Shostakovich's symphonies. In terms of ideology, the theory of literature of the USSR of the totalitarian period had a profound effect on Chinese music. Ideologies, nationality, mass character are declared by those basic principles that a work of art should adhere to. «Revolutionary» and «mass» are manifested in the constant quotation of revolutionary songs.

Chinese music during the Cultural Revolution (1966-1976) is developing under the ban on the performance of foreign and Chinese music that does not meet political goals. Indicative for this time are the so-called «exemplary plays» – operas, ballets, symphonic works on revolutionary subjects, and yuluge (song of quotes) – texts from the book «Quotes of the Chairman Mao Zedong» translated to music. The ideological dictatorship and cultural isolation negatively affected the development of China's New Music. Despite this, serious works were created, which are still being performed on the concert stage – piano pieces by Chu Vanhua, Wang Jianzhong, Chen Gang. One of the most popular in China was the Yellow Concert Piano Concerto – collective processing of the eponymous cantata of Xian Xinghai.

The third period, covering the time from the end of the cultural revolution in 1976 to the present day, is associated with the policy of reform and China's openness and the active assimilation of the innovative experience of the West accumulated during the 20th century. Since 1979, international musical communication has gradually intensified, music educational institutions have been reopened, closed during the «cultural revolution», conservatories are recruiting students. The active development of the experience of European musical composition of the twentieth century begins. Acquainted with the trends in the development of world musical art, Chinese composers discover the achievements of Avangard II - serialism, sonorics, aleatorics, electronic and specific music, polystylistics, happening. The development of innovations and their combination with traditional features during this period turned out to be the most fruitful for Chinese music. In musicological studies, compositions of the third period received the definition of New Music as the «period of openness».

The most interesting works of this time are the Second Symphony «Memorial Day of the Deceased» Chen Peixun (1980), the Symphony «Fantasy» by Zhu Jianere (1980), the symphonic suite «Impression from Taikhan Mountain» by Wang Xilin (1981), the Lisao Symphony by Tan Dong (1979-1980). Completely different in creative style, technique and genres, they are brought together by a tendency to expand the horizons of academic music through the inclusion of techniques inherent in traditional culture.

Professional creativity of composers of China to date has passed a long and serious way, allowing today to talk about the Chinese school of composition as a phenomenon with its individual appearance, unique flavor, rich history and interesting prospects for development.

Bibliography:

1. Dai Iui. Elements of traditional culture in the new Chinese music of the "period of openness" [Text]: author. dis. ... cand. art critic. : special 17.00.02 - Musical art / Dai Yu. - N. Novgorod, 2017 .-- 30 p.

2. Kholopova V.N. Chinese avant-garde: From San Tong to Tan Dong [Text] // M.E. Cockroaches: Man and the Phonosphere. M., St. Petersburg: Aletheya, 2003. S. 243–251.

3. Huang Ping. The influence of Russian piano art on the formation and development of the Chinese pianistic school [Text]: Diss. ... cand. art history; specialist. : 17.00.02 - musical art. / Huang Ping. - SPb., 2008 .-- 160 s.

4. Zuo Zhenguan Russian musicians in China. [Text] Composer, St. Petersburg, 2014. 336 pp.

5. Yunusova V.N. The study of Chinese music in Russia: to the problem of the formation of domestic musical sinology [Text] // Society and the State in China. T. 44. Part 2 // Ed. call A.I. Kobzev et al. - M.: FGBUN IV RAS, 2014, 901 p. (Scientific notes of the Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences. Department of China. Issue 15). S.780-788.

О КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Нусупова Айзада Сайфуллаевна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры Музыковедения и композиции,
декан факультета «Вокала, дирижирования и музыкального образования» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена истокам зарождения камерной музыки в Казахстане и ее развитию как художественного явления. Особое внимание уделяется сфере вокальной музыки, а именно: камерно-вокальному жанру, который всегда находился в центре творческих исканий отечественных композиторов. В статье дополнено и расширено представление об авторском стиле С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, А. Бычкова, Е. Рахмадиева, Т. Базарбаева путем всестороннего изучения их вокальных опусов в плане ладогармонических особенностей, метроритмической организации и типов фортепианной фактуры.

ABSTRACT

The article is devoted to the origins of chamber music in Kazakhstan and its development as an artistic phenomenon. Particular attention focuses on the field of vocal music, namely: chamber-vocal genre, which has always been at the center of the creative pursuits of domestic composers. The article added and expanded the understanding of

author style of S. Mukhamedzhanov, G. Zhubanova, A. Bychkov, E. Rakhmadiev, T. Bazarbayev through comprehensive study of their vocal opuses in terms of ladalarmenable particularities, metrorhythmic organization, and types of piano texture.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, композиторы Казахстана, музыкальный язык, черты стиля, вокальная и фортепианная партии.

Keywords: vocal chamber music, Kazakhstani composers, musical language, style traits, vocal and piano parts.

Жанр камерной музыки активно развивается в творчестве композиторов Казахстана. Камерно-инструментальная музыка республики, являясь отражением новой общественно-политической эпохи, в то же время представляет собой самобытную область национального творчества. Судьба многих произведений оказалась непростой. Ряд образцов прожил короткую исполнительскую жизнь, либо остался в рукописном варианте, наиболее яркие и востребованные произведения вошли в педагогический и концертный репертуар [1].

В становлении камерно-инструментальной музыки можно отметить общую методологическую направленность – от простых жанров к более сложным, а именно: от фортепианных обработок казахских народных мелодий в виде пьес до крупных музыкальных композиций, которые представляют органичный синтез различных жанров, композиторских школ и культур. Известно, что по такому пути идет и процесс обучения композитора – обычно он начинается с освоения жанров малой формы. Именно в этом жанре начинаются первые пробы пера.

Актуальность темы исследования заключается в необходимости изучения путей развития камерно-вокального творчества композиторов Казахстана, т.к. именно здесь происходит поиск новых средств выразительности в области гармонии, мелодики, ритма, через которые раскрываются художественные образы. Как правило, в малых формах апробируются новые виды композиторских техник, формируются музыкальный язык, манера изложения, художественные образы композитора, которые позднее определяют специфику его творчества и черты стиля.

В настоящей статье впервые в отечественном музыкознании выявляются характерные особенности вокального стиля композиторов Казахстана, тесно связанные с миром поэзии и образующие с последним единое музыкально-поэтическое целое.

Началом пути формирования камерно-инструментального жанра в Казахстане можно назвать процесс обработки песен и кюев для фортепиано и различных инструментальных составов в 30-ые годы XX столетия. Особую популярность в это время приобрел цикл А. Затаевича «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы для фортепиано» (1925-1928), «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (1934), «Киргизские инструментальные пьесы и напевы» (1971). Инструментальные пьесы цикла отразили богатейший мир народных тем и образов в интонационных и метроритмических деталях, в принципах развития, особенностях орнаментации мелодии и строения вертикали, а также имитации народных инструментов.

Как отмечает А. Бердибай: «Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен является сложноорганизованной системой, состоящей из тесно взаимодействующих друг с другом мелодической и стихотворно-поэтической подсистем, характеризующихся, с одной стороны, многовековой устойчивостью связей составляющих ее элементов, с другой – их подвижностью, связанной с изменениями социально-исторического, культурного контекста и обусловленной ими духовной системы координат» [3, с. 6].

Поэтому, именно жанр малой формы, подобно жанрам традиционной музыки – песне, кюям, близок менталитету национального художника. Среди сочинений камерно-вокальной музыки жанр песни масштабно доминирует в сравнении с романсовой музыкой. «Следует отметить, что в советское время песня – самый *демократичный* и доступный жанр, который активно развивался долгие годы. Именно через жанр песни происходила преемственность в музыке казахских композиторов. И, наконец, песня педставляла собой исповедь художника, подтверждая уникальное свойство интонации – свидетельствовать о внуреннем мире, о многомерных пространствах души человека» [2, с. 198].

В истории казахской музыки развитие жанра романса, как области камерной музыки, связано, прежде всего, с именами казахских композиторов послевоенного периода. Появление жанра как более сложной области вокальной музыки в плане образной сферы, формообразования, интонационности, в отличие от песенного жанра приходится на второй и третий периоды развития казахской музыки и связано с именем основоположника жанра М. Тулебаева. Его «Тос мені, тос» («Жди меня, жди») на стихи Н. Баймухамбетова, «Кестелі орамал» («Вышитый платок») на стихи А. Лекерова были одновременно песнями-романсами, и они открыли путь развития этого жанрового направления в казахской музыке [5, с. 88-89].

Следовательно, уже в первых казахских романсах проявились типичные черты жанра. Как известно, романс обладает большими возможностями для передачи различных и особенно лирических эмоций, самых тончайших нюансов душевных состояний человека. Первые сочинения жанра характеризовались использованием таких приемов музыкального изложения как стремление к равноправию вокальной партии и фортепианного аккомпанемента, экономичному использованию средств музыкальной выразительности, детализации мелодических, интонационных, ритмических и динамических приемов развития. Здесь казахстанские композиторы опирались на особенности жанра камерной музыки.

Лучшие романсы казахстанских авторов представляют собой вершинные образцы жанра в музыкальном искусстве республики. Эта важная область композиторского творчества в истории казахской музыки до настоящего времени остается исследованной не в полной мере, хотя к ее изучению обращались музыковеды: Б. Ерзакович, М. Ахметова, Н. Кетегенова, К. Кирина, Г. Котлова и другие. Следует отметить, что избранных авторов данная сфера привлекала в рамках изучения творчества отдельного композитора или в аспекте исследуемой области музыки. Так, к примеру, музыковед, доктор икусствоведения Г. Котлова в своих работах акцентировала внимание на рассмотрении особенностей камерного жанра в русле проявления кюевых традиций.

Направленность на большую психологичность, раскрытие нюансов текста привлекало многих композиторов к камерно-вокальному жанру, и уже, начиная со второй половины XX века, жанр получил устойчивое развитие в творчестве композиторов второго и третьего поколений – К. Мусина, Г. Жубановой, Е. Рахмадиева, М. Сагатова и других.

Казахстанские композиторы, активно работая в камерно-вокальном жанре, внесли вклад в развитие в эту область музыкального искусства. Практически все композиторы отдали дань этому жанру и в их творчестве камерная музыка – немаловажная область композиторской деятельности. Лучшие произведения современных музыкальных авторов – мелодически яркие, интересные в плане ритма, гармонии, фактуры, фортепианного аккомпанемента и т.д. определили основную составляющую развития жанра.

Из произведений отчественных композиторов следует особо выделить вокальный цикл «Песни о войне» (1968) А. Бычкова, в котором раскрывается судьба женщины, прошедшей сквозь ужасы войны. В качестве поэтического и музыкального источника композитор берет жанр частушек, как вида народного творчества, на который накладываются «вторичные признаки» жанров плача, причета, колыбельной, лирической песни. Как отмечает К. Асенова: «Одно из главных достоинств этого произведения – его яркая образность – качество, выдвинувшее произведение в число лучших камерных произведений Казахстана» [2, с. 44].

А. Бычкову также принадлежат шесть хоровых поэм для хора a capella «Песни революции» на стихи русских поэтов, вместе с тем, основу цикла составляют стихи А. Блока «Двенадцать». Сочинения имеют гимнический характер, маршевость сменяется церковным песнопением, интонационно-полифонической насыщенностью. При этом композитор тонко воплощает поэтический текст. Интонационные, ритмические и гармонические элементы всецело направлены на раскрытие центральной идеи произведения – образа свободной и революционной родины, воспетой в стихах А. Блока.

Сфера вокальной музыки в наследии С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, Е. Рахмадиева обширна и является одним из основных направлений их творчества. Именно здесь зародились и сформировались многие черты их композиторского стиля и мышления. Камерно-вокальное творчество С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, Е. Рахмадиева имеет яркую и богатую образно-эмоциональную сферу, отражающую внутреннюю духовную жизнь человека с ее широким диапазоном настроений и чувств. В раскрытии содержания вокальных сочинений большая роль отводится фортепианной партии, которая передает все разнообразие психологических оттенков и эмоций, а зачастую несет и основную образно-смысловую нагрузку. Аккомпанемент становится движущей силой развития музыкального произведения благодаря многообразию тембров, регистров, полифоничности и многоплановости фактуры, красочности гармонических оборотов.

Камерно-вокальные произведения С. Мухамеджанов создавал на протяжении всей своей творческой жизни. Если самые ранние из них относятся еще к ученическим годам, то одно из последних прозвучало незадолго до ухода композитора. Поэтому есть все основания видеть в этом жанре отражение всех этапов творчества С. Мухамеджанова, всех испытаний, трудностей и побед, отражения эволюции его стиля, поисков индивидуальных средств выражения, проявления эстетических вкусов, литературно-художественных интересов и предпочтений.

Большой популярностью пользуются песни С. Мухамеджанова – «Әйтеуір сол қыз бір сұлу» («Да, та девушка – красавица») и «Тербелді тын дала» («Колышется степь целинная») на ст. К. Шангитбаева, «Құрманға кел, қалқатай» («Приходи на ток, дорогая») на ст. С. Адамбекова, а также 15 романсов на стихи великого Абая, тонко и интонационно выразительно претворившие образный мир, характер, основное настроение Абаевской поэзии [5].

Произведения Е. Рахмадиева, отмеченные духом современности, вместе с тем определяются национальными традициями и, быть может, именно поэтому неизменно сохраняют живое воздействие на слушателя. Благородный сдержанный лиризм произведений, жизнерадостность, юмор, задушевность и образность находят отклик в сердцах и сегодня.

Композитором создан целый ряд песен и романсов на стихи М. Макатаева («Куздер», «Бала ғашық»), К. Салыкова («Ақын сері», «Сөйлейді тағдыр», «Сакенің жаңа арқасы», «Еске алайық»), Т. Молдагалиева («Әкемді күттім», «Балкаш вальсі», «Келес, келес», «Сағыныш», «Кешір мені, балалық кез» и др.), М. Утемисова («Аспандағы бос торғай», «Ау, кызғыш құс»). Уже по названию можно определить, что у композитора было особое отношение к поэтическому слову. Особое внимание уделяется Е. Рахмадиевым воплощению декламированно-речевых элементов, сохранению стилистических особенностей стихотворений. Наряду с песенными куплетными формами, нередко встречаются различные типы речитатива – терме, желдірме. В интонационном отношении многие напевы близки к народно-песенным традициям Восточного Казахстана.

Камерно-вокальное творчество Г. Жубановой имеет яркую и богатую образно-эмоциональную

сферу, отражающую внутреннюю духовную жизнь человека с ее широким диапазоном настроений и чувств. Мир образов, представленный в произведениях Г. Жубановой, богат и разнообразен: пейзажи, настроения, напряженные драматические исповеди, ликующие ослепительные гимны. Порывистость и поэтическая мечтательность, глубинная эмоциональность – вот характерные образные сферы творчества Г. Жубановой. Большинство ее произведений посвящены современности.

Помимо крупных кантатно-ораториальных произведений, Г. Жубанова оставила в своем наследии около 25 сочинений в камерно-вокальном жанре, созданных в основном на поэзию своих современников, Среди них отметим романсы на стихи М. Цветаевой – «Прощание» и «Красные и белые», на стихи К. Аманжолова – романсы «Жыр жазамын жүрегімнен», «Сексенде сансыз көкек сұңқылдаған», вокальные циклы на стихи О. Сулейменова: «Черный беркут», «Из травы я взлетала», «Черный жаворонок», «Красный гонец и черный гонец».

Немаловажную роль в камерно-вокальной музыке Казахстана имеет творчество Т. Базарбаева, который создал более двухсот разнообразных по тематике, настроению и жанровому признаку песен и романсов. Т. Базарбаев, в основном, ориентировался на поэзию А. Кунанбаева, Р. Гамзатова, Э. Асадова, М. Макатаева, Ф. Унгарсыновой, Н. Шакенова, А. Асылбекова, К. Мырзалиева. Вокальное творчество Т. Базарбаева подкупает своей теплотой, проникновенностью, отличается красотой мелодии и разнообразием. «Ауылым» на стихи Ж. Байсенова – вершина песенного творчества Т. Базарбаева, «визитная карточка» композитора, гимн родной земле. У каждого слушателя песня вызывает свою волну чувств и воспоминаний. Мелодия произведения плавная, льется легко и непринужденно. Ритм вальса придает песне близость к бытовому жанру, доступность и особую выразительность [6, с. 65-66].

Для Т. Базарбаева в вокальных произведениях стихи, в особенности их смысл, имели первоочередное значение. Он утверждал, что мелодия должна подчеркивать значение слов и образов поэтического текста. Композитор всегда был довольно требовательным и щепетильным в отношении выбора текстов к своим вокальным произведениям.

Естественно, отечественные композиторы не могли пройти мимо достижений мировой музыки в данном жанре. Однако каждый из них претворил их по-своему, сквозь призму собственной композиторской индивидуальности. В своих сочинениях они сумели ярко обозначить национальную специфику, высветив мелодические, ритмические, ладо-функциональные, формообразующие особенности, свойственные казахской музыке.

Произведенный анализ позволил прийти к выводу, что в гармонической структуре песен и романсов исследуемых авторов обнаруживается специфичность, связанная, главным образом, с типом вокальной мелодики. Стремление создать иллюзию речи с ее звуковысотной неустойчивостью и ладовой неопределенностью, с характерной смесью тонов ведет не только к преодолению ладовой инерции в мелодии, но и к ее гармонизации неустойчивыми диссонирующими аккордами, к употреблению неразрешенных диссонансов, политональных и полифункциональных сочетаний.

Одной из характерных черт метроритмической организации фортепианных аккомпанементов изученных романсов является тенденция маскировать или даже нивелировать сильную долю. Это достигается при помощи акцентировки, случается при переменном размере, при использовании гемиол, при таком мотивном членении, когда мотив пересекает тактовую черту. Сильную долю ослабляют синкопы и паузы, на это же работает смещение мелодической ячейки относительно структуры такта, что порождает мнимые метрические представления. Музыкальная ритмика в исследуемых романсах казахстанских композиторов охарактеризована как богатая и разнообразная. Ее отличают метрическая переменность и редко используемые размеры.

Припевы в романсах казахстанских композиторов приобретают важное семантическое значение. Композиторы, как правило, обыгрывают припевы, изменяя тем самым художественную форму произведения. Фортепианная партия в вокальной музыке Г. Жубановой и Е. Рахмадиева отличается высокой степенью концентрации музыкального материала, сочетанием мотивно-тематического развития с вариационными преобразованиями.

Определено, что избранные казахстанские композиторы активно впитывали достижения композиторов как русской, австро-немецкой, так и французской школ, творчески претворяя и преломляя их методы. Для создания необходимого художественного образа авторы использовали различные методы, в частности, метод вариационности фортепианной ткани («инструментальную разработочность») и колорирование. Тем не менее, указанные принципы не явились основополагающими.

На основании анализа вокальных сочинений С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, А. Бычкова, Е. Рахмадиева и Т. Базарбаева выявляется преобладающий метод, заключающийся в активизации фортепианной ткани романса. При этом обнаружена главенствующая роль полифонических методов развития, проявляющаяся наиболее ярко в фортепианной партии.

Итак вокальные произведения композиторов Казахстана, развиваясь, вбирая в себя и культивируя типичные признаки казахского национального искусства, дали в результате взаимодействия яркие опусы. Наиболее наглядно народные черты проявились в мелодическом материале вокальной партии и в партии сопровождения.

Список литературы:

1. Акпарова Г. Тенденции развития камерно-инструментальной музыки Казахстана // Известия

Национальной академии Республики Казахстан. – №312. – 2017. – С. 137-144.

2. Асенова К. Анатолий Бычков // Қазақстан композиторлары – Композиторы Казахстана, Творческие портреты (на каз. и русс. языках). Том II. Сост. и ред. Н. Кетегенова и А. Нусупова. – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017. – С. 40-52.

3. Бердибай А. Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен:…дис. …д. философии (PhD). – Алматы, 2017. – 162 с.

4. Егинбаева Т. Песни и романсы С. Мухамеджанова на стихи Абая. – Астана: Акмолинский ЦНТИ, 2001.

5. Кетегенова Н.С. Мукан Тулебаев // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – Т I. – 360 с.

6. Тусупова А. Темиржан Базарбаев // Қазақстан композиторлары – Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на каз. и русс. языках). Том II. Сост. и ред. Н. Кетегенова и А. Нусупова. – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017. – С. 53-88.