

ISSN 2410-3489

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ШЭНЬГЪЭГЪУАЗ ВЕСТНИК

Адыгейского
государственного университета

Серия «Филология и искусствоведение»



16+

УДК [788.6 : 786.2] (574)**ББК 85.31 (5Каз)****А 40****Акпарова Г.Т.**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения Казахского национального университета искусств (Казахстан, Астана), докторант Белорусской государственной Академии музыки, e-mail: gakparova@mail.ru

Произведение для кларнета и фортепиано «Дервиш» С. Абдинурова (Рецензирована)

Аннотация:

Анализируется произведение для кларнета и фортепиано современного казахского композитора Серикжана Абдинурова «Дервиш» с целью раскрыть специфику произведения, образную сферу и ее воплощения, определить композиционное строение и характер музыкальных образов. Произведение впервые вводится в научный оборот и практическая значимость работы состоит в том, что материал можно использовать в образовательном процессе музыкантов-исполнителей и музыковедов в учебных курсах «История казахской музыки» и «История исполнительского искусства». Материалы исследования могут быть интересны исследователям в области истории и теории инструментальных жанров, а также исполнителям, композиторам, преподавателям. Произведение «Дервиш» для кларнета и фортепиано полно, последовательно и ярко выявляет особенности творчества С. Абдинурова. В нем ярко проявляется индивидуальный почерк композитора как с точки зрения тематизма и способов его развития, так и музыкального воплощения содержания.

Ключевые слова:

Казахский композитор, композиторская школа, национальный репертуар, национальное своеобразие, синтез, кларнетовое исполнительство, национальное мышление.

Акпарова Г.Т.

Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Department of Musicology, the Kazakh National University of Arts, Kazakhstan, Astana, Doctoral Candidate of the Belarusian State Academy of Music, e-mail: gakparova@mail.ru

Composition for clarinet and piano “Dervish” by S. Abdinurov

Abstract:

The purpose of this paper is to review a composition for clarinet and piano “Dervish” of the modern Kazakh composer Serikzhan Abdinurov, to reveal the specifics of this piece of music, the figurative sphere and its embodiment and to define its structure and character of musical images. This work is being introduced into scientific use for the first time and the practical significance of the work is that the paper can be used in the educational process of musicians and musicologists in the courses «History of Kazakh Music» and «History of Performing Arts». Research materials can be of interest to researchers in the field of history and theory of instrumental genres, as well as to performers, composers, and teachers.

The musical piece «Dervish» for clarinet and piano reveals the features of S. Abdinurov’s work fully, consistently and vividly. It clearly shows the individual composer’s

handwriting both from the point of view of thematic invention, ways of its development, and the musical embodiment of the content.

Keywords:

Kazakhstan composer, composer school, national repertoire, national originality, synthesis, clarinet performance, national mentality.

В музыкальной культуре Казахстана имеется большой круг разнообразных сочинений, отличающихся высоким профессионализмом, национальной характерностью и самобытностью, которые образуют неотъемлемую часть концертного и педагогического репертуара.

Кларнетовое исполнительство в том виде, в котором оно существует на современном этапе, сложилось не только вследствие стремления исполнителей к наиболее полному и разностороннему выявлению художественных возможностей инструмента, но и благодаря все более отчетливой тенденции многих авторов музыки к воплощению в самобытном тембровом материале кларнета наиболее серьезных, глубоких и значимых художественных образов. Предпосылки этого явления складывались на протяжении всей эволюции репертуара для кларнета.

Произведения для кларнета композиторов прочно заняли свои места в культуре Казахстана. Огромную роль в процессе их становления в камерной музыке сыграл энтузиазм исполнителей, направленный на привлечение к инструменту композиторов. От интерпретатора требуется профессиональная подготовка, адекватная стоящим перед ним художественным задачам, и высокий уровень интонационного мышления. Но в передаче сочинений для кларнета последнего двадцатилетия ему принадлежит особая роль. Она связана со значительно большим удельным весом тех элементов музыкального текста, которые предполагают сотворчество исполнителя. Особое место среди кларнетовых произведений занимают произведения С. Абдинурова, среди которых произведение для кларнета и фортепиано «Дервиш».

Произведение для кларнета и фортепиано «Дервиш» несет на себе печать особого национального мышления С. Абдинурова. Образный строй произведения необычен: неслучайно композитор дал ему название «Дервиш». Как известно, это слово персидского происхождения и обозначает члена суфийского братства. Вместе с тем, этот термин появился в персоязычной среде еще до возникновения суфизма. «Странствующие дервиши заполнили Малую Азию после монгольского нашествия в результате ослабления ортодоксального ислама» [1: 11]. В средней Азии *дервиш* употребляется в более узком значении – «нищенствующий бродячий аскет-мистик, не имеющий личного состояния». Этим подчеркивается идея аскетизма, призыв довольствоваться малым, что имеет особое значение в суфизме. Отсюда появилось уважительное отношение к дервишам, которые путем медитации искали пути непосредственного общения с Богом.

В этом можно увидеть особую образную систему произведения, имеющую философскую концепцию. Тем более что многие произведения С. Абдинурова, написанные ранее, отражают его философское мироощущение. Композитор много размышляет о тайнах мироздания, часто задумывается над главными вопросами философии: жизни и смерти. Добро и зло, личность и общество, художник и народ – все это нашло отражение в его произведениях. И обращение к образу дервиша неслучайно, ведь его духовные искания связаны с философией суфизма.

Вместе с тем, в философии суфизма музыка использовалась для вызывания экстатического состояния, и среднеазиатские ученые были убеждены, что «музы-

ка способна непосредственно влиять на душевное состояние и нравственные качества слушателей» [2: 68]. Музыка выводит суфия на ценностное взаимодействие с миром, и, по мнению Л. Манько, «музыка в суфизме мыслится не только как искусство, но и как теория музыки, обусловленная космологическим объяснением мироустройства...» [3: 171]. Далее автор указывает, что «мир предстает для суфиев вселенской симфонией, звучащей в соответствии с эстетическими законами гармонии и красоты» [3: 171].

С. Абдинуров, обращаясь к образу Дервиша, передает дух не средневекового времени, а носителя особой эстетической ценности идеи суфизма. «Человек может узреть в музыке полную картину мироздания и свое место в нем, что определяет ее мировоззренческую ценность, формируя отношение к ней в суфизме как к «искусству искусств», «звездному искусству», «божественному искусству». С одной стороны, музыка как искусство звуко-ритмоорганизованное есть выражение «музыки всей вселенной», т. е. выражение специфическими средствами музыкальной выразительности (мелодия, ритм, тембр, гармония, форма) музыкально-сущностного. Музыка-искусство, ограничиваясь беспредельное в пределе, всегда, сообразно суфийским воззрениям, несет в себе музыкально-субстанциальное и, будучи явленной сущностью, существует в сознании человека как форма в широком смысле – как претворение эстетических законов гармонии и красоты, получая материальное воплощение в музыкальном произведении. С другой стороны, музыка в состоянии поднять суфия к постижению музыкального как глубинно-смыслового» [3: 68]. Дервиши путем медитации искали пути непосредственного общения с

Богом, окончательного единения, которое символизирует транс. То есть, образ дервиша в произведении С. Абдинурова символизирует преданность, самоотверженность и стремление к высоким идеалам. При этом, если у дервиша объект поклонения – мир божественности, то в произведении С. Абдинурова – это мир искусства, творчества, который приносит радость людям.

Композиционное своеобразие направлено в сторону сжатой концертной трехчастности. Композитор трактует три части как стадии разных образных состояний. Первая часть носит импровизационный характер, как бы вводящий в общее состояние, подводящее к меланхолической медитативности второй части, переходящей в репризу. От настройки, созерцания и повествования к действию – так можно представить себе логическую концепцию данного произведения. Целостность драматургии усилена общностью композиционных принципов, а также единством звуковой системы. Все части компактны и кратки и не вносят острой конфликтности по отношению друг к другу.

Первая часть написана в форме сонатного *allegro* без разработки. Структура формируется в контексте процесса мотивного развёртывания, характерного для казахского инструментального искусства. Начинается произведение со вступления фортепиано в медленном темпе. На выдержанном органном тоническом пункте (основная тональность ре минор) звучат выдержанные звуки фортепиано опевающие ее: от унисона через секунды вновь звучит тон «ре». Кларнет вступает с тоникой, исполняющего глиссандо с форшлага от 1 ступени к 5, который вводит слушателя в сферу раздумий и тревожности:

Lento

Clauitt in B

Piano

7

(8).....

8^{vb}

Следует отметить важность интонационно-ритмической фигуры, звучащей на квинтоль. Эта опевающая интонация, сотканная из полутонов, является основным мотивным ядром. Суровый и сдержанный характер создается «круговым» движением вокруг звука «си».

Возврат к начальному звуку создает ощущение круга, который является одним из знаков-символов тюркской культуры. Как известно, круг определяет «лицо» тюркского Космоса, формируя наиболее важные его категории как время и пространство. Исследуя эти явления, музыковед-философ С. Аязбекова [4: 285] видит в них отражение традиционного тюркского лунно-солнечного календаря. Интерес кочевых народов к астрономическим наблюдениям во многом объясняется их образом жизни. К примеру, купол юрты – основного жилища казахов, представителей номадической цивилизации, большую часть года оставался открытым, что позволяло постоянно наблюдать Луну, Солнце, звезды, планеты. Основой лунно-солнечного 12-летнего «животного» календаря являются три естественных показателя: месячное обращение Луны вокруг

Земли, годичное обращение Земли вокруг Солнца и период обращения Юпитера вокруг Солнца [4: 16-17]. Поэтому время и пространство в представлении большинства народов Центральной Азии являло собой облик замкнутого цикла. Отсюда круг является основой не только жизнедеятельности, но и важным знаком художественного творчества казахов.

Вступительные такты в произведении играют важную драматургическую роль. Они содержат основное тематическое «ядро» и обладают огромным потенциалом к развитию. Эти «квинтольные» мотивы звучат в конструктивно значимых участках формы. Выступая в качестве композиционного устоя, они являются своеобразной «аркой», объединяющей этапы интонационно-тематического движения.

Главная партия состоит из двух интонационных блоков. Первый из них вводит в мир романтической лирики. В гармоничном ансамбле с фортепиано рождается сдержанный лирический образ, полный певучести и нежности. Второй интонационный блок, благодаря коротким интонациям, наполненным хроматизмами и пунктирным ритмом, звучит более взволнованно. Имен-

но в многогранности образа главной партии строится все дальнейшее развитие лирико-содержится зерно конфликта, на котором драматического действия:

Связующая партия наполнена неожиданными эмоциональными всплесками и порывами. Мотивная разработка материала главной темы вносит динамизм и энергию, на фоне чего звучит побочная тема.

Побочная партия, небольшая по размерам, не создает контраста в общем лирическом звучании. Мелодическое развитие идет от мягкого лирического настроения к некоторой приподнятости и героичности:

2

3

Обе темы родственны как в жанровом, так и в интонационном плане. Здесь преобладает лирическая интонационность с соответствующим комплексом ритмических и фактурных формул. Важное выразительное значение приобретает восходящая направленность мелодической линии темы. В контрасте с нисходящим рисунком главной темы такой вид движения подчеркивает её весомость и глубину. А минорный колорит усиливает лирический характер му-

зыкального повествования.

Заключительная партия – образец веберовского «вечного движения», стремительный и блестящий фейерверк звуков. Здесь имеется масса технических моментов, связанных с большими скачками, резкими взлётами и такими же спадами мелодии, пассажами и глissандо, фрулатто. Именно заключительная партия сразу же меняет образную атмосферу экспозиции: она более взволнованна, активна. Благодаря трепетной

пульсации в партии фортепиано и характерным вопросительным интонациям у кларнета возникает взволнованный музыкальный образ. Ее исполнение требует значительного ансамблевого ма-

стерства. Необходима не только незаметная для слуха передача шестнадцатых от одного партнера другому, но и сходное эмоциональное напряжение:

Экспозиция завершается небольшим кларнетовым *solo* в котором большое место занимает глissандо, в которой продолжается развитие главного музыкального тематизма, раскрывая его образный потенциал в новых эмоциональных аспектах.

Вычлененный квинтольный оборот, облеченный в сдержанную оправу, приобретает в финале части неожиданно сумрачную окраску, достигая почти отрешенного звучания. В заключительных тактах динамика достигает предельно тихой звучности:

Вторая часть предоставляет ансамблистам большие возможности для выявления выразительных ресурсов инструментов. Неизменная оstinатная фигура фортепиано, выраженная большесекундовым ходом, звучит на протяжении всего раздела в глубоком басо-

вом регистре. Ее задумчивая сосредоточенность передает общий меланхолический настрой, сменяющийся краткими репликами кларнета. Большое значение здесь имеют паузы, которые членят общую композицию на разнохарактерные сегменты, приводящие к кульминации:

flag

5 ♩=177

gliss. gliss. gliss. gliss.

ppp

mf

8^{vb}

Музыкальный образ второй части выделяется своим необычным складом фактуры: звучат переключки дуэта кларнета и фортепиано. Особую выразительность сообщает музыке охват крайних ре-

гистров в ансамбле, что способствует расширению звукового пространства целого. Игра тембров в данном разделе формы особенно выигрывает в связи со свободой ритмического рисунка:

gliss.

f

8

3

Завершается часть переходом от медитативности зыбкого, мерно покачивающегося фона к своеобразному «трансу», который создается за счет фигуративного движения мелкими длительностями в партиях кларнета и фортепиано. Это один из самых насы-

щенных и плотных по звучанию разделов.

Третья часть – сокращенная реприза. Это своеобразное возвращение в медитативную созерцательность. Именно она определила выбор средств художественной выразительности:

20 Lento

21

Переключки кларнета и фортепиано постепенно сходят на «нет». В данном разделе композитор достигает единства фразировки за счет коротких, почти вопросительных интонаций. Своеобразная

игра света и тени подчеркивается различной динамикой кларнета и фортепиано. Никнущие интонации кларнета прерываются мощным аккордом фортепиано на *f*:

27 Lento

Заключительное проведение главной партии вносит изначальное равновесие и спокойствие в музыку. В коде общий колорит созерцательности достигается за

счет многократного утверждения тоники: посредством квинтольной интонационной фигуры, нисходящей квартой и, наконец, нисходящей квинтой.

Облик дервиша, пропагандирующего духовные ценности суфизма, символизирует стремление автора выразить в звуке художественное совершенно. «Звук вообще и музыкальный, в частности, – по словам С.И. Утегалиевой, – окутан ореолом таинственности. Хотя в теории музыки принято различать ряд его свойств, таких как высота, тембровое наполнение, длительность, громкость, пространственная локализация, тем не менее, в практике реального музицирования встречаются звуки высотно неопределенные, скользящие и темброво неоднозначные» [5: 218].

Это произведение, являясь неотъемлемой частью современной музыки, обладает значительностью образно-содержательной сферы. Трехчастная структура произведения, целиком подчиняясь сугубо индивидуальному замыслу,

переосмысляет сложившийся в европейской традиции стереотип, что может служить примером творческого отношения к жанру. Классическое сочетание тембров кларнета и фортепиано насыщено элементами соревновательности, что позволяет говорить о принципе концертности в данном произведении. Блистательная игра почти зримых образных картин, с естественными переходами от одного состояния звуковой материи к другому создает яркую концертную мистерию.

Таким образом, сочинения для кларнета С. Абдинурова, характеризующиеся жанровой пестротой, занимают особое место в современной музыке Казахстана. С. Абдинуров стремился к правдивому воплощению в музыке образного содержания, рожденного как далеким прошлым, так и современной действительностью.

Примечания:

1. Наурзбаева З.Ж. Древнетюркские истоки братства бекташийя и казахские сал-сери. URL: <http://otuken.kz>
2. Федотова Е.С. Музыка в суфийской практике // Исламоведение. 2014. № 3. С. 65-71.
3. Манько Л.И. Философско-эстетическая сущность музыки в суфизме: на материале музыкально-философских исследований суфия Хазрата Инайят Хана: дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 197 с.
4. Аязбекова С. Картина мира этноса: коркут-ата и философия музыки казахов. Алматы, 1999. 285 с.
5. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркоязычных народов // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2010. Вып. 3. С. 217-222.

References:

1. Naurzbaeva Z.Zh. Ancient Turkic origins of the Bektashia brotherhood and Kazakh salseri. URL: <http://otuken.kz>
2. Fedotova E.S. Music in Sufi Practice // Islamology. 2014. No. 3. P. 65-71.
3. Manko L.I. Philosophical and aesthetic essence of music in Sufism: based on the musical and philosophical studies of Sufi Hazrat Inayat Khan: Diss. for the Cand. of Philosophy degree. M., 2010. 197 pp.
4. Ayazbekova S. The picture of the world of ethnos: korkut-ata and philosophy of Kazakh music. Almaty, 1999. 285 pp.
5. Utegalieva S.I. Sound world of the music of Turkic peoples // Bulletin of the Adyghe State University. Ser. Philology and the Arts. Maikop, 2010. Iss. 3. P. 217-222.