

МРНТИ 18.41.91

*Асия Аширова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>Казахская национальная консерватория имени Курмангазы  
Алматы, Казахстан***ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ИМПРОВИЗАЦИОННОСТИ  
В СОВРЕМЕННОМ ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ****Аннотация**

В данной статье рассматриваются особенности проявления импровизационности в современном фортепианном творчестве композиторов Казахстана, где дан исторический обзор развития, приведены примеры нотной фиксации применяемые в японской буддийской школе Сингон, примеры графических партитур, анализируются произведения современных композиторов Казахстана писавших в импровизационном стиле. В качестве примеров в работе рассматриваются произведения Б.Аманжоло «Бозинген», «Песчаное место», А.Омаровой «Летний лес», графическая партитура импровизационного произведения А.Байбагисовой «Легенда», а также фортепианное сочинение молодого автора Б.Туткабая «Галактическая картина». В статье также говорится о композиторе Жуматае Тезекбаеве, глубоко погружавшегося в своих композициях в импровизационность, создавшего удивительное сочинение для ансамбля исполнителей под названием «Раушан», где партитура представляет собой пирамиды с уступами.

В целом, говоря о проявлении такого фундаментального свойства казахской музыкальной традиции как импровизационность, необходимо иметь в виду, что это свойство связано с важными свойствами этноса – выражением творческого начала, также импровизационность является одной из характерных черт вообще современной музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** импровизационность, современное фортепианное творчество композиторов Казахстана, современная музыкальная культура.

*Әсия Әшірова<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
Алматы, Қазақстан***ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ҚАЗІРГІ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ  
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ СУЫРЫП САЛМАШЫЛЫҚ МӘНЕРДІ КӨРСЕТУ  
ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ****Аннотация**

Ұсынылып отырған мақалада Қазақстан композиторларының заманауи фортепианолық шығармашылығындағы суырып салмашылықтың ерекшеліктері қарастырылып, шығармаларға тарихи шолу жасалып, жапон Сингон будда мектебінде кеңінен қолданылған ноталық фиксацияның мысалдары келтірілген, графикалық партитуралардың мысалдары және суырып салмашылық мәнерінде жазылған Қазақстанның заманауи композиторларының шығармалары талданған. Мысал ретінде Б.Аманжолдың «Бозінген», «Құмды орын», А.Омарованың «Жазғы орман», А.Байбагисованың «Аңыз» атты суырып салма мәнерінде жазылған шығармасының графикалық партитурасы, сондай-ақ жас автор Б.Тұтқабайдың «Галактикалық суреттеме» атты фортепианолық шығармасы келтірілген.

Сондай-ақ мақалада өзінің шығармаларында суырып салмашылыққа терең сүңгіген композитор Жұматай Тезекбаев туралы айтылған, ол орындаушылар ансамбліне «Раушан» атты таңқаларлық кертпештері бар пирамидаға ұқсас партитура шығарған.

Жалпы, суырып салмашылық сияқты қазақ музыкалық дәстүрінің терең қасиетінің ерекшелігі туралы сөз қозғағанда, бұл мәселе этностың маңызды қасиеттерімен – творчестволық бастаманың айқындалуымен байланысты екенін, сонымен қатар суырып салмашылық жалпы заманауи музыка мәдениетінің өзіндік ерекшелігі болып табылатынын ескеру қажет.

**Түйінді сөздер:** суырып салмашылық, Қазақстан композиторларының заманауи фортепианолық шығармашылығы, заманауи музыкалық мәдениет.

**Asiya Ashirova<sup>1</sup>**

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

## **FEATURES OF THE MANIFESTATION OF IMPROVISATION IN THE MODERN PIANO WORKS OF KAZAKHSTAN COMPOSERS**

### **Abstract**

In the article the features of display of improvisation of Kazakhstan composers in modern piano works are discerned, where have shown the historical review of development, notation that are used in Japan Buddhistic school Singone are given as examples, also the examples of graphic scores, modern Kazakhstan composers' works written in improvisational style are analyzed. As examples, B.Amanzhol's "Bozingen", "Peschannoye mesto", A.Omarova's "Letniy les", A.Baybagissova's graphic score of improvisational work "Legenda", also young author B.Tutkabay's piano composition "Galakticheskaya kartina" are given in the article. Also a composer Zhumatay Tezekbayev is described in the article like a person who sank into improvisation in his compositions, who has created a great composition for ensemble of performers named "Raushan" where score was embodiment of pyramid with ledges.

As a whole, when talking about display of such fundamental feature of Kazakh musical tradition as improvisation, it is necessary to have in view that this feature is connected with important features of ethnos – an expression of creative start, also an improvisation is characteristic trait of total modern musical culture.

**Keywords:** improvisation, Kazakhstan composers' modern piano works, modern musical culture.

Одна из важнейших тем современного музыковедения многих традиций это – изучение музыкально-генетических свойств. Актуальность тем, связанных с осмыслением проблем сохранения для современности духовных истоков, заложенных в музыкально-языковых структурах, обусловлена многими факторами современности - возникновением единого информационного мирового пространства, в котором осознание глубинных свойств традиции сохраняет её сущностные свойства, научными поисками в области этно-психологии, истории, созданием новых прогрессивных методов обучения в сфере образования, использующих многовековой опыт.

Этот круг тем актуален и в казахстанском музыковедении. Одной из важных свойств музыкального языка казахской традиции является её импровизационность. На уровне национального сознания это свойство музыкальной культуры связано с такими базовыми свойствами этноса, как его творческим потенциалом, способностью отвечать вызовам времени. [1] Таким образом, формулируется пара взаимосвязанных понятий как импровизационность и творческий потенциал, градус творческого запала.

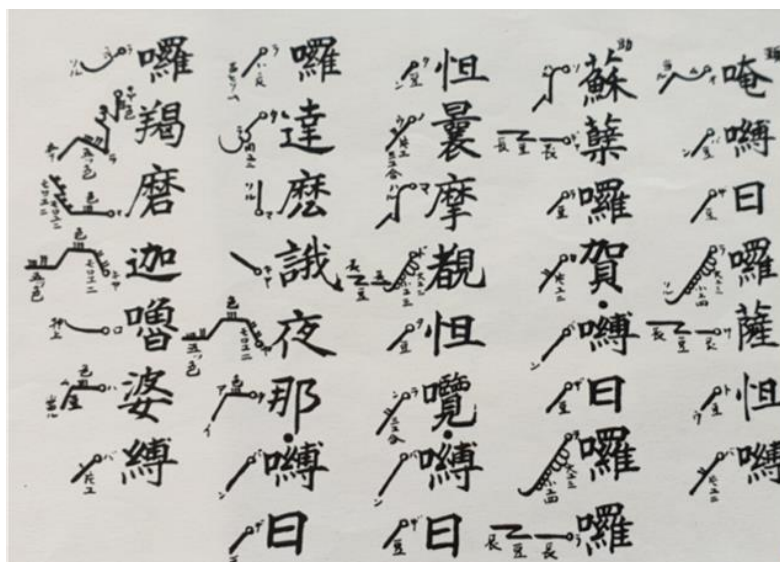
В казахской традиции ценность импровизационного начала для качественного уровня музыкальной культуры можно наглядно увидеть, рассматривая музыкальный материал из двух сборников казахских песен и кюев Александра Затаевича, собравшего материал для них в 10-ые и 20-ые годы прошлого века «1000 песен казахского народа», «500 песен и кюев казахского народа». Сам А.Затаевич в предисловии к своему первому сборнику пишет о том, что песня сопровождает жизнь во всех ситуациях: «...их устная народная литература, народные предания, исторические легенды, так называемые «жыры», сказки и пр., останавливают на себе внимание необыкновенною образностью и красочностью языка, богатством метафор и сравнений, размахом фантазии. Но в особенно близком, тесном отношении к их современному быту находится музыка, которая приобрела в их жизненном укладе исключительное значение, во всяком случае – большее, чем у каких-либо других народов, стоящих на той же ступени духовного развития. Пением сопровождается у них всякое семейное событие: и свадьба, и предшествующие им церемонии, и похороны, и

поминки, и встречи гостей, причём поют сами участники, а ещё чаще – участницы церемоний, по две, по три, а то и хором, но всегда – в унисон. Музыкай перемежаются торжественные заседания и советы аксакалов, то есть старшин рода или аула... Песню же импровизируют о всяком предмете, который находится в данный момент у них перед глазами, в песне излагают свою просьбу к властям по какому – либо немзыкальному поводу и прочее». [2]. Музыкай перемежаются торжественные заседания с советами аксакалов, сопровождают казахские шаманы (так называемые баксы) свои заклинания и заговоры от болезней; с пением обходят казахские «славильщики» соседние аулы во время поста. К песне прибегают казахи тогда, когда хотят наказать кого-либо за скверный поступок, песню же импровизируют о всяком предмете, который находится в данный момент у них перед глазами, в песне излагают свою просьбу к властям по какому-либо совершенно немзыкальному поводу и прочее. [3]

Читая слова музыкального этнографа А.Затаевича можно понять, что музыка в такой традиции обеспечивала свою живучесть и высокий уровень массовой культуры тем, что импровизационность была неотъемлемой частью музыкальной повседневности.

Далее, в последующие десятилетия исторического развития казахской музыкальной культуры, как известно, образование в целом на уровне государственной системы было переведено на европейскую традицию, основанную на нотной фиксации. Система охватила и образование музыкантов – носителей казахской музыкальной традиции. Более того, в центр образования был поставлен жанр оркестра по многим параметрам противоположный импровизационной и сольной по своей природе казахской музыке. Сравнение разнообразия музыкально-языкового, жанрового планов материала сборников А.Затаевича и более поздних показывает процесс постепенного обеднения многоплановости и разнообразия у более поздних.

Импровизационная суть казахской музыки является общей для многих традиций музыкальных культур Азии. Ценность импровизационного начала осознается и при рассмотрении природных свойств других музыкальных традиций, создавших образцы высокой классики – индийской, японской, арабской и других. Импровизационная суть этих традиций проявляется не только в том, что музыканты исполняют произведения без нот, творя непосредственно в момент игры, но и отсутствии или же очень малом значении в практике систем нотных фиксаций. Так, индийская традиция Раги – она немыслима в системе европейской нотной записи. В фиксации ладов и интонаций, которые составляют характеристику той или иной Раги ограничиваются общими характеристиками, и не сопоставимы с более детализированной европейской нотной системой. Или же в пример можно привести графические обозначения, показывающие общий абрис музыкальных интонаций, применяемые в традиции пения сутр японских буддийских монахов школы Сингон.



Илл. 1. Пример нотной фиксации, применяемый в японской

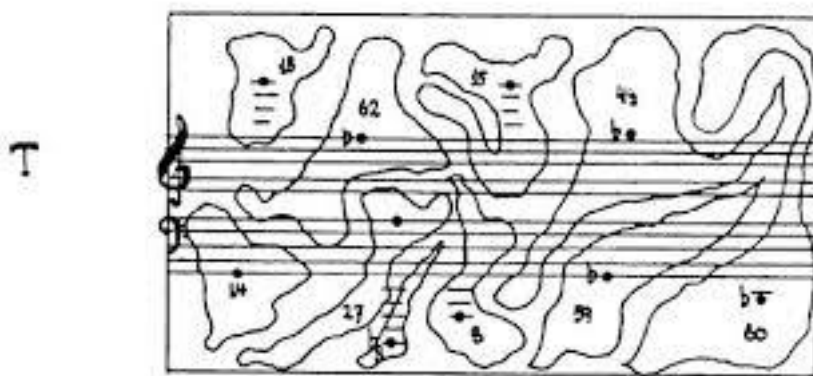
*буддийской школе Сингон.*

Примечательно, что в этой графической записи нет строгих метроритмических ограничений. Несомненно, в исполняемой музыке они не могут не присутствовать, но запись позволяет исполнителю рождать эти структуры непосредственно в момент исполнения. Примерно такая же система фиксации музыкальной мысли присутствует и в музыкальной традиции тибетских монахов, (древние записи григорианских песнопений и русская невменная запись). В чем причина такой записи, которая может показаться «несовершенной» по сравнению с европейской нотной фиксацией, которой мы пользуемся в своей практике постоянно?

Среди двух вариантов ответа, первый из которых говорит о недоразвитой эволюции музыкальной традиции, второй о таком своеобразии традиций в котором детализированная нотная запись не к чему, потому что в ней ценится спонтанность развития, искренность чувств их выражения, которые могут сформироваться только непосредственно в момент музицирования, намного более убедительным и, даже можно сказать бесспорным, выглядит второй ответ.

Действительно историческая практика показывает что, присутствие нотной записи и её свойства всегда соответствуют характеристикам культуры. Необходимость фиксации при этом бывает разная. В некоторых традициях она не нужна или же присутствует лишь как вспомогательная система. В этом плане показательно, что в казахском устном профессиональном творчестве не применялись никакие формы записи, на протяжении исторически-обозримого времени, вплоть до нашего времени, что обуславливается значением формы-структуры композиционного строения кюя, а также важностью присутствия импровизационности исполнения – одного из фундаментальных свойств казахской музыкальной традиции. Ненадобность применения развитой европейской формы нотной записи в этой традиции доказывает то, что современные казахстанские музыканты – домбристы могут обходиться без нот, хотя в современной музыкальной практике она широко используется. Конкретный пример: система школьного массового (коллективного) обучения игры на домбре в общеобразовательных школах, разработанная А. Раимбергеновым, который демонстрирует очень высокий уровень обучения игре на инструменте и погружения и традицию.

Между тем, тенденции развития современной мировой музыкальной культуры показывают направленность на все большее увеличение присутствия в ней проявления импровизационного начала. Это можно заметить на примере все возрастающего значения джаза в мировой культуре XX века, творчества многих композиторов, в частности, таких крупных как К.Штокхаузен, Дж.Кейдж, Э.Денисов, композиторских техник, включающих в себя элементы импровизационности, такие как сонористика и, также, - большое значение многих национальных традиций, во многом основанных на безнотном музицировании.



*Илл.2. Пример нотной записи Дж. Кейджа в стиле графической партитуры<sup>1</sup>.*

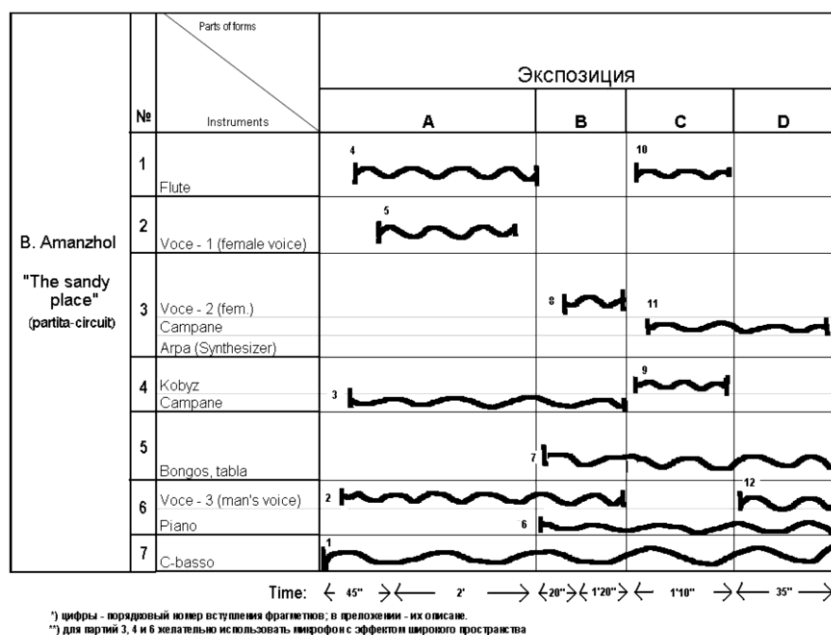
<sup>1</sup> «Графическая партитура» - понятие, которым начали пользоваться композиторы начиная с опыта Карла Штокхаузена и его учеников. ГФ. представляет собой какое-либо изображение в виде схемы или рисунка по

К этому можно добавить и возникновение и все большее применение в практике сочинительства и просто музицирования использования электронных техник, компьютерных программ, которые вполне обходятся без применения классических нотных обозначений. Как пишет по этому поводу композитор и музыкальный исследователь А.Смирнов: «В отличие от традиционной инструментальной или вокальной музыки от композитора-электроакустика чаще требуются инструкции для машины, нежели для человека-исполнителя.

Однако, применительно такого рода нотации не существует никаких общепринятых культурных конвенций за исключением партитур, отвечающих за синхронизацию тех или иных аспектов живого исполнения, использующих элементы традиционной нотации. Это, в частности, - «пространственные» партитуры (Diffusionscores), своего рода памятка для исполнителя-звукорежиссёра (часто – самого автора) управляющего пространственным распределением и движением звукового материала композиции, и партитуры, являющиеся попыткой синхронизировать традиционное инструментальное и вокальное исполнение с машинно-генерируемой или записанной заранее частью пьесы». [4]

В казахстанской композиторской школе процессы общие для общемировой музыкальной мысли связываются также и с тенденциями пробуждения и возрождения глубинных музыкально-языковых свойств казахской музыкальной традиции. И одним из свойств традиции является, как уже описывалось выше – импровизационное начало. Эта тенденция проявила о себе знать в творчестве казахстанских композиторов последних десятилетий прошедшего века и начала нынешнего.

Одним из первых казахских композиторов, отразивших в своей музыке эти глубинные свойства языка казахской музыки, стал композитор Бахтияр Аманжол. Так, в нотах его фортепианных произведений 80-х годов, таких как «Бозинген», «18-ое декабря» и другие мы встречаем формы записи, которые, с одной стороны пересекаются с тенденциями поиска новых форм нотной фиксации европейских композиторов, например, использование: приёмы записи алеаторической музыки, или же игры по «графической партитуре», с другой направлены на отражения в них таких, позже сформулированных казахстанской музыковедческой мыслью свойств казахской традиционной музыки, как многослойность «плотного и бесплотного», «виртуальная полифония» [5] и другие.



Илл.3. Экспозиционная часть партитуры-схемы произведения Б.Аманжоло «Песчаное место»

которому исполнитель должен играть по своим интуитивным представлениям. При этом композитор может написать некоторую инструкцию, направляющую исполнителя.

Так, в произведение «Песчаное место», написанное для ансамбля 7-ми участников, среди которых есть и фортепиано, включает в себя большую долю импровизационного исполнения. Сама партитура состоит как-бы из двух уровней записи. Первый – общая схема вступления исполнителей (Пример.

На данном примере мы видим первую часть схемы, показывающую исполнителей, их инструменты, а также на сочетании цифр, расположенных по вертикали и букв по горизонтали, месторасположение в драматургии фрагментов. Каждый же фрагмент, обозначенный пересечением цифр и букв выписан отдельно.

Вот так, например, выглядит заключительные два фрагмента в партии пианиста. Здесь мы видим формы записи алеаторического характера, а также в форме «графической партитуры».

6 Н *Moderato* **Фрагмент Н-19 - Н-22**

бн

*mp*

*p*

*mp*

*А*

продолжать вариационно-импровизационно, заканчивать раздел ориентируясь на "2" (вос.)

**Фрагмент К-29**

*rit.*

*dim.*

*ppp*

По чёрным и белым клавишам пассажи едва шавеля пальцами чередуя "Р" и "Г", ускорения и замедления.

Илл.4. Фрагмент партии фортепиано композиции «Песчаное место»

Композитор, также из поколения Б.Аманжоло, глубоко погружающийся в своих композициях в импровизационность – Жуматай Тезекбаев создал удивительное сочинение для ансамбля исполнителей под названием «Раушан». Паритура представляет собой изображение пирамиды с уступами. Вся остальная информация о том, как должны играть музыканты передавалась композитором непосредственно в период репетиций. Сочинение с успехом исполнялось в Малом зале КНК им. Курмангазы на Первом фестивале новой музыки «Наурыз 21» в 2004 году.



Илл.5. Композитор  
Жуматай Тезекбаев

Немалое количество музыки импровизационного характера появилось в творчестве композиторов следующего поколения. К таким композиторам можно отнести Асель Омарову, автора интересных сочинений для фортепиано, Мадину Садыкбекову, Бахыткуль Кульсеитову, Ангелину Ершову, Рахатби Абдысагина, Айшу Байбагисову, а также и ещё только начинающих свой творческий путь, таких как Бауыржана Туткабая.

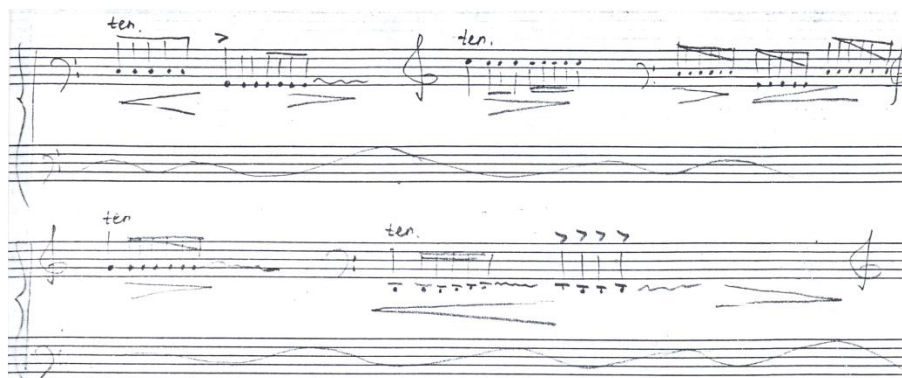
Приведём в пример несколько композиций этих авторов.

Асель Омарова – композитор, закончившая консерваторию по двум специальностям: композиция (в классе профессора Б.Т. Аманжолы) и музыковедения (руководитель – профессор А.И. Мухамбетова) в начале нулевых. Ей принадлежит среди прочих сочинений две пьесы для фортепиано, сочинённых в импровизационном стиле – «Предчувствие» и «Летний лес». В пьесе «Летний лес» мы видим проявление импровизационного начала, сочетающегося с техниками *«репетитивного минимализма»*. Импровизационность тесно взаимосвязана с вариационностью развития.

Незатейливо, казалось бы, звучащий тематизм начала произведения (Илл.6), разворачивается в громадную волну развития (Илл.7).



Илл.6. Начальный фрагмент произведения Асель Омаровой «Летний лес»



Илл.7. Фрагмент из разработочной части произведения «Летний лес»

В дальнейшем, в большом развивающем разделе композиции, линия левой руки выписывается в духе алеаторических записей, в виде волнистой линии, интонации же в правой руке должны играть таким образом, чтобы не совпадать в метро-ритмическом течении левой. Разумеется, от исполнителя требуется умение играть импровизационно, выстраивая сочетание обеих рук всегда творя на ходу.

Ангелина Ершова – закончила КНК им. Курмангазы по двум специальностям – пианист (класс проф. В.Г.Пестова) и композитор (класс проф. Б.Т.Аманжолы) в начале нулевых, а затем и Римскую консерваторию Санта-Чечилия по специальности композитор – специалист по электронным технологиям. Она – композитор завоевавшая известность в мире современной итальянской и, шире, европейской музыки. Известна она и у себя на Родине, в Казахстане. Так, её сочинение для электронного инструмента с оркестром казахских народных инструментов было включено в программы концертов студентов КНК им. Курмангазы, проводимые к прошедшему несколько лет назад юбилею учреждения. Автор сама принимала участие в исполнениях сочинения в Алматы и Астане, играя партию синтезатора и рояля, выписанные в импровизационном стиле.

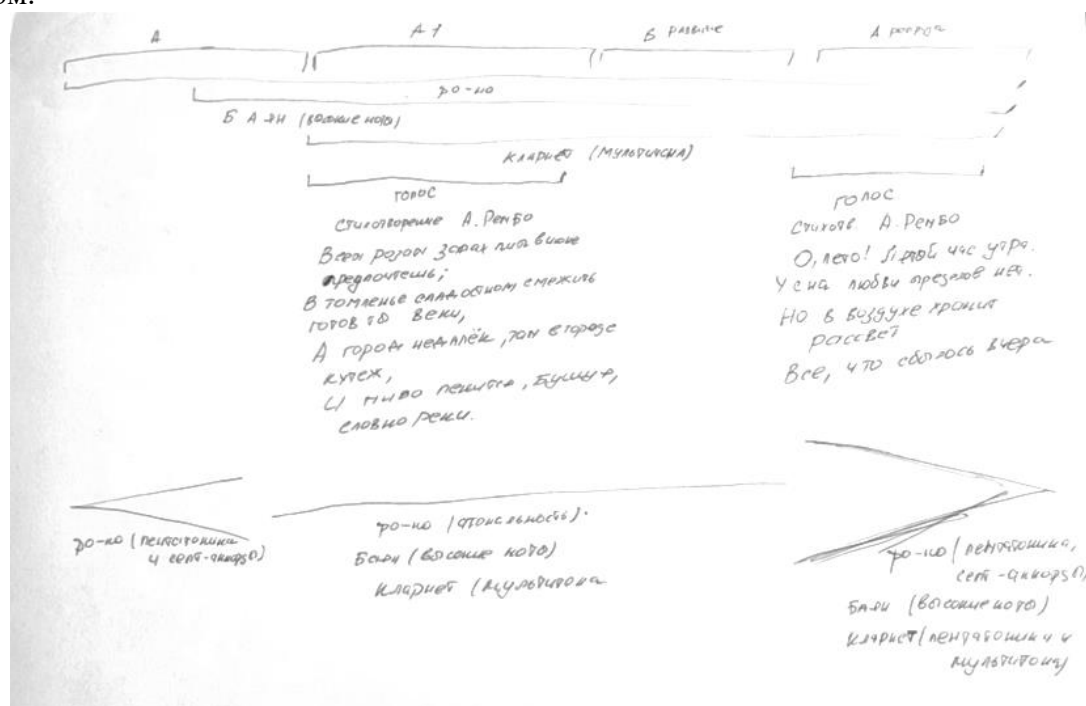


Ей принадлежат более десяти альбомов электронной музыки, сочинённой и исполненной с большой долей импровизации, в который широко используется рояль и его звуки, которые она препарирует, видоизменяя их порой превращая их в подобие голоса, или же в сложные шумы, космические по своему характеру звучания.

Записи «нот» А.Ершовой выглядят порой довольно не привычно для академического музыканта, порой напоминая «графическую партитуру».

Айша Байбагисова, ныне студентка КНК им. Курмангазы (класс проф. Б.Т.Аманжолы), лауреат студенческой олимпиады прошлого года (Гранд-при), показала на том творческом соревновании ансамблевую импровизацию для рояля, баяна, кларнета и чтеца-актёра.

В работе над исполнением автор составила своеобразное сочетание «легенды», то есть формы предваряющих пояснений, которые композитор обращает к исполнителям и «графической партитуры». Разумеется, при этом большую роль в работе с исполнителями в таком сочинении должна отводиться непосредственному участию композитора, дающего подробные пояснения. «Легенда - Графическая партитура» автора выглядит следующим образом.



Илл.8. «Графическая партитура» импровизационного произведения Айши Байбагисовой.

В «партитуре» мы видим сочетание графики, изображающей структуру формы и последовательность вступления инструментов, полифонию сочетания музыки и стихов, а также информацию о ладовом развитии, на котором строится драматургия композиции.

Из примеров, приведённых нами на страницах нашей работы можно увидеть, что композиторы используют разные, порой требующие каких-либо дополнительных пояснений способов графической передачи музыкальной информации. Это происходит оттого, что классическая европейская система нотирования, в целом не приспособлена к музыкальным стилям современного композиторского мышления, в котором импровизационность занимает все более и более значительное место.

Но и современные способы графической фиксации музыки также, как мы видим, не универсальны, приспособлены каждый раз лишь к тем или иным стилям и произведениям. При этом культура записи музыки графическим способом развивается и обогащается. В настоящее время существует немало работ, посвящённых современной нотации. Это такие труды как, «Проблема нотации в современной музыке», Сэ Хёнг Ким [6], «Из истории нотной записи» Разова Е.Г. [7], и тд.

Главная проблема, с которой сталкиваются композиторы заключается в импровизационной природе музыкальных стилей. Казахская музыкальная традиция,



отражённая в сочинениях современных казахстанских композиторов, также выражается на нотных страницах подчас в виде графических партитур. Однако, не все поддаётся передаче в графике.

Так, в трудах Б.Аманжол, занимающегося изучением свойств языка казахской музыкальной традиции, пишется о особой многослойности музыкального пространства, в котором существует противоположность плотного и бесплотного [8]. В сочетании с импровизационной природой музыкального языка, возникает стиль, который очень не просто фиксировать в нотах. Например, композитор Б.Аманжол на занятиях со своими учениками показывает, как на одной клавише фортепиано, можно выразить многослойное музыкальное пространство: громкий звук, взятый на форте на педали продолжает браться более тихими звуками в результате чего возникает слышание двух уровней линий по типу одна в другой.

Композитор и музыковед Б.Аманжол в своих трудах приводит немало параллелей такой структуре пространства из области казахской изобразительной культуры – орнамент, наскальная графика, архитектуры – юрта, кулпытасы, мифология и т.д. [9]

Записать это на ноты практически не возможно, так как всегда при этом исполнителю необходимо вслушиваться в звук и продолжать его «выращивать», исходя из того, как отвечает инструмент. Таким образом, исполнитель всегда должен играть такие фрагменты не по нотам, а по слуху.

Примерами такой музыки могут быть такие фортепианные сочинения Б.Аманжол как «Сарыбайды жоқтау» из цикла «Батырлар жырынан», «18 желтоқсан», «Қоныр», «Бозинген» из цикла «Бозинген» и другие



Илл.9. Фрагмент начала пьесы для фортепиано Б.Аманжол «Бозинген»

В данном примере можно увидеть, как автор показывает, что исполнитель должен сделать *crescendo* на первой ноте пьесы. Причём первый звук должен быть, громким, последующие же – тихие. При взятой педали возникает тот эффект, о котором рассказывал композитор. Затем на фоне «дышащей» первой ноты, на *pp* возникает звук на квинту выше. Это – обертоновый призыв, получающийся естественным образом как выражение части обертонового звукоряда. При открытой педали этот эффект вполне слышим.

Далее таким же образом из возникшей звуковой вуали рождаются звуки второй и четвертой ступени, то есть: до и ми бемоль. Конечно же, этот фрагмент невозможно сыграть не импровизационным способом.


При этом автор остаётся недовольным данным нотированием, поскольку запись упускает важное качество исполнения – дыхание каждого из слоев звуковой вертикали, метро-ритм, спонтанно возникающий от вслушивания в звуки. По словам композитора, он

пришёл к тому, что подобную импровизационную музыку её носителю необходимо так же, как и в казахской традиционной устно-профессиональной музыке передавать от исполнителя к исполнителю.


Можно провести параллель между тем, что пишет исследователь-домбрист Абдулхамит Раимбергенов в своей статье «Проблемы текстологической вариантности кюев» о вариационности и импровизационности казахских домбровых кюев и импровизационности-вариационности, проявляющейся в подобных современных сочинениях. В обоих случаях мы видим проявление проблемы соотношения казахской импровизационной традиции и их нотации.

В фортепианном сочинении молодого автора Бауыржана Туткабая «Галактическая картина» мы видим формы нотной записи, сочетающей в себе «легенду», то есть инструкцию композитора исполнителю, применение условных обозначений – флажков, показывающих начало импровизационного фрагмента, а также элементы «графической партитуры» в самом конце произведения.

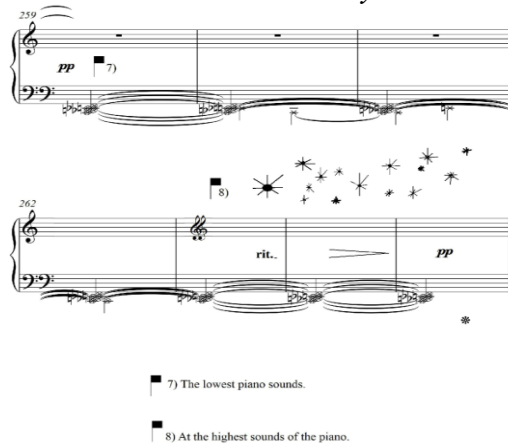
In this piece, the vertical of the low and high registers and the vertical of the overtone scale are important. The main image - the creation in the Cosmos. In this regard, improvisation is also of great importance.

The fragment from the sing «» to the sing «» played freely, taking into account the instructions in the footnote.

 - an octave higher

 - an octave lower

Илл.10. «Легенда» фортепианного сочинения Б.Туткабая «Галактический рисунок»



Илл.11. Завершающий фрагмент пьесы «Галактический рисунок»

В целом, говоря о проявлении такого фундаментального свойства казахской музыкальной традиции как импровизационность, необходимо иметь в виду, что это свойство связано с важными свойствами этноса – выражением творческого начала. С другой стороны, импровизационность является одной из характерных черт вообще современной музыкальной культуры. В этом видится важное значение этого качества музыкального языка современности, проявляющегося и в творчестве казахстанских композиторов, пишущих для фортепиано.

Все это определяет необходимость изучения этой особенности современного музыкального языка и в плане общего осознания явления, и в плане исполнительства, и в плане проблем образования, - того, как развивать у учеников импровизаторские способности, ориентирование в современных стилях, претворении в них глубинных свойств казахской музыкальной традиции.

**Список литературы:**

1. **Омарова Г. Н.** Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили : автореф. ... канд. иск. – Ташкент: Академия наук республики Узбекистан. – 2012. – 24 с.
2. **Затаевич А. В.** 1000 песен казахского народа. – М.: Музгиз. – 1963. – 476 с.
3. **Затаевич А. В.** 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата, 1931.
4. **Смирнов А.** Нотация. Акусмографическая нотация. / Термен-центр [электронный ресурс] Режим доступа: <http://asmir.info/lib/notat.htm>.
5. **Аманжол Б.** Музыка как язык сознания. // Вестник Казахской национальной консерватории им.Курмангазы. № 3. – Алматы 2014. – С. 15-19.
6. **Ким, Сэ Хёнг.** Проблема нотации в современной музыке // Новая музыкальная газета. – 20.11.2013 – [электронный ресурс] Режим доступа: <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>.
7. **Разова Е.Г.** Из истории нотной записи. – Новосибирск: Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования города Новосибирска «Городская школа искусств №29», 2015. – 100 с.
8. **Аманжол Б.** О тенгрианской мировоззренческой основе казахской музыкальной традиции. // Международный фонд исследования Тенгри. – 1.03.2019. [электронный ресурс] Режим доступа: <http://tengrifund.ru/tengrianskaya-osnova-kazaxskoj-muzykalnoj-tradicii.html>.
9. **Аманжол Б.Т.** Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века. : дисс. ... канд. иск. – Алматы, 2010. (рукопись).

**References (transliterated):**

1. **Omarova G. N.** Kazahskij kûj: kul'turno-istoričeskij kontekst i regional'nye stili : avtoref. ... kand. isk. – Taškent: Akademiâ nauk respublikî Uzbekistan. – 2012. – 24 p.
2. **Zataevič A. V.** 1000 pesen kazahskogo naroda. – M.: Muzgiz. – 1963. – 476 p.
3. **Zataevič A. V.** 500 kazahskih pesen i kûev. Alma-Ata, 1931.
4. **Smirnov A.** Notaciâ. Akusmografičeskaâ notaciâ. / Termen-centr [èlektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://asmir.info/lib/notat.htm>.
5. **Amanžol B.** Muzyka kak âzyk soznaniâ. // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im.Kurmangazy. № 3. – Almaty 2014. – pp. 15-19.
6. **Kim, Sè Hëng.** Problema notacii v sovremennoj muzyke // Novaâ muzykal'naâ gazeta. – 20.11.2013 – [èlektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>.
7. **Razova E.G.** Iz istorii notnoj zapisi. – Novosibirsk: Municipal'noe bûdžetnoe učreždenie dopolnitel'nogo obrazovaniâ goroda Novosibirska «Gorodskaa škola iskusstv №29», 2015. – 100 p.
8. **Amanžol B.** O tengrianskoj mirovozzrenčeskoj osnove kazahskoj muzykal'noj tradicii. // Meždunarodnyj fond issledovaniâ Tengri. – 1.03.2019. [èlektronnyj resurs] Režim dostupa: <http://tengrifund.ru/tengrianskaya-osnova-kazaxskoj-muzykalnoj-tradicii.html>.
9. **Amanžol B.T.** Prostranstvennye struktury kazahskoj muzyki i ih otkraženie v tvorčestve kompozitorov HH veka. : diss. ... kand. isk. – Almaty, 2010. (handprint).

**Сведения об авторе:**

**Аширова Асия** – магистрант 2 курса специальности «Фортепиано» Казахской национальной консерватории им.Курмангазы; научный руководитель – Б.Т. Аманжол, кандидат искусствоведения, профессор.

**Автор туралы мәлімет:**

**Аширова Асия** – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Фортепиано» мамандығының 2-ші курс магистранты; ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, профессор Б.Т. Аманжол.

**Information about the author:**

**Asiya Ashirova** – 2<sup>nd</sup> year masters student of the “Piano” speciality at Kurmangazy Kazakh National Conservatory; supervisor – B. Amanzhol, PhD, professor.