаимосвязи различных элементов логически приводят к мысли о необходимости указания временного членения разделов (см. Схему 7):

Схема 7. Временная организация Секвенции № 6 Л. Берно



Каждое из звеньев имеет свою опорную точку, с которой начинается развитие всего материала разделов и подразделов. В нижеприведенной таблице указаны опорные аккорды и звуки, используемые в каждом звене (см. Таблицу 1):

Таблица 1. Аккордовая и звуковая организация секций секвенции

Звено	Элементы секвенции	Опорный аккорд/звук
-------	--------------------	---------------------

секвенция		
1	A	F#-D-G#-A
	B	C#-G#-A
2	A	E
	B	F#
3	A	E
	B	F
4	-	D
5	A	D-B b
	B	D-C-G#-E
6	A	C-B b -F# -D
	B	G

В заключении отметим, что Л. Берлио создал уникальное в своем роде сочинение, которое поможет исполнителям в изучении приёмов игры и их практическом применении, и в дальнейшем, положительно скажется на улучшении техники. Эти приёмы и штрихи, по сути, имеют существенное значение для овладения инструментом. Секвенция Л. Берлио представляет собой большой шаг вперед в современном альтовом исполнительстве.

Список литературы

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / Л.Ауэр. – М.: Музыка, 1965. – 274 с.
2. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века / Г.В. Григорьева. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 175 с.
3. Шиндер Л. Штрихи струнной группы симфонического оркестра / Л. Шиндлер – СПб.: Композитор, 2000. – 64 с.

Түйіндеме

Осы мақаладағы қарастырылып отырған проблемасы альттағы шығарманың ырғақты және құрылымдық жағымен байланысты қазіргі заманғы орындаушылық тәсілдердің ерекшелігіне негізделген. Ноталық мәтіндегі штрихтардың болмауы, ырғақты "тазарту" және пролиферация тәсілдері сияқты құбылыстар зерттеледі. Сонымен қатар, бөлімдерге бөлу, фактураның тығыздығы мен сиретілуі, шығарманың әуенді және гармониялық құрылымының ерекшелігі талданады. Зерттеу ішекті қияқты топтың штрихтарын зерттеуге арналған Л. Ауэр, Л. Шиндер, Г. Григорьеваның еңбектеріне сүйенеді. Зерттеудің негізгі әдістері – аналитикалық, салыстырмалы және құрылымдық-теориялық. Зерттеу нәтижесінде, автор "№ 6 Секвенция" мысалында қазіргі музыкалық практикаға тән орындаушылық ерекшеліктерді анықтайды. Зерттеудің одан әрі перспективалары альт ойынында осындай тәсілдерін орындау әдістемесін жүйелендірумен және әзірлеумен байланысты.

Тірек сөздер: Л. Берлио, альт, секвенций № 6, заманауи музыка.

Abstract

The problems of this article are focused on the specifics of modern performing techniques on viola, associated with the rhythmic and structural side of the work in question. Phenomena such as the lack of marking strokes in the musical text, the techniques of rhythmic "cleansing" and proliferation are studied. It also analyzes the division into sections, the density and sparseness of the texture, the specifics of the melodic and harmonic structure of the composition. The study is based on the works of L. Auer, L. Schinder, G. Grigorieva, devoted to the study of the touches of the string bow group, in particular, viola. The main research methods are analytical, comparative and structural-theoretical. As a result of the research, the author reveals the performance features inherent in modern musical practice by the example of "Sequence No. 6" by L. Berlio, one of the most striking and innovative works for viola, both technically and in

performing. Further research prospects are related to the systematization and development of a methodology for the implementation of such techniques of playing the viola.

Keywords: L. Berio, viola, sequence No. 6, modern music.

Тохтарова Н.

*магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы
г. Алматы, Казахстан*

Тлеубергенов А.А.

*доцент кафедры «Фортепиано», Ph.D
КНК им. Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан*

СТАРШИЙ ХОР «КОКТЕМ» ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРОВОЙ ШКОЛЫ №1 ГОРОДА АЛМАТЫ. ИСТОРИЯ УСПЕХА

Детский хор «Коктем» является сегодня одним из наиболее известных коллективов, ведущих активную концертную жизнь. Особенность этого хора заключается в том, что, в отличие от хоров, обучающихся в обычных ДМШ, дети, поющие в «Коктеме», занимаются значительно больше времени пением в хоре. Это в свою очередь подразумевает определенный профессионализм уже в детском возрасте.

Детская музыкально-хоровая школа № 1 существует с 1983 года, изначально она являлась хоровой студией. Первым директором хоровой студии был Александр Антонович Асбергер. С 1988 году студией руководила Земфира Садыковна Полоз. В 1991 году при З.С. Полоз хоровая студия получила статус Детской хоровой школы №1. Первое выступление хора вне Алматы произошло в 1991 году в Москве (Россия). Хор был приглашен участвовать в фестивале «Юность планеты», этот фестиваль способствовал развитию творческих связей, появлению новых имен и очень эффективно стимулировал детей к занятиям в хоре. Название у старшего хора появилось после участия в этом фестивале, так как все участники должны были участвовать с определенным именем. Посетив школу «Весна» Пономарева, было решено дать старшему хору название «Коктем».

Следующее выступление за рубежом состоялось в 1993 г. на фестивале «Благослови детей и зверей» в Санкт-Петербурге (Россия). Успех коллектива превзошел все ожидания руководства, и в 1994 году хор «Коктем» принимает участие в Международном фестивале «Казахстан представляется в Бонне» (Германия). Также в фестивале принимала участие фольклорно-этнографическая группа из Караганды. Это было очень ответственно, ведь немецкая хоровая культура является одной из ведущих в мире, так как хоровое исполнительство – это часть массовой культуры в Германии. Помимо Бонна «Коктем» выступал в таких городах, как Киль, Страсбург. В рамках турне прошла встреча с первым директором школы А.А. Асбергером в городе Киль. Именно первый директор способствовал организации гастролей хора в Германии, так как всегда поддерживал связь с ДМШ № 1. В дальнейшем «Коктем» не раз приезжал в Германию в 1994 и 1997 годах. Такое активное международное сотрудничество привело к тому, что в 1996 году А.А. Асбергер организовал гастроль немецкого хора в Алматы, и совместно с хором «Коктем» был организован концерт на сцене Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы.

Высокий уровень профессионализма хорового коллектива и грамотное руководство хором позволили задуматься об укреплении имиджа хора путем участия в престижном международном конкурсе. Под руководство З.С. Полоз хор «Коктем» впервые участвовал

в 1995 году в XV Международном хоровом конкурсе Венгрии, проходившем в Будапешт, где занял I Премию и был удостоен «Золотого диплома».

В 1997 год хор был приглашен к участию в турне по Германии в рамках празднования 200-летнего юбилея Франца Шуберта. Во время гастролей было дано свыше 17 концертов в городах Германии, а также сольный концерт в «Золотом зале» Венской филармонии. Тогда же был записан первый CD-диск хора в студии города Бад-Зальцфлен.

С 1998 года третьим директором школы становится Климишина Алла Дмитриевна. С того же времени и по настоящее время руководителем хора является Чечель Наталья Владимировна, выпускница Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы, Отличник образования. Первый выезд хора под руководством Н.В. Чечель состоялся в 2000 году в Австрию, город Линц. Хор принял участие в I Хоровых Олимпийских играх, где завоевал Золотую медаль. Хор существует и активно работает уже много лет, и дети, которые в разные годы пели в нем, до сих пор сохраняют теплые отношения между собой и со своими руководителями, благодаря чуткому и преданному отношению к работе Н.В. Чечель [1].

В 2000 году зимой представители Японии приехали в Казахстан для постановки оперы «Юдзуру». Миссия проекта носила миротворческий характер. Опера ставилась в тех странах, в которых были когда-то японские военнопленные. Высокий уровень международного проекта подразумевал жесткий кастинг, организаторы устроили конкурсные мероприятия. Прослушав несколько детских хоровых коллективов, выбор пришелся на хор «Коктем». Проект представлял собой масштабную трудоемкую акцию. Материалы – ноты, клавиры, записи оперы с исполнением японских детей – были переданы для работы. Постановка осуществлялась совместно с симфоническим оркестром ГАТОБ им. Абая. Солисты и дирижер приехали из Японии. В спектакле использовались музейные костюмы, также привезенные из Японии.

«Вообще-то «Юдзуру» – легенда о супружеской паре, где жена - является журавликом, ткущим свой собственный пух ради ценного полотна, которое, приобретая все более высокую цену, становится соблазном для ее мужа, и тот решает его продать. Соткав полотно из своего же пуха, Юдзуру потеряла слишком много сил, и по мотивам поучительной легенды, ее душа покидает сей мир, не выдержав предательства своей «второй половины». Примерно таков печальный сюжет знаменитой японской оперы» [2]. Развитие в опере сквозное, что предполагает определенные сложности в драматургии. Хор в данной опере – активное действующее лицо, как бы главный герой.

Помимо сугубо исполнительских сложностей, постановка оперы требовала массы работы над освоением японского языка, над спецификой просодии, над особенностями сценического поведения и так далее. Так как участие в опере требовало много сил, было решено для двух постановочных дней задействовать две группы детей по одиннадцать человек. Успех постановки был настолько безусловным, что японские участники проекта признали, что это было одно из лучших представлений [2]. Дети настолько вжились в роль, что публика решила, что на сцене находится японский хор. Премьера состоялась 1 и 3 сентября 2001 года. Успех оперы, поставленной силами участников хора «Коктем» в очередной раз показал высокий, подлинно мировой уровень профессионализма коллектива и его руководителей.

В 2003 году хор принимает участие в спектакле Русского театра драмы им. М.Ю. Лермонтова «До третьих петухов». Этот проект являет собой значимое повышение планки профессионализма, так как в постановке присутствовали элементы авангардного искусства. В данном случае интересно, что хор «Коктем» не ограничивается исключительно хоровым исполнительством на академической сцене, а постоянно расширяет свое творческое пространство участием в синтезирующих разные виды искусства мероприятиях. Кроме того, «Коктем» участвует в культурных событиях родного города, сотрудничает с другими детскими коллективами. Например, к юбилею

города Алматы была разучена песня «Алматым» совместно с хором «Елим-ай» и хором гимназии № 83 «Кокек». Концерт проходил в форме шоу на Новой площади «Астана».

В новом тысячелетии активная международная концертная работа хора продолжается. В 2006 году состоялась поездка в город Майнц (Германия), для участия в Международном фестивале «Europa Cantat». В рамках проекта проводились концертные мероприятия, мастер-классы, творческие встречи. Хоры-участники давали как сольные, так и совместные концерты с другими коллективами. Хор «Коктем» выступал на открытии в зале на 2000 посадочных мест, где были представлены национальные произведения «Айттым сәлем қаламқас» и «Қосалқа»

В 2007 году коллектив посетил город Сон Брич (Швейцария) по инициативе Галины Багаевой. Г. Багаева, ранее работавшая концертмейстером хора, после отъезда за границу случайно показала запись хора в Базеле. В результате «Коктем», а это 40 детей, был приглашен выступить в Швейцарию. Как видно, гастрольная география хора постоянно расширяется и охватывает множество стран мира. Это является доказательством высочайшего профессионализма хоровой культуры Казахстана, кроме того, такие гастролы являются весьма действенным механизмом укрепления культурного имиджа нашей страны в мировом сообществе. После этого хор был приглашен для участия в крупном международном проекте. Приглашение также получили финский хор «Tapiolla», и, конечно, хор из Швейцарии, представлявший родную страну. Хору «Коктем» выпала доля представлять не просто Казахстан, а весь Среднеазиатский континент. Признание хора европейской аудиторией – это показатель подлинного мастерства, так как хоровая культура – изначально принадлежала европейскому искусству. Особенно это значимо, учитывая главенство индивидуализма в исконно казахском художественном мировоззрении.

Возвращаясь к швейцарским гастролям, необходимо отметить, что программа была насыщенной и весьма сложной. Были установлены жесткие правила для выбора произведений: для исполнения нужно было представить произведения трехчастной формы на тему дружбы. Все три коллектива должны были участвовать в исполнении. Кроме того, в произведении должна была содержаться небольшая тема для зала. Следует отметить, что зрителями были простые слушатели, которым раздавались ноты, что свидетельствует о высокой музыкальной культуре аудитории. Также, в репертуаре хоров должны были присутствовать национальные произведения. Хор «Коктем» представил вниманию слушателей песню «Ақсиса» в обработке Г. Берекешева. Таким образом, происходил обмен национальными песнями, совместное исполнение сближало участников разных стран, в этом состоит глубокий смысл культурного общения, разговора на уровне духовности народов. Подготовка проекта осуществлялась семь дней в Базеле. Репетиции проходили по шесть часов в день – три часа до, три часа после обеда. В итоге было дано девять концертов.

Сложность и масштаб проекта видны хотя бы из того, что объемные произведения в партитурном варианте составляли 30-40 страниц. Дети хора «Коктем» имели на руках партитуры, что позволяло следить за общими действиями всех коллективов и способствовало быстрому разучиванию материала. Кроме того, происходил обмен дирижерским опытом, так как руководители хоров разучивали свои национальные произведения со всеми коллективами. Помимо участия в проекте, хор давал отдельные концерты в различных концертных залах, были выступления в соборах. Для каждого концертного выступления нужно было готовить специальную программу. К примеру, программа в соборе должна была длиться около 40 минут. В итоге за все время работы было освоено около 35-40 произведений. Успех мероприятия, несмотря на его колоссальную сложность, также подтверждает профессионализм хора «Коктем» и мировой уровень хорового исполнительства в Казахстане.

В 2008 году «Коктем» принимает участие в Олимпиаде в Австрии, в городе Грац, где завоевал Золотую медаль. А в следующем, 2009, году хор выступает на фестивале в

Голландии, где проводились мастер-классы для хоров, и разучивали новые произведения детские хоры из разных стран. В фестивале принимали участие европейские, африканские коллективы, которые можно было услышать на дневных концертах. По прибытии хоровым коллективам раздавали книжки с произведениями композиторов из разных стран. Особый интерес в данном фестивале представляют «Open fini», что представляет собой открытые уроки, включающие утренние и вечерние совместные пения всех хоров. Руководители коллективов могли проводить распевки, делясь своим опытом. Здесь же разучивались произведения из книжек, которые раздавались по прибытии на фестиваль. В результате этих совместных уроков в репертуаре хора осталось произведение под названием «Goza mi calipso». На большом гала-концерте, были представлены все коллективы с разученными произведениями (6-7 произведений). Также после этого фестиваля в репертуаре хора появились произведения «Tuttiramai», «Lauro». Тогда же хор «Коктем», состоявший из 27 человек, дал концерт в консерватории города Утрехт (Голландия).

В 2006 году «Коктем» выезжает в город Майнц (Германия) на фестиваль под открытым небом в амфитеатре на горе Lorelei. Все участники находились в зрительном зале амфитеатра, на сцене находились оркестр и хор, в данный момент разучивавший произведение.

Далее наступает перерыв в гастрольной деятельности, но, тем не менее, концертная деятельность находится в активном состоянии, так как хор регулярно дает сольные концерты в 2009, 2010, 2015, 2016 годах. В 2013 году прошел Юбилейный концерт, в котором участвовали такие коллективы, как смешанный хор Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы под руководством Я.С. Рудковского и вокальный ансамбль «Казына» под руководством Г.К. Берекешева.

В настоящее время хор «Коктем» также продолжает активную концертную деятельность, регулярно выступая в разных залах, принимая участие в конкурсах и гастролях.

По словам директора ДМХШ № 1, коллектив «представляет страну на зарубежных музыкальных конкурсах, хор «Коктем» в национальных костюмах – лицо и голос Казахстана, их видят и слышат европейцы, и аплодируют стоя на концертах, которые пользуются доброй славой в Европе, Азии и мире» [2].

Подобный успех каждого выступления хора не случаен, так как во главе хора всегда находились и находятся замечательные музыканты, любящие музыку и детей. Постоянная работа над собственным профессионализмом подразумевает частый обмен опытом с зарубежными и отечественными коллегами. Наряду с выездами хорового коллектива педагоги школы не раз участвовали в мастер-классах, семинарах, курсах повышения квалификации в разных странах мира. В 1995 году З.С. Полоз принимала участие в работе семинаров в Любляне, в 1998 педагоги школы были приглашены на семинар и симпозиум, посвященный хоровому исполнительству, проходивший в Баварии (Германия).

Значимость повышения квалификации в работе с детскими хорами всегда была в поле зрения руководства школы, еще в 1990 году Н.В. Чечель и З.С. Полоз ездили в Москву на всесоюзный симпозиум. Конференцию для учителей проводил Г.А. Струве, внесший значимый вклад в развитие хорового исполнительства стран бывшего СССР. Георгий Александрович Струве – один из наиболее выдающихся хоровых дирижеров, педагог, создавший уникальную систему хорового обучения. Кроме того, он известен, как автор методики хорового сольфеджио, как композитор, создавший множество произведений для детских хоровых коллективов. Хоровой коллектив «Пионерия», созданный Г.А. Струве, выступал не только в России, но и в разных странах мира. О нем и его методике обучения создавались фильмы и передачи: «Улитка в лабиринте», «Музыка для тебя», «Здравствуй, школа», «Воспитание песней» [3]. Конечно, общение с таким мастером не могло не отразиться на качестве подготовки детей в хоре «Коктем». Таким

образом, успеху алматинского коллектива способствуют уникальные методы работы, внедренные Г.А. Струве.

Во главе угла методики Г.А. Струве стояли принципы коллективного обучения и различные формы их развития и проявления:

- хоровые ступени (наличие в студии разно- и разновозрастных хоров);
- хоровые классы (взаимодействие студии с хором общеобразовательной школы);
- хоровые лагеря (хоровая деятельность во время летних каникул);
- хоровые «прививки» (обмен опытом хоров разного уровня);
- хоровая эстафета (обмен опытом между старшими и младшими певцами одного хора).

Также ведущую роль играла взаимосвязь музыкальных предметов на основе хорового исполнительства [4].

Из всех перечисленных форм работы хоровой студии последний пункт был взят на вооружение ДМХШ №1. Именно поэтому все музыкальные предметы хоровой школы находятся во взаимодействии и направлены на развитие хоровых навыков у детей. Для развития мелодического и гармонического слуха используются методы, взятые из методики проведения занятий по хоровому сольфеджио Г.А. Струве, например пение по «ручному» нотному стану, пение с названием ступеней. В ДМХШ №1 особое внимание уделяется развитию метроритмического чувства, поэтому среди уникальных дисциплин присутствуют занятия по ритмике. Знания, почерпнутые из уроков сольфеджио, ритмики, фортепиано, находят свое отражение в процессах работы с хором. Подобный интегрирующий подход является весьма эффективным, так как комплексное обучение, обеспечивающее тесные междисциплинарные связи, способствует более качественному усвоению материала.

В 1992 году в Санкт-Петербурге создатель собственной методики В.В. Емельянов проводил теоретические курсы. В качестве примера работы методики участники курсов прослушали Хор питерского радио. Уже летом 1993 года педагоги ДМХШ № 1 посетили 3х-недельные практические курсы В.В. Емельянова по освоению методики. Во время курсов был получен рукописный вариант методического пособия.

Следует сказать несколько слов об авторе методики. Виктор Вадимович Емельянов – педагог, кандидат педагогических наук, исследователь, методист, доцент кафедры дирижирования Самарской государственной академии культуры и искусств, консультант по управлению и развитию голосового аппарата Самарского театра оперы и балета. Полученные профессиональные певческие навыки в совокупности с опытом, приобретенным в фониатрическом кабинете Новосибирской поликлиники, привели В.В. Емельянова к созданию знаменитого «фонопедического метода развития голоса». Теоретическая и функциональная составляющие метода подробно описаны в учебно-методическом пособии «Развитие голоса. Координация и тренинг» [5]. Метод В.В. Емельянова представляет собой программу, нацеленную на систематическое развитие координации голоса и эффективную тренировку голосового аппарата с помощью специально разработанного комплекса упражнений. Методика основывается на теоретических и практических знаниях о голосообразовании в вокале, а также на исследованиях голоса в таких областях науки, как физиология и биоакустика.

Обращение к методикам признанных авторитетов приводит к тому, что с 1997 года в занятиях с хором внедряются самостоятельные эксперименты Н.В. Чечель. В результате экспериментов было решено добавить фортепиано в подготовительном классе по 1 уроку в неделю продолжительностью 22,5 минуты. Учитывая важность владения инструментом в работе с хором и в разучивании партий, занятия фортепиано в таком раннем возрасте оказались весьма продуктивными. Кроме того, мудрость такого подхода состоит в том, что детям младшего школьного возраста сложно заниматься полномасштабный урок длительностью 45 минут.

Педагог Марина Брониславовна Мурга (ныне находится в Канаде) использовала на уроках сольфеджио уникальную методику В.В. Кирюшина, построенную на эмоционально-образном развитии интеллектуальных способностей, памяти и внимания ребенка. Для работы с дошкольниками, Владимир Викторович Кирюшин использовал сказки собственного сочинения, построенные на системе образов, и в дальнейшем выпущенные отдельными сборниками. В.В. Кирюшин предполагал, что с детьми на уроках нужно заниматься творчеством, а не изучением терминологии. Для достижения поставленной цели, автор методики выпустил серию аудио- и видеокассет с интонационно-слуховыми упражнениями для развития абсолютного звуковысотного музыкального слуха, включающих в себя анализ нескольких тысяч произведений разных эпох и жанров. Вышеупомянутые аудио- и видеоносители были разработаны в качестве самоучителей для внеклассных занятий, способствующих освоению всех необходимых теоретических знаний [6].

В успехе любого выступления немаловажное значение принадлежит репертуару. В том, что касается репертуара детских хоров, есть определенные сложности, связанные с содержанием, техническими трудностями, доступностью для понимания. Выбор сочинений для репертуара хора «Коктем» осуществляется решением всего педагогического коллектива. По мнению дирижера хора и руководства школы, в репертуаре обязательно должны быть произведения академической классики, народной музыки, массовой культуры. Хор постоянно исполняет казахские песни «Аксиса», «Қосалқа», песни Абая в разных обработках. Часто педагоги школы создают собственные оригинальные аранжировки песен. Изначально хоровое исполнительство было достоянием религиозной культуры, соответственно, «Коктем» обращается к произведениям духовного содержания, например, «Dankgebet» композитора Edith Nothdorf. С удовольствием дети поют хоры, относящиеся к джазовому стилю – «Lullaby of Birdland» George Shearing, при этом они танцуют, ведут себя раскованно, что имеет большое влияние на восприятие публики. В репертуаре хора есть произведения на 14 языках мира. При выборе произведений Н.В. Чечель обращает внимание на яркость, красоту звучания произведения.

В воспитании детей важную роль играет формирование чувства патриотизма, любви к своей родине, уважения к истории народа, поэтому с детьми разучивают произведения, посвященные памятным датам, особенно событиям военных лет. В репертуаре хора есть попури, состоящее из следующих произведений: «Где же вы теперь, друзья-однополчане», «Дороги», «Катюша», «Темная ночь», «Огонек», «День Победы», «Синий платочек», «Соловьи».

Отсутствие произведений современной авангардной музыки руководитель хора обосновывает неподготовленностью публики к восприятию. Это вполне объяснимо тем, что далеко не каждый взрослый профессионал-исполнитель в состоянии постичь музыкальные смыслы, содержание и исполнительские приемы современного авангарда. В работе с детским хором одно из важнейших направлений заключается в том, чтобы привить вкус к академической классике, к музыке своего народа. И в этом отношении репертуарная политика, проводимая руководством хора, представляется весьма продуктивной и успешной.

Итак, хор «Коктем» является одним из наиболее успешных хоровых коллективов не только Казахстана, так как его гастрольная деятельность охватывает множество стран мира, и в достижении высочайшего уровня исполнительского облика коллектива можно обозначить ряд факторов:

1. Использование новейших методик работы;
2. Постоянная эволюция в подходах работы с детьми, включающая эксперименты, внимание к актуальным тенденциям в мировом хоровом исполнительстве;
3. Успешная репертуарная политика хора, включающая произведения разных национальных культур, разных стилевых направлений;

4. Интегрирующие факторы деятельности работы хора, определяемые широкомасштабными международными проектами, гастролями;

5. Формат выступлений хора часто имеет экспериментальный характер, хор принимает участие в синтетических проектах, включающих драматический театр, оперное исполнительство, хореографию;

6. Специфика обучения в ДХМШ № 1 подтверждает высокую эффективность интегрирующих дисциплин, объединяющих пение и танец, теорию и историю, сольфеджио и ансамблевое музицирование;

7. Исполнительское искусство хора «Коктем» являет собой продолжение традиций высокого профессионализма казахстанской хоровой культуры, что подтверждается постоянными творческими связями между хором «Коктем» и Кафедрой хорового дирижирования КНК им. Курмангазы.

Список литературы

1. Электронный ресурс. URL: <https://vk.com/club1826364>;
2. Триумфальная школа. URL: <https://www.caravan.kz/articles/triumfalnaya-shkola-374823/>;
3. Струве Георгий Александрович - композитор и хормейстер: биография, семья, творчество. URL: <https://fb.ru/article/434270/struve-georgiy-aleksandrovich---kompozitor-i-hormeyster-biografiya-semya-tvorchestvo> (Дата обращения: 10.03.20).
4. Струве Г.А. Гармоническое сольфеджио, — М.: Советский композитор, 1988;
5. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. — Спб: Лань: Планета музыки, 2010. — 191 с.;
6. Электронный ресурс. URL: https://vk.com/topic-70132430_30763775

Түйіндеме

Бап біріне арналған ең танымал балалар хор ұжымдарының шығармашылығы белгілі алыс шет елдерде. Балалар хор орындаушылық елде өте танымал және бұл бірқатар факторларға байланысты. Бастапқыда музицирлеудің ұжымдық формалары қазақтардың дәстүрлі мәдениетіне жат болды, дегенмен, тәжірибе көрсеткендей, бүгінде республикада көптеген хор ұжымдары белсенді жұмыс істейді, олар кәсіби хорлар, ардагерлер хорлары, әуесқой ұжымдар, және, әрине, кез келген мектепте кездестіруге болатын балалар хорлары. Бүгінгі таңда Алматыда бірнеше ұжым бар – олар "Елім-ай", "Көктем", "Көкек", "Бәйтерек". Бұл кездейсоқ емес, өйткені Қазақстанда хор орындаушылық бүгінгі күні шынайы жоғары әлемдік деңгеймен анықталады және балаларды кәсіби қызметке тарту жинақталған дәстүрлерді сақтаудың кепілі болып табылады.

Тірек сөздер: хор, балалар хоры, гастроль, оқыту әдістемесі.

Abstract

The article is devoted to one of the most popular children's choral groups in Kazakhstan, whose work is known far beyond the country's borders. Children's choral performance is extremely popular in the country, and this is due to a number of factors. Initially, collective forms of music making were alien to the traditional culture of the Kazakhs, however, as practice shows, today there are many choral groups actively working in the Republic, including professional choirs, veteran choirs, Amateur choirs, and, of course, children's choirs, which can be found in any school. To date, several teams stand out in Almaty - "Elim-AI", "Koktem", "Kokek", "Baiterek". This is not by chance, because in Kazakhstan choral performance is now determined by a truly high world level, and the introduction of children to professional activities is one of the keys to preserving the accumulated traditions.

Keywords: choir, children's choir, tours, working methods.

Каратаева В.

магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы
г. Алматы, Казахстан

Тлеубергенов А.А.

доцент кафедры «Фортепиано», Ph.D
КНК им. Курмангазы
г. Алматы, Казахстан

АНСАМБЛЬ «ИГЕРУ» КАК ФЛАГМАН СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Ансамбль «Игеру» – уникальный самобытный коллектив, осуществляющий множество аспектов деятельности, способствующей успешной интеграции отечественного искусства в мировой культурный прогресс. Успех ансамбля во многом связан с необычным форматом выступлений, с новаторскими поисками, со смелыми сценическими решениями. Несмотря на популярность коллектива в Алматы, в Казахстане он известен далеко не всем, и причин этому масса. Тем не менее, творчество ансамбля широко известно далеко за пределами страны, благодаря многочисленным гастролям, участию в международных фестивалях, налаживанию творческих контактов с выдающимися деятелями современного искусства.

Будучи личностью глубоко прогрессивной, основатель коллектива С. Байтереков понимал, что дальнейшее утверждение Казахстана на мировой арене как государства с развитым духовным потенциалом, возможно также с помощью современного искусства, так как традиционный академизм не исчерпывал всего богатства культуры страны. Общение, объединяющее сегодня весь мир в единое пространство, не возможно вне приобщения к новым ценностям мировой культуры, а сконцентрированность лишь на своих веками сформированных ценностях ведет к культурной стагнации, духовному обнищанию, и не дает возможности для полноценного культурного взаимодействия, обогащающего культуру отечества.

В то же время, учитывая особенности исполнительской академической сферы Казахстана, Байтереков понимал, что в продвижении нового искусства возникнут большие сложности. Сама по себе концепция музыкального исполнительства в сфере современного искусства предполагает особые параметры, определяемые спецификой авангарда в том, что касается мышления, идеологии, семантического арсенала, особых средств исполнительской техники. Кроме того, мировая концертная практика современного искусства включает самый широкий спектр задач, требующий помимо собственно концертной работы просветительские аспекты: лекции, семинары, мастер-классы. Учитывая, что в Казахстане данная сфера до приезда Байтерекова не развивалась, задачи, возлагаемые на «Игеру» представлялись очень и очень сложными. Само по себе понятие «игеру» с казахского языка переводится как «преодолевать», «овладевать», что глубоко отражает сущность деятельности ансамбля [1]. Исполнение произведений казахстанских авторов, творчество которых доселе не было известно даже профессионалам, является задачей не простой, а популяризация подобного репертуара в широких массах вообще на момент создания ансамбля представлялась задачей, выходящей за пределы реального.

Но сочинения казахстанских авторов, так или иначе, опираются на национальную природу мышления, тем самым облегчая понимание замысла композитора публикой. А вот исполнение и продвижение в широкой аудитории западно-европейского и российского авангарда для отечественного культурного пространства было революцией. Одно дело – ежегодный фестиваль, и совсем другое – регулярные концерты авангардной музыки. Как видно, «Игеру» является глашатаем новой казахстанской культуры, а

сверхзадачей ансамбля Байтереков считает интеграцию искусства Казахстана в мировой культурный процесс.

В начале работы над созданием коллектива возникало множество сложностей, связанных с непониманием понятия «современная музыка», с организационными проблемами. По словам Байтерекова, современная музыка – это вызов тому, что есть. И процесс создания ансамбля полностью подтверждает эту точку зрения. Специфика ансамбля многими понималась с трудом, так как в Казахстане композиторское творчество по большей части не отходило от общепринятых в прошлом стандартов.

На начальных этапах основная задача ансамбля заключалась в знакомстве отечественной публики с творчеством композиторов второй половины XX века, с разнообразными стилевыми тенденциями, жанровыми поисками, новыми исполнительскими приемами. Естественно, что для первых концертов ансамбля отбирались произведения, обладающие явно выявляемыми параметрами звучащей ткани, позволяющими легче их воспринимать. То есть, сочинения, стоящие на грани академизма и авангарда. Также важно, что практически каждый концерт коллектива сопровождается вводной лекцией, каждое произведение комментируется с приложением музыковедческого и культурологического анализа.

Сегодня ансамбль «Игеру» известен во всем мире, свидетельством чему явился Международный фестиваль «Наурыз 21», имевший огромный резонанс в отечественных и зарубежных СМИ. Гостями фестиваля стали музыканты из Москвы, Санкт-Петербурга, других городов России, Узбекистана, Таджикистана и Западной Европы. Мероприятие посетили такие мэтры европейского авангарда, как Т. Мюррай (Франция), К. Ланг (Австрия). К участию в концертах помимо ансамбля «Игеру» были привлечены такие звезды российской сцены как В. Песин, Ф. Леднев, флейтист из Италии М. Кароли, израильский ансамбль современной музыки «Nikel». Преследуя задачу развития современной музыки в Казахстане, «Игеру» также исполняет произведения казахстанских авторов – А. Раимкуловой, В. Стригоцкого, О. Хромовой, Р. Абдысагина и многих других. Как видно, международная известность ансамбля «Игеру» подтверждает необходимость и своевременность его создания. В перспективе у ансамбля сотрудничество с такими международными культурными структурами как Гете-Институт, Французский альянс. Руководитель ансамбля планирует гастроли коллектива по областям Казахстана с целью популяризировать современное искусство в самых широких зрительских массах.

По словам С. Байтерекова: «Магистральная идея – показать современный Казахстан на мировых площадках как продвинутую в культурном плане страну. Исполнение ансамблем из нашей республики современной музыки станет для мировой общественности отличным показателем, что мы шагаем в ногу со временем. Ансамбль будет работать и на экспорт, и на импорт современной музыки. Мы с первого концерта включились в культурный обмен между Казахстаном и всем миром. Музыка — элитарное искусство. А современная музыка — тем более. Наш ансамбль готов сыграть одну из главных ролей в построении имиджа нашей страны как места встречи и диалога современных и традиционных музыкальных культур Востока и Запада».

Первый концерт ансамбля состоялся в Малом зале имени КНК А. Жубанова 24 ноября 2015 года. В концерте приняли участие молодые музыканты М. Туленова (флейта), Г. Байузакова (скрипка), Д. Буркитбаев (кларнет), Т. Каратаи (кыл кобыз), А. Куспанов (виолончель), С. Атагельдиева (фортепиано). В концерте прозвучали следующие произведения: «La Merle Noir» для флейты и фортепиано О. Мессиаана, «Widmund» для скрипки соло Б. Мадерны, «Manto I-II» для альты соло Д. Шельси, «Spins and Spells» для виолончели соло К. Саариахо, «Gra» для кларнета соло Э. Картера, «21» для кыл кобызы и фортепиано А. Абдинурова, «Туманное течение грёз» для кыл кобызы и виолончели Т. Нильдикешева. Состав участников концерта включал в себя молодых исполнителей, магистрантов и студентов консерватории, увлеченных идеями С. Байтерекова. Несмотря на предварительную информационную подготовку, количество слушателей, пришедших

на концерт, не внушало оптимизма, тем не менее, концерт прошел на хорошем профессиональном уровне и вызвал определенный резонанс в среде профессионалов. Как видно из представленной программы, с самого начала своей работы «Игеру» не просто знакомит публику с достижениями современной культуры, параллельно происходит представление широкой аудитории молодых отечественных авторов, что включает в себе важный социальный аспект. Кроме того, программа, включающая произведения для инструментов соло, является весьма сложной для восприятия, в отличие от ансамблевых сочинений, и здесь также необходимо отметить революционность шагов, предпринятых ансамблем уже на первых концертах.

Интересно, что, будучи руководителем ансамбля, Байтереков комментировал каждое произведение, рассказывал об особенностях композиции, об авторах, о сложностях музыкального языка, о содержании. И здесь возникают параллели с деятельностью выдающихся коллективов Западной Европы, где также концертная работа осуществляется параллельно с просветительскими аспектами. Кроме того, интерес ансамбля к творчеству молодых, не известных широкой публике композиторов, также объединяет «Игеру» и, например, Klangforum Wien. Практически каждое из представленных в концерте сочинений исполнялось впервые в Казахстане, то есть это был парад премьер, это также являет собой общность с деятельностью европейских коллективов.

Второй концерт ансамбля «Диалог культур» состоялся 12 февраля 2016 года в том же зале. В нем прозвучали как произведения классиков авангарда, так и сочинения казахстанских авторов: Д. Куртаг «Hommage a R.Sch» для кларнета, альты и фортепиано, Д. Крам «Processional» для фортепиано, Т. Хосокава «Vertical song I» для флейты, М. Линдберг «Steamboat Bill junior» для кларнета и виолончели, Д. Бержапраков «Камлание» для флейты, альты и қыл-қобыз, Т. Каратаи «Арнау» для қыл-қобыз и виолончели. Исполнителями также, как в первом концерте, выступили М. Туленова (флейта), Д. Буркитбаев (кларнет), С. Атагельдиева (фортепиано), А. Ахметов (альт), А. Куспанов (виолончель), Т. Каратаи (қыл-қобыз). Интересно, что публики на втором выступлении ансамбля было значительно больше, чем в первый раз, то есть, аудитория проявила интерес к новому начинанию. В отличие от первого концерта, где звучали, в основном, сочинения европейских авторов, здесь ансамбль включил в программу произведение японского композитора, что являет собой факт расширения творческих поисков коллектива.

Относительно состава ансамбля необходимо отметить, что, несмотря на энтузиазм участников, в сравнении с коллективами европейскими уровень профессионализма, в силу молодости музыкантов, уступает. И здесь необходимо отметить важность поддержки таких ансамблей. Например, в Ensemble Modern участники проходят достаточно жесткий конкурс, и этим обеспечивается очень высокий профессиональный уровень выступлений. Кроме того, огромное количество концертов, которые дают европейские коллективы, требует постоянной работы над расширением репертуара, над повышением качества исполнения. Авангард в принципе не может быть абсолютно популярен, так как большинство аудитории предпочитает традиционный классический репертуар. В Казахстане же, в силу особенностей социокультурного контекста, коллективы, продвигающие европейский авангард должны пользоваться поддержкой со стороны государственных структур. Ансамбль «Игеру», несмотря на его популярность в мировом масштабе, не является коллективом, принадлежащим к какой-либо организации, и это значимо тормозит те прогрессивные начинания, которые могли бы способствовать дальнейшей интеграции Казахстана в мировой культурный процесс. Понятно, если бы участники ансамбля занимались исключительно расширением репертуара, повышением своего профессионализма в исполнении современной музыки, ансамбль «Игеру» давал бы намного больше концертов, выезжал бы на различные международные фестивали. Как показывает практика, все ансамбли современного искусства получают помощь от

государства. Ensemble Intercontemporain вообще был создан по инициативе Министерства культуры Франции. Следовательно, ансамбль современной музыки не может активно и успешно функционировать вне поддержки со стороны государства.

6 апреля 2016 года состоялся следующий концерт ансамбля в рамках Открытия VI Международного фестиваля «Наурыз-XXI» в Большом зале КНК имени Курмангазы. В концерте прозвучали новые произведения, подготовленные для Фестиваля: Б. Фуррер «Gaspra» для флейты, кларнета, ударных, рояля, скрипки, альты и виолончели, А. Сафронов «Бах...чтобы переждать темноту» версия для 8 инструменталистов, Д. Джазылбекова «Chiaroscuro» для кларнета, скрипки, виолончели и рояля, Р. Абдысагин «Отзвуки бесконечности» для кларнета, кыл-кобыза и виолончели, Б. Аманжол «Новая пьеса», А. Сеилова «Sh_b(Alau)» для ансамбля, Д. Шельси «KoLho» для флейты и кларнета. Состав участников концерта был тот же. Благодаря масштабным PR-акциям, концерт посетило большое количество слушателей, что способствовало росту популярности «Игеру» в Казахстане. На концерте к открытию Фестиваля прозвучало сочинение Д. Джазылбековой, ныне проживающей в Германии. Таким образом, деятельность ансамбля способствует единению казахстанских композиторов, как живущих в стране, так и за ее пределами, что также работает на успешное продвижение международного сотрудничества в сфере культуры.

Интересно, что «Игеру» активно сотрудничает в сфере синтеза искусств, и здесь важно отметить многолетнюю дружбу ансамбля с театром «АРТ иШок». Указанный театр на сегодняшний день можно назвать одной из наиболее креативных структур, успешно работающих в стране. Сама концепция театра преследует цель поисков новых путей выразительности, новых механизмов обновления искусства, инновационных методов коммуникации с аудиторией. По словам московского театрального критика П. Руднева, «самой активной, консолидирующей театральной работой в центрально-азиатском регионе занимается алматинский театр „АРТиШОК“, созданный группой девушек шесть лет назад. Выпуская по одному-двум спектаклям в год, серьезно занимаясь современной пьесой своего региона, он из подпольного вырос в театр альтернативной эстетики, в театр, где царят ирония и трагифарс, мобильность и открытость» [2]. В 2019 году «Игеру» совместно с театром поставили оперу А. Маноцкова «Ер-тостик», которую показали на международном фестивале «Сахалинская рампа». И в этом деятельность театра тесно перекликается с работой ведущих западно-европейских коллективов подобного рода. Кроме того, на сцене театра часто происходят лекции-концерты «Игеру», в которых принимали участие такие музыковеды и композиторы, как В. Недлина, В. Стригоцкий-Пак, А. Сомов и другие. В ходе таких просветительских мероприятий аудитория знакомится с творчеством композиторов российского, европейского авангарда. Например, в одном из концертов слушатели имели возможность познакомиться с творчеством Э. Денисова, Д. Лигети с параллельными комментариями В. Недлиной.

«Игеру» не просто концертная структура, ансамбль также занимается мировоззренческими аспектами искусства, например, 21 октября 2016 года в Малом зале КНК прошел концерт «Европа-Азия», на котором музыканты исполнили ряд произведений европейских и казахстанских авторов. Программа включала в себя следующие сочинения: М. Смолька «Tears», В. Лютославский «Subito», М. Линдберг «Steam boat Bill Junior», К. Ланг «Zwillingssqiptel», С. Шаринно «Ai limiti della notte», О. Хромова «Интермеццо», Д. Бержапраков «Камлание». Музыканты не просто исполняли музыку, параллельно давались комментарии каждому произведению. Вообще, проблематика «Восток-Запад» сегодня является одной из наиболее рассматриваемых в мировой науке, в том числе – казахстанской. Следовательно, исследование научных аспектов музыкальной культуры позволяют определить еще одну грань деятельности ансамбля «Игеру».

В 2016 году в КНК имени Курмангазы открылся Центр современной музыки. Несмотря на не совсем удобные условия, Центр стал своего рода идеологической

площадкой для дальнейшего продвижения современной музыки. Очень важным для ансамбля явилось знакомство с творчеством и научной деятельностью одного из выдающихся композиторов и исследователей современной музыки Ю. Каспарова. 7 февраля 2016 года в концерте в Малом зале КНК «Игеру» исполнил сочинение Ю. Каспарова «Landscape fading into infinity». Знакомство с Ю. Каспаровым привело к тому, что ансамбль был приглашен на Международный фестиваль в Липецке. Об ансамбле «Игеру» заговорили в среде мировой музыкальной общественности, поступили приглашения из Узбекистана, Кыргызстана, России. Центр современной музыки проводил лекции-встречи, на которых разъяснялись многие проблемы современного художественного мышления. Например, 2 февраля 2017 года в Центре выступил С. Байтерекев с лекцией «Способы структурирования времени в пространстве». В марте того же года в Центре выступал с мастер-классами композитор, профессор Московской консерватории В. Тарнопольский с лекцией на тему «Вопросы синтаксиса в современной музыке».

Если рассматривать теоретические аспекты современного искусства с точки зрения традиционной культуры казахов, то налицо параллели. Сиюминутность импровизационного творческого процесса, возможность контакта с композитором, возможность воздействовать на процесс создания произведения свойственны традиционной культуре казахов [3]. В современной музыке очень важным фактором является возможность общения с композитором. В мировой практике известен случай, когда К. Пендерецкий под воздействием мнения публики переименовал свое сочинение «Плач по жертвам Хиросимы», которое изначально называлось иначе. Кроме того, бесписьменность исконно казахского традиционного художественного мышления предполагает жизнь музыкального исполнения что называется «здесь и сейчас». Даже произведения казахской культуры, дошедшие до нашего времени через века, не сохранили своего оригинального облика, так как каждый исполнитель, так или иначе, изменял их, в соответствии с собственными художественными ориентирами [4]. Далее, в традиционном обществе аудитория принимала самое живое участие в процессе исполнения, громко выражая свое мнение, корректируя художественный процесс. То же самое происходит с творчеством современных авторов, когда аудитория или исполнители, принимая участие в создании музыки, формируют композиционные принципы, содержательные аспекты и т.д. Таким образом, исходя из параллелей между современным искусством и казахской традиционной культурой, интерес к современному искусству в Казахстане следует культивировать и поддерживать.

Эволюция академического музыкального искусства Казахстана, как известно, имеет несколько этапов. Если проецировать историю отечественной музыкальной культуры на процессы в мировой истории, то можно выявить вершинные точки, связанные с развитием именно авангардной культуры. Академическое исполнительство сегодня широко распространено, все звезды мирового академического исполнительства классического направления, в принципе, играют по определенным, принятым в кругах профессионалов, стандартам. Исполнение же авангардной музыки – это несколько другая сфера, требующая специальной подготовки и доступная не всем. Исходя из этих соображений, авангардная исполнительская культура сегодня являет собой высший виток эволюции музыкального искусства.

Ансамбль «Игеру» выступает также как структура, занимающаяся важными общественными проблемами, принимая участие в мероприятиях, посвященных социально-культурным событиям. В частности, 5 октября 2017 году ансамбль провел творческую встречу с композитором В. Стригоцким «В калейдоскопе творчества», посвященную его 70-летию юбилею. Привлекая внимание широкой общественности к отечественным композиторам старшего поколения, «Игеру» можно назвать ярким общественным деятелем, что раскрывает еще одну грань его работы.

Исследования авангардной культуры, как правило, затрагивают проблемы теоретического, исторического характера. В нашем же случае очень важной представляется проблема инноваций в исполнительской технике, связанных с новыми принципами мышления и новыми средствами выразительности. Новые композиторские техники подразумевают значимое расширение арсенала игровых технологий, представлений о ресурсах инструментов. Помимо сугубо музыкальных в академическом понимании звуков композиторы-авангардисты прибегают к звуковым эффектам, лежащим за пределами традиционных стандартов. При этом можно отметить моменты системности в процессе обогащения технических приемов исполнения. Исполнение современных произведений требовало не просто новых навыков игры, на протяжении развития авангардной музыки сформировалась целостная совокупность исполнительских средств, позволяющая говорить об эволюции инструментализма как феномена мировой культуры. В данном случае значительный интерес представляет вклад одного из выдающихся виолончелистов XX столетия З. Пальма [5]. В сфере струнного исполнительства можно отметить ряд новых технологических приемов, внедренных композиторами европейского послевоенного авангарда.

Все приемы, получившие распространение в современной концертной практике, сформировались в единую целостную совокупность, сложность заключается в том, что отечественное академическое музыкальное образование не нацелено на развитие технических особенностей исполнения авангардной музыки. Содержание музыкально-педагогического процесса сегодня главным образом отражено в репертуаре. Так сложилось, что советская система музыкального образования была сосредоточена на выявлении эмоционально-содержательных факторов музыки. Соответственно, ядро педагогического репертуара составляли сочинения композиторов классического и романтического стилей. XX век также составлял зону особого внимания в музыкальной педагогике, тем не менее, произведения авангарда оставались вне поля зрения педагогического процесса. Это можно объяснить рядом факторов:

1. Индивидуализированность музыкального языка композиторов-авангардистов;
2. Сложность интерпретации, отсутствие сложившихся ориентиров в понимании художественных концепций современных авторов;
3. Применение инновационных видов исполнительской техники, не известных ни педагогам, ни студентам;
4. «Умозрительный интеллектуализм» содержания музыки авангарда, усложняющий процесс понимания и сценического воплощения;
5. Авангард – искусство, опережающее свое время, следовательно, в педагогике возникали сомнения в целесообразности изучения данного репертуара.

Сегодня многие сочинения авангардистов составляют классику мировой музыкальной культуры, и понимание принципов мышления, знание музыкальной литературы подобного направления просто необходимы в деятельности современного исполнителя. Следовательно, для успешной самореализации выпускника музыкального вуза на мировом уровне владение новыми видами композиторской и исполнительской техники жизненно важно. Так как, несмотря на обновления и эволюционные процессы в современном музыкальном образовании, репертуарные требования практически не изменились, знакомство творческой молодежи с сочинениями современных композиторов в исполнении «Игеру» открывает новые перспективы, расширяет репертуар молодых казахстанских исполнителей. И в этом заключается еще один важнейший просветительский аспект деятельности ансамбля «Игеру». Таким образом, роль ансамбля «Игеру» в казахстанской культуре не ограничивается указанными выше факторами, так как деятельность ансамбля являет собой значимое расширение технологических приемов в исполнительской школе Казахстана.

В современной культуре особое значение для успешной карьеры музыкантов имеют победы на международных состязаниях. В программы многих конкурсов входит

исполнение произведений молодых композиторов, написанных специально для того или иного мероприятия. В большинстве случаев сочинения, входящие в конкурсные программы, созданы в стилистике авангардного мышления, и исполнители, принимающие участие в конкурсе, часто имеют максимально сжатые сроки для изучения и подготовки этих опусов к исполнению. Помимо сложностей в интерпретации новых произведений, в процессе разучивания перед исполнителями встает ряд трудностей, связанных с использованием новых технологических приемов. Как указывалось выше, консерваторское образование в Казахстане нацелено главным образом на изучение репертуара классической, романтической направленности, и многие достижения современных исполнительских техник остаются вне поля зрения молодых исполнителей. В связи с этим расширение исполнительского репертуара в творчестве ансамбля «Игеру» подразумевает и обогащение технического арсенала инструменталистов.

Например, скрипы и скрежеты, издаваемые струнными при ведении слишком прижатым смычком, составляют отдельную сферу исполнительской техники. Различные типы «приготовленных» инструментов также требуют специальной технической подготовки. В частности, многие сочинения Олега Пайбердина созданы для составов, включающих модернизированные инструменты («пережатые» струны рояля, не характерные призывки и флажолеты у деревянных духовых, удары смычком по струнам у скрипок). И участники ансамбля «Игеру» помимо разучивания новых произведений должны постоянно совершенствоваться в овладении новыми видами техники.

Внедрение новых техник (композиторских или исполнительских) – в первую очередь, определяется степенью модернизации художественного мышления. В том, что касается современных европейских композиторов, принципы постмодернизма, получившие распространение на протяжении XX столетия, утвердились достаточно прочно и постоянно эволюционируют. Что же относится к исполнительским особенностям, здесь требуется постоянная работа исполнителей над расширением и совершенствованием новых технических приемов. Участники ансамбля «Игеру», осваивая инновационные методы игры на инструментах, значимо обогащают и развивают музыкально-исполнительское искусство Казахстана. Многие сочинения, презентованные на концертах ансамбля, сегодня входят в педагогический репертуар студентов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Магистранты, докторанты и студенты активно интересуются авангардной музыкой, исследуют методики быстрого изучения и овладения особенностями ее исполнения, что является необходимым условием для успешного функционирования в мировом контексте. Таким образом, деятельность ансамбля «Игеру» имеет важное значение в области расширения исполнительского мастерства казахстанских музыкантов, в обогащении педагогического репертуара студентов музыкальных учебных заведений.

Как показывает реальность, работа ансамбля «Игеру», помимо приобщения казахстанской публики к шедеврам мировой современной культуры, также связана с поисками новых граней облика отечественного музыкального искусства. В частности, это связано с исканиями в области новых тембровых красок с использованием традиционных инструментов. Многие сочинения молодых казахстанских композиторов, исполняемые на концертах «Игеру», включают в себя қыл-қобыз, шаң-қобыз, и тембровые эффекты, достигаемые сочетанием звучания этих инструментов и, например, струнного квартета или деревянных духовых, являют собой новые смелые эксперименты в сфере тембра. Исполняя подобные сочинения, ансамбль побуждает многих композиторов экспериментировать, искать новые сочетания. В данном отношении интересно творчество молодого казахстанского композитора Т. Каратаи, сочинения которой часто звучат в концертах ансамбля. Будучи профессиональным исполнителем на қыл-қобыз, получившим академическое консерваторское образование, Тогжан Каратаи в создании своих произведений смело экспериментирует, создавая новые тембровые концепции, кроме того, она также известна как композитор, творчество которого основано на

использовании числовых символик, что также является новаторством в сфере отечественного композиторского творчества [6]. Исполняя произведения молодых казахстанских авторов, использующих традиционные казахские инструменты, «Игеру» представляет новую отечественную музыку мировому сообществу, знакомит аудиторию с тембровыми эффектами, достигаемыми с помощью казахских инструментов.

Ансамбль «Игеру» - это команда молодых креативных музыкантов, подлинных профессионалов, исполнительский уровень которых растет от концерта к концерту. Так сложилось, что в разных концертах ансамбля состав участников постоянно менялся. Сначала это были студенты, затем магистранты, иногда в концертах принимали участие молодые педагоги. Подобная ситуация объясняется главным образом экономическими причинами. Тем не менее, многие участники коллектива составляют основу ансамбля: Дамир Буркитбаев, Сабина Атагельдиева, Айдар Куспанов, Павел Тарасевич, Меруерт Туленова

Отмеченные исполнители образуют костяк ансамбля «Игеру». В разное время в составе ансамбля играли такие музыканты как Дина Курманалинова, Валентина Каратаева, Арман Тлеубергенов, Гюзель Байузакова и многие другие. К сожалению, в силу ряда причин у ансамбля нет возможности сформировать постоянный расширенный состав, так как изменения в составе участников отрицательно сказываются на качестве подготовки к концертам, нет возможности планировать гастрольные поездки, так как все музыканты заняты не только в «Игеру». И здесь опять встает проблема необходимости государственной поддержки ансамбля «Игеру».

В 2019 году международные связи ансамбля получили дальнейшее развитие, так как в октябре ансамбль «Игеру» инициировал Международный фестиваль современной музыки «Made in Germany». На фестивале в качестве гостей присутствовали композиторы Б. Мунтендорф, С. Невский и ансамбль Garage. Мероприятие имело огромный резонанс, чему свидетельствовали аншлаги на концерты и лекции. Оба приезжих композитора провели мастер-классы для студентов. Успех ансамбля был подтвержден признанием высокого исполнительского уровня участников зарубежными гостями.

Как видно, в отношении форматов выступлений ансамбля также можно отметить эволюцию, которая заключается в движении от сборных концертов, включающих сочинения разных авторов к монографическим фестивалям, на которых исполняется музыка композиторов одной национальной школы или одного направления.

Итак, подводя итоги, следует отметить ряд моментов:

1. Деятельность ансамбля «Игеру» очень тесно перекликается с работой ведущих зарубежных коллективов современной музыки, включая в себя множество аспектов: концертный, просветительский, синтезирующий разные виды искусства;

2. Продвижение современного искусства в деятельности «Игеру» - эффективный инструмент интеграции, что подтверждается расширением международного сотрудничества ансамбля, ростом его популярности в среде мировой музыкальной общественности;

3. Революционная деятельность ансамбля не может обходиться без поддержки государственных структур, так как, с одной стороны, авангардная музыка не для всех является доступной, с другой – огромная работа, проводимая ансамблем, позитивно влияет на имидж Казахстана в мировом сообществе;

4. Значимость ансамбля в культурном пространстве Казахстана подтверждается широким спектром его работы: концерты, лекции, мировые гастроли, презентация Казахстана на уровне мировой культуры;

5. Творчество ансамбля «Игеру» принадлежит к вершинным явлениям в эволюции музыкального исполнительства Казахстана.

В заключение хотелось бы еще раз обозначить уникальность и своевременность появления такого коллектива как «Игеру» и отметить значимые перспективы, которые раскрывает перед отечественным музыкальным творчеством этого ансамбля.

Список литературы

1. Бектаев, К. Большой казахско-русский словарь, русско-казахский словарь. – Алматы: Алтын Казына, 2007;
2. Интервью кандидата искусствоведения, доцента Г. Ж. Мусагуловой с композитором С. Байтерековым от 11.04.2013г., Москва;
3. Мухамбетова, А.И. Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры // Кочевники. Эстетика: познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993. – 264 с.;
4. Аязбекова, С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Астана, 2011;
5. Бойкова В. П. Зигфрид Пальм и его вклад в развитие «расширенных» виолончельных техник. Сборник «Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello»// Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — №2.— С. 161-181;
6. Сомов, А.А. Числовой концепт как основа музыкальной композиции новейшего времени. – дисс...магистра искусствоведческих наук. – Алматы, 2019;

Түйіндеме

Мақала «Игеру» ансамблінің шығармашылығына арналған. Қазақстандағы еуропалық авангардтың алға жылжуы-жоғары деңгейдегі міндет күрделі, өйткені ұжым пайда болғанға дейін ультрадыбыстық композиторлардың музыкалық шығармалары республикада іс жүзінде орындалмады. Қазақстанның әлемдік мәдени үдеріске кірігуі осы саладағы ынтымақтастықты кеңейтуді талап етеді, өйткені қазіргі заманғы өнер әлемдік аудиторияда кеңінен танымал. Сонымен қатар, музыканттардың көптеген заманауи сайыстары Авангард туындыларын орындауды қамтиды және ерекше репертуарды зерттеу дамыған мәдени саласы бар мемлекет ретінде елдің имиджін нығайтудағы маңызды аспект болып табылады. Ансамбль қызметінің арқасында бүгінде Қазақстан көптеген маңызды халықаралық фестивальдарда көрінеді. Сондықтан да «Игеру» ансамблін Қазақстандағы жаңа музыкалық тұжырымдамаларды жариялаймыз деп атауға болады.

Түйінді сөздер: заманауи музыка, жаңашылдық, авангард, «Игеру».

Abstract

The article is devoted to the creativity of the ensemble "Egeru", actively promoting contemporary art in the masses. The promotion of the European avant-garde in Kazakhstan is a highly complex task, since before the appearance of the collective, the musical compositions of ultra-modern composers were practically not performed in the country. The integration of Kazakhstan into the world cultural process requires the expansion of cooperation in this field, as contemporary art is widely recognized by the world audience. In addition, many contemporary competitions of musicians include the performance of avant-garde works, and the study of a specific repertoire is an important aspect in strengthening the image of the country as a state with a developed cultural sphere. Thanks to the activities of the ensemble, today Kazakhstan is represented at many important international festivals. That is why the ensemble "Egeru" can be called the Herald of the new musical concepts in Kazakhstan.

Keywords: modern music, avant-garde, "Egeru", innovation.

*Балбусинова А.
магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы*

*Конушева Г.Н.
заведующая кафедры «Специальное фортепиано»
КНК им. К. Молдобасанова
Г. Бишкек, Кыргызстан*

МЕЖДУНАРОДНЫЕ КОНКУРСЫ ПИАНИСТОВ В КУЛЬТУРЕ КАЗАХСТАНА И КЫРГЫЗСТАНА

Самые яркие и многочисленные успехи молодых пианистов современности связаны, в первую очередь, с международными конкурсами, масштаб и значимость которых обогащают опыт казахстанских и зарубежных исполнителей, являясь своеобразным лифтом, поднимающим их на новый качественный уровень.

Конкурсы художественной направленности несут в себе комплексное воздействие на музыканта, способствуя его самовыражению, формированию этической культуры, творческой самореализации. Целью и результатом конкурсов, безусловно, является поддержка ярких талантов с последующей перспективой развития их возможностей.

В Кыргызстане и Казахстане проводится множество мероприятий, оказывающих эффективное воздействие на ряд аспектов культурной жизни. Это и школьные, и региональные, и республиканские, и международные конкурсы. В Кыргызской Республике состязания молодых талантов проводятся, главным образом на базе Кыргызской национальной консерватории им. К. Молдобасанова и РССМШИ им. М. Абдраева. Стоит отметить, что состязательность в сфере музыкального исполнительства свойственна традиционному мировоззрению кыргызов, что объединяет философии обоих этносов.

В республике регулярно проводится Открытый конкурс «Ars Polonia» при поддержке Сената Республики Польша и Фонда «Помощь полякам на востоке». Организаторы конкурса – КНК им. К. Молдобасанова и Польское культурно-просветительское объединение «Одроздение». Конкурс проводится раз в два года и является весьма действенным стимулом для повышения мастерства юных музыкантов. Это состязание представляет собой довольно значимое явление в культуре страны, так как является мультидисциплинарным. Исполнители на разных инструментах соревнуются между собой, что укрепляет международное взаимодействие в сфере музыкального искусства.

Также привлекает внимание музыкантов конкурс «Приношение русской музыке», организаторами которого являются Кыргызское музыкальное училище им. М. Куренкеева и Представительство «Россотрудничества» в КР. Данное мероприятие также проводится по нескольким номинациям. Примечательно, что конкурс являет собой монографический формат состязания, то есть, в разные годы он был посвящен творчеству П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и других русских композиторов. Подобные мероприятия способствуют более активному изучению выдающихся шедевров мировой (русской) классики, популяризации подлинного искусства в широких массах.

В 2020 году был организован конкурс «Обон» на базе ЦДМШ им. П. Шубина. Этот конкурс является детским, так как к участию в нем приглашаются ученики до 7 класса ДМШ. На этот конкурс было подано около 300 заявок из Кыргызстана, Узбекистана, Казахстана. Международный конкурс «Обон» также включает несколько номинаций. По количеству претендентов видно, что это мероприятие представляет собой важное явление в культуре не только Кыргызстана и вносит свой вклад в культурную интеграцию и международное взаимодействие.

Как видно, в КР состязания между молодыми музыкантами весьма популярны и служат в высшей степени мотивирующим фактором в совершенствовании профессионализма творческой молодежи. Лауреаты этих конкурсов сегодня являются активными исполнителями, студентами российских и кыргызских музыкальных вузов. Благодаря этим мероприятиям аудитория узнала такие имена, как Александр Гуйван, Арина Ильницкая, Алтынай Ибраимова, Чынара Арынова. Вместе с тем, очевидно, что в последнее время в Кыргызстане практически не проводятся масштабные состязания пианистов. В то же время активная конкурсная деятельность, щедро представленная в Казахстане, являет собой богатое поле для исследования.

В культуре РК будет справедливо упомянуть Международный конкурс пианистов в городе Алматы, проводимый в стенах Казахской национальной консерватории имени Курмангазы с 2000 по 2017 годы. Идейным вдохновителем данного мероприятия выступила казахстанская пианистка Жания Аубакирова, задачей которого по ее словам является "...привлечь внимание мировой музыкальной общественности к образовательным процессам в Казахстане, создание стимулов для воспитания молодого поколения казахстанских пианистов, условий для профессионального общения музыкантов, в конечном итоге - повышение уровня нашей конкурентоспособности..." [1].

Благодаря этому конкурсу, общественности стали известны имена таких ярких казахстанских исполнителей, как Акдидар Токтаган, Дина Омарбаева, Александра Егорова, Хегай Станислав, Несипбаев Адиль, Нуртазин Ернар, Ким Сергей, Дюсембаева Рабига, Кожахметова Жибек, Шевченко Оксана, Акшпекова Лейла, Кульшарипов Аскар и многие другие. На сегодняшний день, пианисты, представлявшие на этом конкурсе фортепианную школу Казахстана, пополнили отечественную копилку культурных достижений достойными призовыми местами, что доказывает конкурентоспособность наших музыкантов. Конкурсная статистика отображена в следующей таблице и служит подтверждением вышеописанным фактам (таблица 2):

Таблица 2

	Казах- стан	Россия	Узбе- кистан	Китай	Корея	Азер- байджан	Япония	Украина
1 место	9	8				1	1	1
2 место	11	4		1	1	1		
3 место	6	5	3	1	1			
4 место	2							
5 место	1							

Таблица составлена с учетом участия пианистов, как в старшей, так и в младшей и средней группах, в период с 2000 по 2017 годы. В таблице представлены не все страны-участницы, а лишь те, представители которых были удостоены призовых мест.

Международный конкурс пианистов в Алматы делал акцент на расширение географии участников, усложнение репертуарной политики, совершенствование технически-организационной стороны. Прямые трансляции конкурса позволили вывести на новый качественный уровень проведение мероприятия, а это влечет за собой возможность признания мировой общественностью творчества отечественных музыкантов.

Доказательством признания конкурса в мировом пространстве является авторитетное жюри, представленное именами, которые получили широкое признание не

только у себя на родине, но и за ее пределами. Приведем наиболее яркие примеры: Бернд Гетцке, Богумил Новицки, Нан-Хи Ким, Эрве Бийо, Павел Нерсесьян, Стефен Гунзенхаузер, Михаэль Дитрих, Дина Кирнарская, Даниэль Поллак, Элисо Болквадзе, Олег Маршев, Денис Шаповалов, Дина Йоффе, Евгений Инджич, Михаил Воскресенский, Юрий Маргулис, Максим Могилевский, Александр Корсантия и другие. Компетентность этих профессионалов, известных во всем мире, еще раз служит подтверждением высокого статуса данного конкурса.

Подробная информация о проведении каждого конкурса рассмотрена в диссертационной работе выпускницы КНК им. Курмангазы Антипиной Анны «Международный конкурс пианистов в Алматы: история и перспективы развития». По ее мнению, конкурсная практика стала неотъемлемой частью культуры, идея проведения конкурсов направлена на поддержание молодых талантов, дав отличный старт для реализации творческих планов [2].

Конкурсы такого масштаба предоставляют возможность накопления коллективного культурного опыта, а также являются отличной возможностью не только заявить о себе, но и популяризировать на международной арене национальную музыку, и ярким примером тому является Международный фестиваль-конкурс классической музыки, проводимый с 2013 года, *Astana Piano Passion*, художественным директором которого является Народный артист Российской Федерации, пианист-виртуоз Денис Мацуев. Одним из условий для участников данного мероприятия является исполнение произведения казахстанских композиторов, что дает возможность познакомиться мировой общественности с культурой Казахстана. Среди них произведения следующих композиторов: Н. Мендыгалиева, Е. Брусиловского, Г. Жубановой, А. Затаевича, Т. Кажгалиева, А. Исаковой, Б. Баяхунова, Г. Жолымбетовой, А. Токсанбаева, А. Толькпаева, также фортепианные обработки казахских народных песен более молодого поколения композиторов: Р. Кали, М. Максимова и многих других.

Этот конкурс-фестиваль имеет возрастные ограничения до 18 лет включительно и, тем не менее, привлекает широкий диапазон стран-участниц и вызывает большой интерес музыкальной общественности. Молодые пианисты из разных стран показывают не по годам зрелое искусство владения инструментом, и будет справедливым выделить участника из Казахстана Санжарали Копбаева, полюбившегося публике своей виртуозной игрой в столь раннем возрасте. Он является учеником РССМШИ для одарённых детей им. Жубанова, класс Гульжан Казыбековой. Именно этот конкурс дал стартовый толчок в его профессиональной карьере, доказательством тому служит неоднократное участие на международных фестивалях в качестве почетного гостя по приглашению Д. Мацуева в таких городах, как Москва, Иркутск, Воронеж. На сегодняшний день он является лауреатом престижных соревнований: Лауреат международных конкурсов *Astana Piano Passion* (2013, II премия; 2014, I премия), *Merci, Maestro* (2016, Брюссель, I премия), Республиканского конкурса в Алматы (2017, Гран-при). Полуфиналист и обладатель "Приза Надежды" X Международного юношеского конкурса имени Чайковского (2017) [3].

Но, как показала практика этого конкурса, в преимущественном отрыве большее количество призовых мест удостоились пианисты из России и стран Дальневосточного региона. Эти показатели отличаются от рассматриваемого ранее Международного конкурса пианистов в Алматы (т.к. с 2008 года конкурс нацелен лишь на старшую возрастную группу), а это в свою очередь затрагивает немаловажную проблему, касающуюся поддержки именно молодого, подрастающего поколения нашей страны. Свойственная традиционной художественной культуре казахов состязательность порой нуждается в совершенствовании профессиональных навыков, а этому может способствовать создание специализированных фондов, обеспечивающих музыкантам возможность обмена культурным опытом путем выездных мастер-классов, финансирования конкурсов и много других возможностей для поддержания растущего

поколения, что послужит стимулом для повышения уровня отечественной культуры. Примером такого рода организаций служит "Фонд поддержки культуры и искусства им. Ермака Серкебаева", основанный в 2015 году. Целью данного проекта является "...инициировать и поддерживать национальные и международные просветительские, образовательные проекты, направленные на поиск и творческое развитие молодых одаренных казахстанских артистов..." [4]. Путем отборочного онлайн-конкурса выпускник КНК им. Курмангазы Байбосын Айдос был удостоен чести стать стипендиатом Фонда. Став обладателем этого почетного звания, стипендиат имеет возможность поддержки со стороны фонда в творческой самореализации, организации концертов, как в Казахстане, так и за рубежом, а это значимо укрепляет имидж отечественной культуры в мировом пространстве. Такого рода организации, взяв на себя материальную ответственность за положение молодого поколения, имеют в перспективе оказать большое влияние на повышение общего профессионального уровня отечественных музыкантов.

Следует отметить, что почти все концертирующие пианисты из Казахстана, как и мировые, имеют звания лауреатов престижных конкурсов, ведь на сегодняшний день сложно представить именитого пианиста, за плечами которого нет каких-либо достижений. Исходя из этого, можно выделить как положительные, так и отрицательные стороны конкурсной практики. Среди положительных:

- возможность проявить свои лучшие качества исполнителя в условиях конкуренции;
- рост исполнительного опыта;
- расширение репертуара путем включения новых, ранее неисполняемых произведений;
- возможность вступления в концертные организации путем яркого проявления творческих способностей на конкурсе;

Как отмечает О. Филатова [5], «процесс достижения цели» является одним из положительных факторов наряду с тем, что музыкант приобретает опыт и обмен мастерством, ведь конкурсы, несомненно, являются важным средством межкультурной коммуникации между странами, представляемыми музыкантами в ходе художественного диалога-контакта. "Конкурсомания" стала неотъемлемой частью в культурной среде и пронизывает всецело систему отечественного и мирового музыкального образования, начиная со школьного звена и заканчивая высшими учебными заведениями. Также можно обозначить и ряд отрицательных моментов, касающихся столь растущей популярности конкурсной практики:

- приоритет подготовки к конкурсам с раннего детства, противопоставляя его качественному поэтапному получению образования, приводит к некой "дрессировке" и шаблонной игре музыканта, направленной на то, чтобы произвести впечатление на публику, что сейчас часто называют "громко и быстро", при этом формированию художественно-интонационной культуры в игре учащихся порой не уделяется должного внимания;

- рамки, связанные с выбором конкурсной программы, порой противоречат предпочтениям и природе музыканта, что влечет за собой лишение естественной индивидуальности, также это ведет к сужению репертуара пианиста, ведь ежегодное оттачивание одного и того же набора произведений приводит к тому, что творческий облик исполнителя теряет разносторонность и индивидуальную направленность в своем развитии;

- периодическое превращение музыкальных конкурсов в некую демонстрацию блестящего технического мастерства приводит к тому, что выразительное интонирование и собственное отношение к произведению нивелируется и не учитывается;

- порой необъективная оценка жюри приводит к низкой самооценке конкурсанта, губит в корне потребность в самосовершенствовании.

Исходя из всего вышесказанного, следует ряд выводов:

- конкурс являет собой механизм повышения собственного исполнительского мастерства;
- соревнование оказывает значимое воздействие на подъем общего уровня исполнительского профессионализма;
- мировой и отечественной публике конкурсы открыли множество новых имен;
- культура страны, представляемой конкурсантом, имеет возможность показать свой высокий культурный уровень на международной арене;
- конкурсы – это возможность популяризации произведений отечественных композиторов в международном пространстве;
- конкурсы способствуют расширению и укреплению творческих связей в международном контексте;
- конкурс – это инструмент привлечения внимания мировой музыкальной общественности к отечественной культуре.

Список литературы

1. Из приветственного слова Жании Аубакировой на I Международном конкурсе пианистов в Алматы. // [Электронный ресурс]. URL: http://pianocompetition.kz/rus/history/6th_comp (дата обращения: 08.11. 2019 г.);
2. Антипина А. Международный конкурс пианистов в Алматы: история и перспективы развития: дисс. ... маг. иск. наук: 6М040200. - Алматы. 2017. - 107 с.;
3. Интервью с Санжарали Копбаевым. *Беседовала Наталья Поддубняк*. 05.05.2018. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/sanzharali-kopbaev/> (дата обращения: 11. 08. 2019 г.);
4. Официальный сайт " Фонда поддержки культуры и искусства им. Ермака Серкебаева". // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.findglocal.com/KZ/Almaty/1092300120858127> (дата обращения: 05. 05. 2019 г.);
5. Филатова О. О роли музыкальных конкурсов в системе творческих приоритетов современного исполнителя классической музыки. Нижний Новгород, 2007. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=14316> (дата обращения: 07.01.2019 г.

Түйіндеме

Мақалада Қазақстан мен Қырғызстандағы пианисттердің халықаралық байқаулары қарастырылады. Негізгі екпін бір жағынан оң факторларды, екінші жағынан теріс факторларды анықтауға қойылады. Әрине, кез-келген сайыс орындаушылық кәсібилікті арттырудағы пәрменді ынталандыру құралы болып табылады. Бұдан басқа, шынайы әлемдік ауқымдағы іс-шараларды өткізу кәсібиліктің орташа деңгейін арттыра отырып, жалпы ортада көрініс табады. Сондай-ақ, халықаралық ынтымақтастықты кеңейтуде, өз елінің мәдениетін әлемдік аренада таныстыруда конкурстардың маңызды рөлін атап өту қажет. Сонымен қатар, конкурстардың аса танымалдығы шығармашылық даралықты нивелирлеуге ықпал етеді, техникалық жетілдіру мүддесінде көркемдік міндеттерді жиі тарылтады.

Тірек сөздер: пианист, байқаулар, сайыстар, фортепиано, деңгейі, кәсіби шеберлігі

Abstract

The article deals with international piano competitions in Kazakhstan and Kyrgyzstan. The main focus is on identifying positive factors on the one hand, and negative ones on the other. Of course, any competition is an effective motivating tool in improving performance professionalism. In addition, holding events of a truly global scale affects the overall environment, manifesting itself in increasing the average level of professionalism. Also, it is necessary to note the important role of competitions in expanding international cooperation, in

presenting the culture of your country on the world stage. At the same time, the excessive popularity of competitions helps to level the creative personality, often narrows artistic tasks in the interests of technical perfection.

Keywords: pianists, competitions, competitions, piano, level, professionalism

Наурызбаева Ж.

магистрант 2 курса

Научный руководитель – Амирова Д.Ж.

старший преподаватель

кафедры «Музыковедение и композиция»,

кандидат искусствоведения

КНК имени Курмангазы

г.Алматы, Казахстан

ОБРАБОТКИ КАЗАХСКОЙ ПЕСНИ «ЯПУРАЙ»

Е. РАХМАДИЕВА И Г. БЕРЕКЕШЕВА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Песня «Япурай» – один из ярчайших шедевров казахской традиционной песенной лирики. Она неоднократно привлекала внимание самых разных музыкантов – исполнителей, композиторов, хормейстеров. Популярная песня многократно подвергалась обработке, и интерес к ней сохраняется до сих пор. Преломление песни «Япурай» в казахстанской академической музыке отмечено большим жанровым разнообразием и оригинальностью интерпретаций. Встречаются примеры свободной жанровой трактовки песни, такие как «вокальный дуэт, инструментальные вариации, фантазия, транскрипция, хоровая песня и другие» [1, 92].

В своем аналитическом этюде мы обратились к двум **хоровым обработкам** рассматриваемой песни. В обоих случаях за основу взята нотировка «Япурай», сделанная Б. Г. Ерзаковичем по записи от певицы Т. Ибрагимовой (1932 г.) [2, 95]. Анализ рассматриваемых обработок показывает, что Е. Рахмадиев и Г. Берекешев использовали именно этот вариант в качестве оригинального источника. Обе обработки сделаны для четырехголосного смешанного хора и солиста а'capella.

Прежде всего подчеркнем, что мы имеем дело с двумя разными типами хоровой обработки песни. Первая (Е. Рахмадиев, 1962 г.) – является удачным примером традиционной композиторской обработки народной песни в европейском стиле и многие годы входила в репертуар заслуженного коллектива республики Казахской Государственной хоровой капеллы как один из ярких образцов хоровой казахской песни. Вторая же (Г. Берекешев, 2002 г.) – скорее творческий эксперимент опытного и талантливого хормейстера, сумевшего синтезировать традиционную песню с приемами джазовой аранжировки.

Если рассматривать подходы, которые применяют музыканты в своих обработках, то можно отметить, что Рахмадиев очень бережно сохраняет изначальный лирический характер произведения. Сохраняет он и форму песни, в основе которой – бесприпевная полустрофа: хоровое вступление на тему песни (Andante molto) – два проведения темы, где соло сопровождается хоровым аккомпанементом. Сохраняя мелодическую линию песни, композитор дополняет ее гармонизацией (в хоровых голосах), уплотняет ее фактурно (волнообразные имитационно-вариантные хоровые подголоски) и обогащает динамически, усиливая ее звучание во втором проведении темы. Прием дублировки песенной мелодии используется композитором по-разному. В конце полустрофы тема дублируется в партии хоровых сопрано, тем самым фактурно расширяя ее. Во второй полустрофе подобную дублировку можно встретить в партии теноров, что способствует динамическому усилению (см. пример 1).

Второе проведение является кульминационным в обработке. Композитор использует приемы подголосочной полифонии, а также *divisi* в голосах, что заметно уплотняет хоровую фактуру. Развитие достигается и усилением динамики – от *Piano* в первом проведении к *Forte* во втором. Динамизация достигается и агогическими средствами (фермата – см. пример 2).

Пример 1. «Япурай» в обработке Е. Рахмадиева [3, 50].

Пример 2. «Япурай» в обработке Е. Рахмадиева [3, 50].

Сочетание достаточно скромных, но выразительных приемов хоровой обработки песни, используемых Рахмадиевым, сохраняет лирическое настроение, не нарушая изначальный музыкальный образ.

Другое интересное обращение к этой песне – хормейстерская обработка песни «Япурай» Г. Берекешева [4, 11]. Данная интерпретация – тоже для смешанного хора и соло тенора. Хормейстер использует различные приемы. Хоровые голоса используются в качестве инструментальных партий аккомпанирующего состава (например, остинатный бас). Имитируя звучание домбры («тренькающее» звучание голосов на слогах «па-ра-ра»), таким образом Берекешев как бы воспроизводит традиционное исполнение песни. При этом возникает и джазовый колорит, поскольку «инструментальное» звучание передается вокальными, хоровыми голосами. При этом на всем протяжении сохраняется синкопированный ритмический рисунок аккомпанирующих хоровых голосов, что несвойственно оригиналу.



Пример 3. «Япурай» в обработке Г. Берекешева

Ремарка автора обработки (Swing) и активное использование характерной аккордики (септаккорды II, III и IV ступени) во втором проведении мелодической темы прямо указывают на джазовую интерпретацию песни. Используется прием *divisi* в партии сопрано, что при тесном расположении аккордов и высокой тесситуре в партии теноров придает особое напряжение (см. пример 4). Обработка стандартно завершается тоническим септаккордом с альтерированной (мажорной) III ступенью. Можно отметить, что в данной интерпретации изначальная глубокая лиричность песни «Япурай» заметно утрачивается. Этому способствуют и темповые изменения – достаточно подвижное исполнение в сочетании с «балалаечностью» хорового сопровождения придает интерпретации некоторую легковесность и шутовскость, и в результате песня приобретает новый, возможно «осовремененный» характер.

Пример 4. «Япурай» в обработке Г. Берекешева

Как показывает сравнительный анализ двух, разных по времени создания и по стилистике, хоровых обработок одной и той же казахской традиционной песни, в зависимости от подхода возможны разные художественные результаты. И Рахмадиев, и Берекешев демонстрируют творческое отношение к материалу, поскольку «жанр хоровой обработки связан с творческим освоением народно-песенного искусства <...>. Характерная особенность этого жанра – в сочетании фольклорного материала с приемами, выработанными профессиональной музыкой, стилистических особенностей народной песни со своеобразием творческого почерка композитора...» [5, 86]. Авторы рассматриваемых хоровых обработок передают не только свое понимание народной музыки, но и ощущение своего времени, его образы, ритмы и звучание.

Список литературы:

1. Даулбаева А. К., Абдрахман Г. Б. Народная песня «Япурай» - лирический символ казахской музыки // Сибак. Научное сообщество студентов: Междисциплинарные исследования. Электронный сборник статей по материалам VIII студенческой международной заочной научно-практической конференции. 5 (8) Ноябрь 2016 г. – Новосибирск, 2016. – С. 91-96.
2. Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с.
3. Молодов А., Ахметова Г. Хорға арналған шығармалар – Алматы: Жазушы, 1973. – 96 с.
4. Берекешев Ғ. К. Балалар, әйелдер, ерлер және аралас хорға арналған шығармалар. – Алматы: КазНҚ, 2012 – 50 б.
5. Левандо, П. П. Анализ хоровой партитуры – Ленинград: Ленингр. гос. ин-т культуры, 1971. - 102 с.

Түйіндеме

Бұл мақалада әйгілі қазақтың дәстүрлі «Япурай» әнінің екі хор өңдеу нұсқалары (Е. Рахмадиевтің, 1962 және Г. Берекешевтің, 2002) салыстырылады. Материалды талдау көрсеткендей, Рахмадиевтің өңделуі дәстүрлі композиторлық көзқарасты көрсетеді. Оның интерпретациясында әр түрлі әуендік элементтер, имитациялық техникасы, сондай-ақ дамудың кейбір динамикалық әдістері сияқты хор текстурасын дамытудың түпнұсқа, шектеулі құралдары мен әдістеріне ұқыпты қарау көрінеді. Гармониялық өңдеу тілі қарапайым және ән әуенінің табиғатын бұзбайды. Жалпы, Рахмадиевтің өңдеуі академиялық стильмен ерекшеленеді.

Берекешевтің интерпретациясы – бұл джаз стиліндегі аранжировка. Осы себептен оның хор өңдеуінің ырғақты, гармониялық және динамикалық ерекшеліктері джаз стиліне жатады. Нәтижесінде – әннің бастапқы бейненің өзгеруі. Ән жаңаша, бүгінгі заманға сәйкес болып естіледі.

«Япурай» әнінің екі хор өңдеу нұсқалары да бір шығармашылық тапсырманың әртүрлі шешімдерін көрсетеді. Олардың әрқайсысы өз уақытын көрсетеді.

Тірек сөздер: хормен өңдеу, дәстүрлі ән, хор құрылымы, аранжировка.

Abstract

This article compares two choral arrangement of the famous Kazakh traditional song “Yapurai” (by E. Rakhmadiev, 1962; by G. Berekeshev, 2002). As the analysis of the material showed, the Rakhmadiev’s arrangement reflects the traditional composer approach. In his interpretation, a careful attitude to the original, restrained means and methods of the development of the choral texture, such as varying melodic elements, imitation-sub-vocal technique, as well as some dynamic methods of development, are manifested. The harmonic style is simple and does not violate the nature of the song melody. In general, it is distinguished by an academic style.

The by G. Berekeshev’s interpretation represents a completely different type - it is a choirmaster arrangement in a jazz style. From here - syncopated rhythm, jazz harmony and dynamics. And as a result - a change in the original imagery. The song takes on a modern sound.

Both transcriptions are interesting as a reflection of different solutions to one creative task - the original interpretation of the most popular folk song. Each is interesting from the point of view of the contemporary cultural context.

Keywords: choral arrangement, traditional song, choral texture.

*Демесинова А.
магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы
Научный руководитель – Мылтыкбаева М.Ш.
доцент кафедры «Музыковедение и композиция,
кандидат искусствоведения,
КНК имени Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан*

ТРИО «GASESA» Г. УЗЕНБАЕВОЙ КАК «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ» УЧИТЕЛЮ

Жанр фортепианного трио как направление камерной инструментальной музыки продолжает находиться в сфере творческих интересов композиторов. Он получает самые различные воплощения в музыке казахстанских композиторов. Основные отличительные черты жанра в казахской музыке приобретают новое звучание в XXI веке. Одно из интереснейших сочинений последнего времени представляет собой фортепианное трио «GASESA» Гульжан Узенбаевой. В нем можно найти новые черты, отражающие эстетические и композиционные принципы национальной камерной музыки нескольких последних десятилетий. «Это произведение, одновременно интеллектуально выверенное и эмоционально насыщенное, безусловно, может украсить репертуар любых виртуозов камерной музыки...» – такой отзыв получило произведение после первого исполнения [1].

Фортепианное трио Г. Узенбаевой «GASESA of Memory of Gaziza Zhubanova» – одно из ярких и востребованных камерных произведений последних лет. В нем нашли отражение как новаторские тенденции творчества, так и несомненное творческое дарование композитора, постоянно представляющего слушателю произведения, отмеченные глубиной содержания, характерной образностью.

Гульжан Узенбаева принадлежит к современному поколению композиторов. Она является не только композитором, но и также известна как талантливая пианистка, является Заслуженным деятелем РК, профессором кафедры специального фортепиано, обладателем Государственного гранта РК на создание общественно значимых произведений. Ее творчество отражает самые актуальные темы современности, отвечает духу времени, и в то же время, диктует новые тенденции в различных областях исполнительского творчества. Гульжан Эркиновна ведет активную и разнообразную деятельность, включая участие в различных музыкальных форумах, фестивалях, конкурсах, и конечно, концертах.

Будучи профессором по классу фортепиано в КНК им. Курмангазы, она блестяще совмещает педагогическую, исполнительскую деятельность и композиторское творчество. Показательно, что такая универсальная модель «женщины-творца» была воспринята ею от своего педагога, первой женщины композитора Газизы Жубановой. Творческое наследие Гульжан Узенбаевой уже сегодня насчитывает десятки произведений самых различных жанров.

Фортепианное трио – достаточно новое произведение, написанное в 2017 году к 90-летию со дня рождения композитора Г. Жубановой. Фортепианное трио написано для скрипки, виолончели и фортепиано. Характеризуя собственное сочинение, автор отмечает, что трио было создано в короткий срок, и источником вдохновения послужила благодарность своему педагогу, известному композитору Казахстана Газизе Жубановой. Другим важным стимулом написания трио стал факт ограниченного количества камерной музыки казахстанских композиторов.

Анализируемое произведение можно отнести к жанру «музыкального приношения» – музыкального сочинения, отдающего дань уважения творцу. Жанру, имеющему

длительную историю развития в музыкальном искусстве. Приношение – своего рода жанр в музыке, хотя и не в формальном смысле, обладающий интересной историей. Термин «приношение» в привычном, обывательском представлении – это дар, подарок, подаяние, подношение, пожертвование. История музыки свидетельствует о целом пласте музыки, связанном с этим явлением. Так, в древности, приношение было связано с жертвоприношением богам. Музыка постоянно звучала либо в самих храмах, либо возле них. В эпоху Возрождения возникли такие жанры, как «музыкальный портрет», «музыкальное посвящение», «музыкальное восхваление», «музыкальное приношение». В XVI-XVII веках функцию музыкального приношения, например, во Франции выполняла томбо (франц. tombeau) – инструментальная пьеса скорбного и торжественного характера, посвященная памяти умершего. В XVIII веке своеобразные «Надгробия» в виде сонат для скрипки и баса написали Ж. М. Леклер и П. Локателли. «Надгробию» родственна французская «plainte» (в буквальном переводе – «жалоба»), образцы которой принадлежат И. Фробергеру, Ф. Куперену. В XX в. жанр «Надгробия» во Франции вновь возродился к жизни, при этом использовалось также название «Приношение...»; возникла традиция посвящать «Надгробия» памяти выдающихся композиторов, причём воспроизводились черты их стиля. Клодом Дебюсси были созданы следующие «Надгробия»: «Приношение Рамо» из фортепианного цикла «Образы» (1905), «Приношение Гайдну» для фортепиано (1909), М. Равель в 1917 году написал «Гробницу Куперена» для фортепиано, в память о погибших во время первой мировой войны друзьях.

В наше время семантическое значение «музыкального приношения» закрепляется за концертами, посвященными творчеству великих музыкантов. Часто встречаются названия концертов, с наименованием «приношение...», например – «Приношение Святославу Рихтеру», «Приношение П.И. Чайковскому». Такие концерты имеют аналогии с приношением, даром музыкантов своим наставникам, композиторам, исполнителям, всем тем, кто посвятил свое творчество высокому искусству. В ряду подобных музыкальных событий можно отметить и, например, «Приношение Н.А. Римскому-Корсакову» (Москва, 2019), «Приношение Шаляпину» (Казань, 2018), «Приношение Бетховену» (Нур-Султан, 2020).

Можно вспомнить множество примеров посвящения произведений. К примеру, И.С. Бах, сочинил цикл канонов, фуг и других музыкальных произведений, которые были основаны на теме продиктованной ему прусским королем Фридрихом II, и посвященных ему. Как известно, И.С. Бах в 1747 году сочиняет серию полифонических разработок на тему, предложенную ему Фридрихом II, называет их «Музыкальным приношением» и, предпослав им посвящение, преподносит, дарит опус прусскому королю, бывшему, как известно, еще и музыкантом.

У знаменитого композитора и скрипача Н. Паганини существуют так называемые «Альбомные посвящения», состоящие из восьми миниатюр, каждая из которых представляет технически сложные для исполнения произведения. Л. Бетховен посвятил свою девятую скрипичную сонату известному французскому скрипачу Р. Крейцеру, которая и носит название «Крейцера соната».

Множество подобных примеров можно найти и в романтической музыке. Так, С. Слонимский написал «Интермеццо памяти Брамса», А. Шнитке – «Посвящение Паганини», концерт-фантазия для фортепиано с оркестром «В мире Эдварда Грига» Г. Корчмара и другие.

В музыке современных композиторов также встречаются произведения с названием «Приношение». Например, «Музыкальное приношение С.И. Танееву и А.С. Аренскому» Д.В. Дианова. «Приношение И.С. Баху» А. Романова.

В данном ряду можно рассмотреть и произведение Г. Узенбаевой. При этом можно обнаружить интересную преемственную связь: в свое время ее учителем, Газизой

Ахметовой, было создано трио «Памяти Юрия Шапорина» для скрипки, виолончели и фортепиано, посвященное памяти учителя (1986).

Как отмечает исследователь Т. Харламова, «жанр мемориального трио, истоки которого, как известно, уходят, прежде всего, в русскую академическую традицию, занимает особое место в творчестве композиторов Казахстана... К этому типу относятся Трио памяти воина Амангельды Иманова композитора С. Шабельского, первой казахской женщине-пулемётчице Маншук Маметовой М. Иванова-Сокольского, а также различные Трио памяти казахского философа и поэта Абая, принадлежащие перу В. Новикова, Ж. Дастенова, С. Шабельского и др. К трио, возникшим как дань памяти ушедшим из жизни коллегам и наставникам относятся памятные произведения М. Рахимбаева «Трио памяти К. Кужамьярова» и вышеназванное Трио Г. Жубановой. Таким образом, в Казахстане к последним десятилетиям XX века складывается своеобразная традиция национального жанра мемориального трио, синтезирующего традиции европейских классиков (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), русских композиторов XIX века (П. Чайковский, С. Рахманинов) и национальных авторов (Г. Жубанова, М. Рахимбаев)» [2, 64].

Жанр «приношение» нашел отражение в разных сферах казахской музыки. Посвящения музыкальных произведений существовали и в народной, народно-профессиональной традиции. Примеры посвящений можно найти и в песенном, и в инструментальном творчестве казахов. Это различные песни-посвящения, кюи и т.д. (кюй Таттимбета «Молкара», посвященный двоюродной бабушке Абая Кунанбаева).

Трио Г. Узенбаевой, в свою очередь, является приношением Г. Жубановой. И так же, как и в произведении Г. Жубановой, образ Учителя проявляется не только в образном содержании, но и в творческом методе самой Узенбаевой, которая музыкальными средствами воссоздает творческие принципы композитора. Это проявляется, прежде всего, в принципах организации музыкального материала, его развитии, формообразовании.

Исполнительская история трио пока невелика. К настоящему времени трио полностью было исполнено лишь однажды, на IV международном фестивале камерной музыки (апрель 2019). До этого финал трио исполнялся на концерте, посвященном памяти Г. Жубановой в Астане в Конгресс холле. Исполнители: Ермек Магавин (скрипка), Ермек Курманалин (виолончель), Гульжанат Жанатаева (фортепиано).

Трио закономерно носит название «GASESA». Но это не просто имя композитора, которому посвящено произведение, это – музыкальная монограмма. Название сложено из нот, сочетание которых представляет собой интонационное ядро всего трио. Более того, сам композитор предусмотрел несколько трактовок монограммы. Слово «GASESA» раскладывается на G-As-Es-A, G-A-Es-E-Es-A, G-A-As-E-Es-E-A.

Игра смыслов в названии уходит далеко в историю западноевропейской музыки. Нам известны яркие примеры: BACH – зашифровка имени великого композитора И. Баха, также монограмму использовали другие композиторы как дань уважения его творчеству; HAYDN (=B-A-D-D-G) посвящен Йозефу Гайдну, использовался Морисом Равелем в менюэте на имя Гайдна; D-S-C-H (=D-Es-C-B) – использовался Д. Шостаковичем (**D. Schostakowitsch**); вариации на тему ABEGG посвящен Мете Абегг, использовался Р. Шуманом; монограмма B, A, B, Es (= **B**, **r**, **A**, **H**, **m**, **Es**) – посвящена И. Брамсу, использовалась А. Шнитке в Сонате для скрипки и фортепиано № 2 и другие.

Само использование монограммы в Трио Г. Узенбаевой символично, так как она наделена знаковой функцией и обладает семантической емкостью, направляющей к творчеству Г. Жубановой. Монограмма в этом смысле – символ музыки Жубановой, в ней зашифрован тематический комплекс, который, в зависимости от расположения в композиции, участия в формообразовании произведения, может носить разный смысл. В Трио Г. Узенбаевой монограмма GASESA несет функцию сквозного лейткомплекса, представляет ведущую образно-смысловую сферу сочинения.

В произведении метафорически представлены несколько граней образа, которые переплетаются и взаимодействуют. Это образ педагога-наставника с волевым характером, образ женщины, прожившей нелегкую жизнь, в то же время лирический образ женщины-матери, образ любви. Также в этом произведении музыкальный язык отличается национальной яркой почвенностью, что направляет нас на восприятие музыки с национальными истоками, присущими первой женщине-композитору. Это выражено во внутреннем смыслообразовании, в разворачивании музыкальной ткани.

Сложное и многослойное содержание трио композитор воплотил в четырехчастной форме, где:

- I часть – Adagio c-moll;
- II часть – Vivace con brio, C-dur;
- III часть – Lento, g-moll;
- IV часть – Presto, C-dur.

Все части имеют классическое разграничение и ясны по структуре. I часть представляет типичное сонатное Allegro, открывающее классический сонатно-симфонический цикл, II и III части – срединные части различного жанрового содержания, из которых одна выполняет функцию медленной части цикла, другая — жанрово-бытовой, и IV часть — Финал, также в традиционной для цикла форме рондосонаты.

Первая часть написана в сонатной форме со вступлением в темпе Adagio. Уже во вступлении с первых тактов звучит монограмма в партии струнных инструментов – G-A-Es, G-A-E (пример 1).

Все вступление практически построено на сопоставлении, сопряжении секундовых, тритоновых интервалов, интонаций, как бы погружая слушателя в «лейткомплекс». Медленное вступление на динамике *piano* передает всю значимость, важность проведения темы «GASESA».

Пример 1.

Постепенно темп ускоряется и подводит к главной теме первой части, где темп меняется с *Adagio* на *Allegro agitato*, что создает большой эмоциональный контраст (пример 2).

Пример 2.

Экспозиция сонатной формы традиционно представляет сопоставление двух разнохарактерных тем. Тема главной партии, звучащая у струнных инструментов, героическая, волевая по-своему характеру, вначале звучит в среднем регистре, затем композитор переносит тему на октаву вверх, тем самым достигается больший накал, эмоциональный подъем, тема звучит еще более активнее, масштабнее. Тем временем партия фортепиано выполняет функцию традиционной ансамблевой «поддержки»: партия выписана триолями, что придает звучанию взволнованность. Связь со вступлением поддерживается на интонационном уровне – в экспозиции преобладают те же интервалы – секунды, ув.4 и ум.5, что звучали и во вступлении.

С раздела **В** появляется тема связующей партии, которая основана на секундовых интонациях, то в восходящем, то нисходящем движении. Важно отметить и интонационную ладовую основу, которая свойственна народной музыке, придающей яркий национальный колорит звучанию. Как известно, звукоряды ладов казахского мелоса во многом совпадают с натуральными диатоническими. В части наблюдается активное использование натуральных ладов: из мажорных ладов преобладают ионийский и миксолидийский, а из минорных – эолийский, дорийский и фригийский. Как отмечает С.А. Кузембаева, для мелодии диатонической природы характерна плавность интонационного движения, стремление к поступенному заполнению скачка в обратном направлении [3, 9]. С подобным типом мелодики и его развитием можно встретиться и в анализируемом произведении. Происходит яркое чередование, смешение ладов, тем самым раскрывая широкие выразительные возможности полиладовости.

Следующая за связующей партией тема побочной партии в D-dur основана на совершенно новой теме, танцевального характера, также имеющей яркую ладо-тональную переменность. Своеобразие и контраст вносится посредством использования имитации народного инструмента домбры, с применением исполнительского штриха *pizzicato* в партии струнных, и аналогично в партии фортепиано используется штрих *staccato*. В ее развитии появляется тема, которая попеременно звучит в каждой исполнительской партии. Нежная певучая мелодия, сопровождаемая аккомпанементом, имитирующим звучание домбры, напоминает традиционный казахский танец. Мелодия основана на кварто-квинтовых, секундовых интервалах.

Далее с буквы **Г** в развитии побочной партии появляется новая тема: одноголосная мелодия широкого дыхания звучит в партии скрипки. В образном отношении тема представляет собой лирический центр, к которому было устремлено все предшествующее развитие. По характеру звучания темы, это своего рода область светлых воспоминаний. Но постепенно мелодия приобретает все более взволнованный характер, и композитор вновь возвращается к основной теме, которая уже звучала ранее в партии струнных инструментов, напоминающей казахский танец, звучащая теперь в партии фортепиано, в более плотной фактуре. Эта тема с ярко выраженным народным тематизмом, приобретает более утверждающий характер и постепенно подводит нас к следующему разделу.

Разработка начинается с темы вступления, т.е. монограммы в таком же варианте G-As-Es. Тема главной партии звучит попеременно в партии каждого инструмента, участвуя в ансамблевой «переключке». Важно отметить смену тональности – из D-dur в H-dur.

В разработке достигается кульминация всей первой части. В партии струнных уплотняется фактура, звучат триолями двойные ноты, в партии фортепиано звучат нисходящие и восходящие пассажи, напоминающие бурный поток энергии. Постепенно буря стихает, и вступают элементы темы побочной партии, которая звучит уже в другой тональности, и так же проходит попеременно во всех партиях. В дальнейшем развитии темп меняется: на смену умеренному быстрому темпу композитор вновь возвращается в темп *Allegro con brio*, тем самым подводя к **репризе**. В коде вновь звучит монограмма в

увеличении в партии фортепиано, в различных интерпретациях G-As-Es, G-A-E, G-As-Es. Она звучит утверждающе, торжественно.

Вторая часть трио (*Vivace con brio*) выдержана в одном характере. Скерцозная по содержанию часть написана полностью в триольном ритмическом рисунке. Важно отметить, что звуки, на которых выстроена практически вся часть, также являются монограммой в различных ее интерпретациях (пример 3).

Яркий колористический эффект достигается благодаря использованию штриха *col legno* (игра деревком смычка) в партии струнных инструментов, который композитор указывает в самом начале II части. Здесь также используется имитация народного инструмента домбры: кварто-квинтовые остинатные ритмические фигуры, поступательность движения, варианты приемы развития тематизма, повторяющиеся квинты, ритмический рисунок, штрихи.

В динамическом плане вторая часть богата множеством оттенков. Часто композитор применяет *sforzando*, акценты, динамические волны, *glissando*. Таким образом преодолевается однообразие постоянного вариантного проведения лейткомплекса, пронизывающего всю часть.

Усиливается роль фортепиано: в части постоянно происходит переключки между группой струнных инструментов и фортепиано. Попеременно темы звучат у каждого инструмента, показываются все выразительные возможности инструментов, что придает части соревновательный характер.

Vivace con brio

The musical score for Example 3 is presented in two systems. Each system contains five measures. The top system shows the piano part in the upper staff and the string ensemble in the lower staff. The piano part plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the string part plays a similar pattern. The second system continues this pattern. The tempo is marked 'Vivace con brio' and the dynamics include 'p' (piano).

Пример 3.

Третья часть написана в темпе *Lento*, по содержанию представляет глубокое философское раздумье. Написана в свободной форме, импровизационного характера, небольшая по объему, в сравнении с остальными частями.

Вступление начинается с медленного, декламационного *solo* в партии виолончели, которое состоит из звуков монограммы (пример 4). По форме изложения напоминает фугу, так как имитационно тема проводится сначала в партии виолончели, затем в партии скрипки. В целом, вся часть основана на полифонических приемах: голоса партий на протяжении значительных участков формы, зачастую проводят самостоятельную тему, и все темы при этом могут отличаться ладово, ритмически, фактурно.

The image shows a musical score for Example 4. It consists of three systems of staves. The first system has a piano part (p) and a string part. The second system has a piano part (p) and a string part. The third system has a piano part (p) and a string part. The tempo is marked 'Lento'. The key signature is two flats. The time signature is 3/4. The score includes dynamics like 'p' and 'cresc.'.

Пример 4.

Так, например, в разделе *con moto*, вступающим в новой тональности *cis-moll*, необычность звучанию придает одновременное проведение фигураций, основанных на гамме *C-dur*, и фигураций в тональности *cis-moll*. В партии фортепиано и поочередно у струнных инструментов используются гаммообразные фигурации, основанные на диатонических ступенях. В партии струнных композитор использует попеременно штрих *pizzicato* и *arco*.

В заключительном разделе композитор проводит первоначальную тему уже на *fortissimo*, которая звучит как утверждение. Но постепенно музыка стихает, и уже звучит как эхо. Создается ощущение, что завершилась часть, в которой было философское рассуждение, с эмоциональными подъемами и спадами.

Финал цикла (*Presto*) написан в форме рондо-сонаты. Форма финала: А-В-А-С-А-В¹ - А – Coda. По характеру часть напоминает нам скерцо, и в то же время возвращается кюй. Его характер проявляется в моторном ритме, в квартольных репетициях, которые звучат на протяжении всей части.

Экспозиция рондо-сонатной формы финала начинается со вступления, стремительных квартольных репетиций в партии фортепиано, звучание которых напоминает нам кюй. Этот вступительный раздел условно можно обозначить как «бас буын», по аналогии с разделом кюя. Главная тема финала (А), т.е. рефрен, который на протяжении всей части будет возвращаться несколько раз, – динамичная, решительная. Музыкальный материал главной партии отличается лишь фактурой изложения от темы вступления, сохраняя тот же темп и характер части. Главная партия небольшая по объему, представляет собой период из двух предложений.

Побочная партия контрастирует с главной, при этом темп остается неизменным, представляет собой лирическую тему, которая одностольно звучит в партии скрипки, а во втором проведении – в увеличении в партии фортепиано. После проведения рефрена, завершающего экспозиционный раздел формы, в темпе *Grave*, наступает резкий спад в движении, и возвращение лейткомплекса начинает следующий важный раздел части.

Интересное композиторское решение представлено в финале цикла: в центре всей композиции располагается цитата, взятая из Струнного квартета № 1 (I часть) Г. Жубановой. Тема квартета звучит в центральном эпизоде как воспоминание об учителе, и является драматургической кульминацией всего цикла. Яркая лирическая мелодия песенного склада (*gis-moll*) попеременно звучит в партии каждого инструмента. В сравнении с оригиналом мелодия остается неизменной, меняются тональность, фактура, в партии виолончели добавляются фигурации в виде разложенного арпеджио (примеры 5, 6).

Пример 5. Г. Жубанова. Квартет №1.

Пример 6. Финал трио «GASESA»

Также важно отметить, что практически на протяжении всего финала, в разных интерпретациях звучит монограмма GASESA. И если в предыдущих частях монограмма звучала эпизодически, то в финале она звучит многократно, на всех участках формы, в разных регистрах, и характер ее звучания меняется в соответствии с финальным завершением цикла.

Заканчивается финал кодой в темпе Presto. Кодовый рефрен содержит проведение темы, звучащей утверждающе и торжественно. В партии фортепиано звучат стремительные пассажи в восходящем движении, с секундовыми и квартольными фигурациями, а в партии струнных инструментов в последний раз звучит монограмма. Заканчивается кода масштабной, торжественной кульминацией в C-dur.

Таким образом, вышеприведенный анализ показал, что трио «GASESA» является новаторским произведением, представляющим своеобразный синтез различных традиций. В нем нашли отражение и традиции композиторского творчества в области отечественной камерно-инструментальной музыки, и традиции непосредственного предшественника-учителя, которому посвящено произведение. В то же время нельзя не отметить и индивидуальность почерка композитора, представившего оригинальное по стилю, жанру и форме сочинение. Единство цикла достигается благодаря использованию монограммы в качестве лейттемы на протяжении всего трио, логике темпо-жанрового соотношения частей, свойственной сонатно-симфоническому циклу: первая и вторая части быстрые, третья часть медленная и быстрый финал. В то же время «спаянности» цикла способствуют элементы поэмности, объединяющие все разделы, логика тонального

движения, интонационное родство частей, что реализуется, в первую очередь, через интонационный комплекс монограммы.

Трио Г. Узенбаевой – это произведение, имеющее символическое название и отсылающее к творчеству Газизы Жубановой, но в то же время является самостоятельным самобытным современным сочинением, которое отражает творческий стиль композитора. В нем нашли отражение и поиски новых средств выразительности, свойственные композиторскому творчеству начала XXI века, и стремление обновить жанры, имеющие многовековую историю развития. Это произведение, несомненно, должно представлять интерес, как для исследователей современной казахской музыки, так и для исполнителей, ищущих новые выразительные средства камерной музыки.

Список литературы

1. Недлина В.Е. Об одном концерте IV Международного фестиваля камерной музыки. – URL: <https://musicnews.kz/ob-odnom-koncerte-iv-mezhdunarodnogo-festivalya-kamernoj-muzyki/> (дата обращения: 23.02.2020).
2. Харламова Т. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана. Дисс. канд. иск. Уфа, 2019.
3. Кузембаева С.А. Истоки гармонии в казахской советской музыке. – Алма-Ата: Изд. «Наука» Каз.ССР, 1977.
4. Джумалиева Т.К. Гульжан Узенбаева // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – 608 с.
5. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: «Композитор», 2003. – 312 с.
6. Медеубаева С.М. Камерно-ансамблевое исполнительство в контексте современной музыкальной культуры // Фундаментальные и прикладные исследования музыки в XXI веке: Мат. Междун. науч.-практ. конф. – Алматы, 2016. – С. 59-61.

Түйіндеме

Мақалада фортепианолық трио жанрындағы Гүлжан Узенбаеваның жаңа камералық шығармалардың бірі «GASESA» триосы қарастырылады. Шығарма тарихи, стильдік, жанрлық, орындаушылық мәселелер кешенінде қарастырылады. Талданатын шығарма трио жанрының дамуындағы жаңа үрдістердің көрінісі болып табылады, Еуропалық дәстүрлер, музыкалық мәнерліліктің қазіргі заманғы құралдары мен ұлттық музыкалық тілдің ерекшеліктері синтезделген өзіндік музыкалық жазбамен тартады.

Тірек сөздер: Қазақстанның камералық-аспаптық шығармашылығы, фортепианолық трио жанры, Гүлжан Узенбаева, Ғазиза Жұбанова, камералық-аспаптық музыка, орындаушылық.

Abstract

The article considers one of the new chamber compositions in the genre of piano trio – "GASESA" by Gulzhan Uzenbayeva. The work is considered in a complex of historical, stylistic, genre, and performance problems. The analyzed work is an example of the manifestation of new trends in the development of the trio genre, which attracts with its peculiar musical handwriting, which synthesizes European traditions, modern means of musical expression and features of the national musical language.

Keywords: Chamber and instrumental music of Kazakhstan, genre of piano trio, Gulzhan Uzenbayeva, Gaziza Zhubanova, chamber and instrumental music, performance.

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ

КІРІСПЕ СӨЗ	4
ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО	5
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДЕГІ ҰЛТТЫҚ СТИЛЬ НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ	
Кокумбаева Б.Д.	6
<i>О национальном стиле казахской музыки: к постановке проблемы</i>	
Сахарбаева К.С.	14
<i>Қазақ күй өнерінің сан ғасырлар сақталып, қазіргі заманға жалғасуындағы күйші орындаушылық үрдісінің маңызы</i>	
Zvonova E. V.	20
<i>Social representations as a psychological basis of the influence of traditional art on the national performing style in academic music</i>	
Дюсембаева Р.С.	26
<i>Влияние мировых исполнительских школ и традиций на формирование современной национальной фортепианной школы Казахстана</i>	
Бердібай А.Р. Хасенова Т.	33
<i>Күйші Б.Басықараев орындауындағы «Таңжарбай әнінің» музыкалық ерекшеліктері және өзімен аттас басқа нұсқалармен байланыстары</i>	
Махмуд Д.Е.	40
<i>Национальные стилевые признаки в струнно- смычковом исполнительстве Казахстана</i>	
Исаева А. Сарымсакова А.С.	45
<i>Сохранение национального исполнительского стиля в академической скрипичной музыке в условиях глобализации межкультурных связей</i>	
Дәрібаева А.А	52
<i>Шертер тарихнамасындағы деректер</i>	
Аймамбетов С.	56
<i>Маңғыстау күйшілік дәстүріндегі «Бұлбұл» күйлер</i>	

МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ТАРИХЫНДАҒЫ ТҮЛҒА ЛИЧНОСТЬ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Нұрғалиева Б.	<i>Қобызшы Ә.Жұмабекұлы және ХХІ ғ. қазақ қобызы</i>	60
Искакова Д.	<i>Творческий облик Кэмерона Карпентера</i>	63
Бердешова Н.	<i>Особенности творческого стиля Дины Хамзиной</i>	67
Бағжан Е.	<i>Жаңа гасыр есімі – Абдысагин Рахат-Би және виолончель аспабына арналған «Фантомные отражения» концерті</i>	72
Қапан Д.	<i>Қазақстанның саксофонда ойнау мектебінің негізін қалаушысы – Яков Матвеевич Ткаченконың шығармашылық портреті</i>	75

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ; ТЕОРИЯ ЖӘНЕ ТӘЖІРИБЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Аманмурадова С.Ч. Аманмурадов Ш.Ч.	<i>К вопросу о музыкальной драматургии хореографических сцен в узбекской опере</i>	84
Нурланова Г.С. Несипбаев А.Г.	<i>Особенности исполнения фортепианных транскрипций Ф.Листа</i>	91
Карагулова Г. М.	<i>К вопросу о национальных исполнительско-стилевых истоках фортепианного искусства Казахстана</i>	94
Балбусинова А. Тлеубергенов А.А.	<i>Фортепианное исполнительство Казахстана и русская фортепианная школа</i>	99

Булембаева М.	<i>Первый фортепианный концерта Ф. Листа в интерпретации Т. Урманчеева. опыт интерпретационного анализа</i>	108
Вали Д.	<i>Стилевые тенденций конца XX – начала XXI веков в баянном исполнительстве</i>	115
Мысовский Л.	<i>Альтовое искусство Казахстана: к вопросу традиций и преемственности</i>	119
Оспанова А.	<i>Стилевые особенности хоровых сочинений Мансура Сагатова</i>	125
ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ ОРЫНДАУШЫ-МУЗЫКАНТТЫ ОҚЫТУ		
Узенбаева Г.Э.	<i>Роль оркестрового мышления в воспитании музыканта-пианиста</i>	131
Альчимбаева А.Б. Салжан Л.	<i>Қытайдағы алғашқы жоғары музыкалық білім беру жүйесінің даму тарихы (XX ғасырдың 1900-1950 аралығы)</i>	136
Бекмагамбетова Ж.	<i>Современные методические разработки в скрипичном искусстве Казахстана в контексте преемственности поколений (на примере творческой деятельности А. Абатовой)</i>	142
Дин М. - В.	<i>Универсальность вокально-речевого аппарата и принципы его использования в различных жанрах и традициях</i>	148

**ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕР САЛАСЫНДАҒЫ ЗЕРТТЕУЛЕР**

Шапилов В.А. Богаев Е.	<i>Специфика программности в традиционной казахской музыке</i>	153
Сиротин В.В.	<i>Особенности формообразования и исполнительской интерпретации произведения Р.Шумана «Адажио-аллегро» для валторны</i>	162
Оспанова А.	<i>Развитие креативной индустрии в Казахстане</i>	169
Канагатова А.	<i>Особенности ритмической и структурной организации в секвенции №6 для альты solo Л. Берно</i>	178
Тлеубергенов А.А. Тохтарова Н.	<i>Старший хор «Көктем» детской музыкально-хоровой школы №1 города Алматы. История успеха</i>	183
Каратаева В. Тлеубергенов А.А.	<i>Ансамбль «Игеру» как флагман современного искусства Казахстана</i>	190
Балбусинова А. Конушева Г.Н.	<i>Международные конкурсы пианистов в культуре Казахстана и Кыргызстана</i>	199
Наурызбаева Ж.	<i>Обработки казахской песни «Япурай» Е. Рахмадиева И Г. Берекешева: сравнительный анализ</i>	204
Демесинова А.	<i>Трио «Gasesa» Г. Узенбаевой как «Музыкальное приношение» учителю</i>	208