

THE NATION'S ORIGINS IN THE CELLO
MUSIC OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN
(ON EXAMPLE OF «THE CYCLE OF PLAYS»
BY B. AMANZHOLOV)

T. Yeginbayeva, Candidate of Art History, Professor
Kazakh National University of Arts, Kazakhstan

The article is devoted to the study of origins of ethnic Kazakh cello music and its genetic relationship with the traditional art of the Kazakhs. Its emergence and development is directly related to the process of interaction between Eastern and Western cultures represented in this case by cultures of Kazakhstan and Russia.

Modern fund of cello literature of Kazakh composers includes works of various genres, from simple minor pieces to extended, multi-part, structurally comprehensive compositions, in which elements of Kazakh folklore interact with European composer techniques. In their compositions composers set quite a difficult task to performers. These are unusual (from the point of view of «classical techniques») performing techniques, search for new image areas, performing concept, building of the intonation form in connection with national origins of these works.

The author makes an attempt to identify common patterns of development of cello music on the example of modern miniatures by the Kazakh composer Bakhtiar Amanzholov.

Conference participant, National championship in scientific analytics, Open European and Asian research analytics championship

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 относятся и казахская виолончельная музыка, история которой началась в 40-е годы XX столетия.

Ее возникновение и развитие непосредственно связано с процессом взаимодействия культур Востока и Запада, представленных в данном случае культурами Казахстана и России. В условиях становления государственности в молодой республике усиливаются тенденции к укреплению национального самосознания.

За сравнительно небольшой срок, исчисляемый несколькими десятилетиями, композиторами были созданы произведения для фортепиано, скрипки, духовых инструментов, а также для народных инструментов – кобызы и домбры.

Песни и кюи переходили от по-

коления к поколению, из уст в уста. Записанные казахские песни и кюи не остались музыкальной редкостью, а были в дальнейшем мастерски обработаны и использованы композиторами Казахстана.

В результате творческих усилий композиторов Казахстана он эволюционировал, уйдя от примитивизма 30-х годов, компенсировав информационные потери, связанные с переходом на письменную основу. Вобрав постклассический опыт развития европейского музыкального языка XX века, тонко воплотив на европейской основе некоторые базовые структуры традиционного музыкального языка (модальность, пространственное расслоение фактуры, ритмическая переменность) и мышления (нелинейность спирально-кругового развития, неквадратность строфических построений, вариантность как аналог импровизационности), он стал национальным вариантом космополитического музыкального языка, атрибута современных индустриальных обществ. Процесс его создания потребовал больших усилий и даже жертв, его кристаллизация происходила в избыточном

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ В ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ
МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА
(НА ПРИМЕРЕ «ЦИКЛА ПЬЕС»
Б. АМАНЖОЛОВА)

Егинбаева Т.Ж., канд. искусствоведения, проф.
Казакский национальный университет искусств, Казахстан

Настоящей статье «Народные истоки в виолончельной музыке композиторов Казахстана (на примере «Цикла пьес» Б.Аманжолова)» посвящена изучению этнических истоков казахской виолончельной музыки, ее генетической связи с традиционным искусством казахов. Ее возникновение и развитие непосредственно связано с процессом взаимодействия культур Востока и Запада, представленных в данном случае культурами Казахстана и России.

Современный фонд виолончельной литературы казахских композиторов включает в себя произведения самых различных жанров, от простых пьес малой формы до развернутых, многочастных, сложных по структуре сочинений, в которых элементы казахского фольклора взаимодействуют с европейской композиторской техникой. В своих сочинениях композиторы ставят перед исполнителями довольно сложные задачи. Это и необычные (с точки зрения «классической техники») исполнительские приемы, поиск новых обречных сфер, исполнительской концепции, построение интонационной формы в связи с национальными истоками этих произведений.

В статье сделана попытка выявить общие закономерности развития музыки для виолончели на примере миниатюр современного казахского композитора Бахтияра Аманжолова.

Участник конференции, Национального первенства по научной аналитике, Открытого Европейско-Азиатского первенства по научной аналитике

потоке произведений, подавляющее большинство которых оказалось невостребованным слушателями.

В этом плане представляется актуальным изучение этнических истоков казахской виолончельной музыки, ее генетической связи с традиционным искусством казахов. Но утверждение национальной самобытности искусства не должно создавать проблемы межнационального общения, приводить к отказу от всего ценного и жизнеспособного, чем обогатилась казахская музыка, впитав европейские и русские влияния.

Поэтому обращение к казахской виолончельной музыке как к неотъемлемому компоненту поликультурного пространства оказывается не менее актуальным. В настоящий момент уже образовалась временная дистанция, необходимая для исторически объективного анализа, что дает возможность обобщения достижений в виолончельном творчестве композиторов Казахстана.

Современный фонд виолончельной литературы казахских композиторов включает в себя произведения самых различных жанров, от простых пьес малой формы до развернутых,

многочастных, сложных по структуре сочинений, в которых элементы казахского фольклора взаимодействуют с европейской композиторской техникой. Таким образом, обращение к казахской виолончельной музыке позволяет затронуть актуальный вопрос ее стилистического своеобразия, проблему традиций и новаторства в контексте мирового виолончельного искусства.

Главной стилистической направленностью в виолончельной музыке, как в целом в профессиональной музыке письменной традиции, явилось творческое переосмысление композиторами богатства казахских музыкальных традиций в сочетании с достижениями русской, а также западноевропейской музыкальных культур.

Этому способствовал и рост исполнительского уровня в республике, значительно возросшей за несколько десятилетий.

Многие из этих произведений прочно вошли в концертный и педагогический репертуар, являясь материалом для совершенствования технического мастерства, овладения тонкой фразировкой.

В своих сочинениях композиторы ставят перед исполнителями довольно сложные задачи. Это и необычные (с точки зрения «классической техники») исполнительские приемы, поиск новых обречных сфер, исполнительской концепции, построение интонационной формы в связи с национальными истоками этих произведений.

Нам бы хотелось сделать попытку выявить общие закономерности развития музыки для виолончели на примере миниатюр **Бахтияра Аманжолова**, где композитор стремится к более широкому освоению фольклора, старается найти при этом, такие формы и средства выражения, чтобы более полно и глубоко отразить особенности музыкального языка, свойственные казахской музыке

Появление сочинений в жанре миниатюры объясняется как близостью их специфике форм народной музыки (песня, кюй), так и интересом к народно-инструментальным средствам выразительности, способствующим взаимообогащению таких, к

примеру, родственных инструментов, как кылкобыз и виолончель. Сближение виолончельного звучания с тембрами народных инструментов достигается использованием их фактурных и игровых особенностей, применением таких современных приемов, как искусственные флажолеты *glissesubporticello*, *glissetremolo* и т.д. Расширяется и диапазон звучания ви-



олончели за счет усвоения высоких регистров басовых струн.

Рассматриваемые далее циклы пьес «Рисунки» («Горы, облака, дороги, реки») и «Две пьесы на мелодии казахского народного эпоса «Козы-Корпеш – Баян-Сулу» Б.Аманжолова являются, на наш взгляд, отражением этих свойств. «Рисунки» **Б.Аманжолова** навеяны впечатлениями от детских картин. Но содержание пьес выходит далеко за рамки этих впечатлений. В основе самой музыки лежит реальность, обогащенная силой фантазии композитора, связанная с народными истоками, широким кругом ассоциативных представлений.

Образы первой пьесы это, скорее всего – «Грозные горы, безмятежные облака». По форме период из двух предложений с кодой. Сочинение на-

чинается с сольного выступления виолончели, передающего сосредоточение, лирико-патетическое состояние.

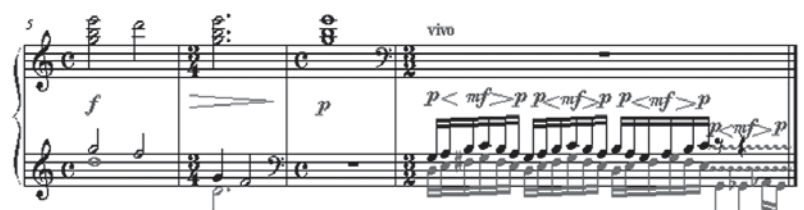
Виолончельное вступление звучит в «пустоте», как бы в «оголенном» пространстве. Поэтому очень сложно передать характер музыки. Исполнителю чрезвычайно поможет примечание «играть в духе медленного домбрового наигрыша» и ав-

торские ремарки в виде «ускорение речитации» и «замедление речитации». Кроме того, много исполнительских сложностей, связанных с двухголосным положением. Каждый голос должен быть услышан и наделен особым тембром звучания. Трудности аппикатурного плана не должны нарушать слитности, связанности звучания (см. пример).

Виолончельному вступлению противопоставляется нежное, акварельно-прозрачное соло фортепиано с характерной интонацией взлета шестнадцатых.

Во втором предложении – своеобразной разработке – образы драматизируются, обе темы звучат в верхнем напряженном регистре струноре и «ля».

Следующее далее неторопливо



задумчивое восходящее движение виолончели соло восполняет функцию каденции. Нисходящее движение второго предложения компенсируется восходящим просветленным движением в коде и собственно в заключительных четырех тактах, которые наконец-то приводят к тонике. В рамках этой формы можно увидеть принципы сонатности, где соло фортепиано – побочная партия, оба раздела второго предложения – разработка. Затем каденция и короткая реприза на материале побочной партии.

Такая концентрированность формы характерна для казахского инструментального музицирования. В произведении можно увидеть несколько традиций песенных и инструментальных (шертпек-кюй) жанров с изощренной метроритмической и ладовой переменностью, темповой изменчивостью, связанной с особенностями смыслового интонирования. Драматургия сочинения строится на регистровом тематическом контрасте, поэтому чрезвычайно важно передать пространственные ощущения. А каденционный ход виолончели необходимо пополнить как репризу речитатива – отражения ритмической структуры первой темы.

В «Дороги, реки» даны следующие образы: стремительные горные реки, уходящие ввысь дороги, теряющиеся в верховьях гор.

Драматургия этой пьесы строится на неожиданной смене вереницы образов, причем связываются они темой, напоминающей бурлящую воду.

Этот образ и служит рефреном. Ведь в музыке, богатой звукоизобразительными элементами, пространство оформляется путем использования приемов, вызывающих прямые ассоциации. Так, в этом сочинении пространство оформляется подражанием, как уже говорилось, стремительной горной реке, машине, упрямо ползущей вверх по дороге, машинному сигналу и т.д. Собственно в пьесе нет конкретного сюжета, то есть основой для звукоизображения служит сама красочная зарисовка, сопоставление различных тембров.

В развитии структуры есть и второй рефрен, состоящий в свою очередь из

нескольких тематических элементов-образов. Повторяясь в разном порядке, они скрепляют форму в целом.

По-видимому, образ представляется здесь и как некое остинато, и поэтому в этой форме, близкой к рондо, рефрен часто звучит в контрапункте с другими темами. Этот принцип построения можно сравнить с принципом тематического развертывания в кюе, где в условно возникающей «полифонии пластов» также можно увидеть и остинатность первого тематического рисунка и рондообразность. Автор использует самые разнообразные формы движения: от



унисонов до различных контрапунктических сочетаний. Много алеаторики, сонорики, звукоизобразительности.

Несмотря на довольно четко сформулированную «зрительность» образов, а порой и конкретность, композитор представляет исполнителю довольно большую свободу интерпретации. С одной стороны здесь высока комплиментарность и взаимодополняемость музыкальных линий виолончели и фортепиано. С другой – партии двух исполнителей в некоторых местах имеют разные метрические течения, а порой звучат как бы «не слыша друг друга». Отсюда и исполнительские сложности, предполагающие высокую степень взаимопонимания. Соотношение виолончели и фортепиано здесь скорее не как солиста с аккомпанементом, а как двух равнозначных голосов.

Следующий цикл **Б.Аманжолова** – «Две пьесы на мелодии казахского народного эпоса «Козы-Корпеш Баян-Сулу». Каждая пьеса предваряется текстом из казахского народного эпоса, являясь своеобразной «музыкальной картиной», рассчитанной на широкий круг ассоциативных представлений.

Трудно назвать эти пьесы обработками в общепринятом смысле этого слова, несмотря на то, что автор использует народные мелодии почти без изменения. Слишком велика здесь степень эмоционального творческого вклада композитора. Автором исполь-

зуется традиционная для казахского музицирования форма, когда каждая музыкальная пьеса предваряется словесным поэтическим текстом.

Первая пьеса «Kipicne», написана в трехчастной форме. Сольное вступление виолончели почти буквально воспроизводит мелодию эпического сказания «Козы-Корпеш – Баян-Сулу», рисуя образ самого сказителя. Достигается это тем, что мелодия в тембровом отношении максимально приближается к тембру кылкобыза.

Автор использует регистр малой октавы на струне «до» в высокой позиции (довольно редкий случай в виолончельном исполнительстве). Особое значение в современной виолончельной партии приобрели верхние «ре», «соль» и «до» струны. Хотя в высоком регистре на этих струнах



играли и раньше, однако, это была как бы «вынужденная игра». Теперь она отошла на второй план, уступив место образно-смысловой. В данном случае экспрессивность и некоторая резкость высоких позиций струны «до» в сочетании с одновременным использованием двух сурдин (жесткой и двойной трубчатой, заглушающих струну с двух сторон) создают эффект звучания кылкобыза и максимального приближения к человеческому голосу. Более того, при игре *sul ponticello* и ослабления нажима на струну пальцами левой руки появляются обертоны, столь характерные для кылкобызового исполнительства.

Если первый фрагмент изображает как бы голос сказателя, то следующая за ним средняя часть – бушующий океан образов, которые звучат в его повествовании, своеобразные прорыв во времени. Сам композитор говорит так: «Наше воображение как бы прорывается сквозь пелену времен и окунается в океан бушующих страстей».

Середина пьесы является иной и в смысле пространственно-временных ощущений. Поверх «мятежного» образа партии фортепиано в другой тональной сфере /*Des-dur*/ и другой метроритмической структуре продолжает звучать мелодия первой части, разделенная большими паузами. Голос рассказчика как бы прорывается сквозь сферу избразительных образов. Характерно то, что средняя часть не заканчивается, а обрабатывается, потому что это «видение» - лишь промелькнувший фрагмент, после чего следуют заключительные интонации первого раздела. Возникает параллель с кюем народного композитора Даулеткерей «Тартыс». Автор пьес упоминает о такой временной структуре построения музыкального произведения в своей теоретической работе, где в качестве примера приводит именно этот кюй.

В исполнительском плане интересны глоссандирующие ходы на терцию (от «ля» к «до») и секунду (от «соль» к «фа»), между которыми получаются не полутоновые, а четвертитоновые соотношения (интонации плача в кыбызовой музыке).

«*Баянның зары*» - так называется вторая пьеса. Она также предваряется

эпическим текстом. И как продолжение основного содержания поэтического текста звучит соло – плач виолончели, наполненное грубой скорбью о невозвратном.

Тема вступающего фортепиано своим мерным покачивающим ритмом напоминает шелест трав, ветра (это верхний пласт), который прерывается тяжелыми ударами колокола.



Средний же – непосредственно сам палач у виолончели. Но автором они выписаны так, что не должны совпадать ритмически. Задача исполнителя – ощутить эту многослойность, почувствовать «дыхание» и полифоническое сочетание каждого из пластов. На кульминации все они объединяются в одну восходящую линию с характерным кластерным звучанием.

После соло фортепиано звучит полифонический эпизод, где виолончель, имитируя звучание народного духового инструмента сыбызгы, воспринимается как нечто неземное. Интересно использование квартовых флажолет на струне «соль». А у фортепиано на фоне бестелесного тембра флажолет звучит ряд кластеров, как «нескончаемый груз земной печали». Неподобность этих двух пластов подчеркивается ритмическим несоответствием.

В последнем разделе мелодия виолончели (где в нижнем регистре, как плач-жоктау, проходит тема казахской песни «Елим-ай») также выписана с учетом преднамеренной свободы метроритмического соотношения партий виолончели и фортепиано.

Цикл пьес для виолончели и фортепиано Б.Аманжолова открывает широкий простор для исполнительской интерпретации. От музыкантов требуется высокая духовная концентрация, поиск новых тембров, выразительных средств для передачи образного содержания сочинений.

Таким образом, виолончельная музыка композиторов Казахстана – европейски-профессионального склада (в том числе, приведенный выше «Цикл пьес») – предстает со-

ответствующей стиливым характеристикам мирового и национального художественного опыта, присущими ей чертами – содержательностью, связью с народным творчеством, разнообразием жанров и форм. Новые пути развития и расширения художественных возможностей виолончели в Казахстане определяются созданием новых музыкальных цен-

ностей – как в композиторской, так и в исполнительской практике.

References:

1. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век.- Дайк-Пресс.- Алматы, 2002
2. Акпарова Г.Т. Жанр соны в камерно-вокальном творчестве композиторов Казахстана (1930-1990). Автореферат канд. диссерт.- Алматы, 2009.- 26 с.
3. Акпарова Г.Т. Жанр соны в камерно-инструментальном творчестве композиторов Казахстана (1930-1990 гг.)- Рукопись канд. диссертации.- Алматы, 2009
4. Б.Ерзакович «Казахская ССР» второе издание. Музгиз. Москва 1957
5. Б.Ерзакович «Творческие связи казахской и русской музыки».- Алма-Ата, 1962
6. Дернова В. Инструментальная музыка. // Очерки по казахской советской музыки. – Алма-Ата, 1962.
7. Духовное развитие общества: музыка и наука. Материалы Международной научно-теоретической конференции. - Астана, 2001
8. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Фолиант.- Астана, 2003
9. Котлова Г. Преломление кюя как жанра и эстетического феномена в творчестве композиторов Казахстана XX-XXI столетий. «Актуальные проблемы музыкальной науки и музыкального образования». - Материалы юбилейной международной научно-практической конференции. – Алматы, 2005.
10. С.Кузембаева, Т.Егинбаева. Лекции по истории казахской музыки.- /Алматы, 2005
11. Традиционное искусство казахов. Сборник научных статей.- Алматы, 1999