

УДК 782.

Мусагулова Г.Ж. /КАЗАКСТАН/
Мусагулова Г.Ж. /КАЗАХСТАН/
Musagulova G.Zh. /KAZAKHSTAN/

**КАЗАК ОПЕРАСЫНДА РЕЧИТАТИВДИК ФОРМАЛАРДЫ ТАБУУ
(АБЫЗ, АКЫН ЖАНА ЫРЧЫ ОБРАЗДАРЫНЫН МИСАЛЫНДА)**

**ПРЕТВОРЕНИЕ РЕЧИТАТИВНЫХ ФОРМ В КАЗАХСКОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВ АБЫЗОВ, АКЫНОВ И ЖЫРАУ)**

**THE IMPLEMENTATION OF RECITATIVE FORMS IN THE KAZAKH OPERA ART
(USING THE EXAMPLE OF THE IMAGES OF ABYZ, AKYN AND ZHYRAU)**

Аннотация. Бул макалада речитативдик-декламациялык формалардын 1930-жылдардан ХХІ кылымдын башына чейинки казак операсындагы өнүгүшү жана эстетикалык эволюциясы изилденет. Автор эпикалык оозеки-поэтикалык фольклорду европалык классикалык опера канондору менен органикалык түрдө бириктирүү процесстерин талдап, Е. Г. Брусиловскийдин «Ер Таргын» (1937), А. Жубанов менен Л. Хамидидын «Абай» (1944), Г. Жубанованын «Еңлік-Кебек» (1958) жана «Жерұйық» (1985) операларынын мисалында речитативдин ладо-тоналдык, метроритмдик жана жанрдык өзгөчөлүктөрүн карайт. Изилдөөдө музыкалык-аналитикалык, тарыхый-стилистикалык жана салыштырмалуу методдор колдонулуп, ноталык үлгүлөр жана архивдик аудиожазуулар талданат. «Ер Таргында» фригий ладындагы интонациялар, кайталоочу мотивациялар жана темптин өзгөрүшү эпикалык сюжетти күчөтөт. «Абайда» аксакал Сырттандын үч бөлүктүү ариозосунда ладо-контрасттар, оркестрдик фактура жана темптин ыкчамдыгы аркылуу эмоционалдык тереңдик ачылат. «Еңлік-Кебекте» обондошкон терме, домбранын бурдону жана философиялык толгоолор синтезделип, каармандардын ички дүйнөсү чагылдырылат. «Жерұйыкта» полифониялык ыкмалар жана казак эл аспаптары лейтмотивдик өнүгүүнү баса белгилейт. Изилдөөнүн практикалык мааниси — опера театрынын репертуарын байытып, методологиялык негиз түзүү; теоретикалык салымы — улуттук жана дүйнөлүк речитативдик тажрыйбаларды салыштырмалуу талдоо. Макала концептуалдык, аналитикалык жана синтетикалык бөлүмдөрдөн турат жана келечектеги изилдөөлөр үчүн методологиялык жол көрсөткүчү болуп кызмат кылат.

Негизги сөздөр: казак операсы; речитатив; декламация; эпикалык мурас; фольклор; опера театры; улуттук тил.

Аннотация. В настоящей статье исследуется эволюция речитативно-декламационных форм в казахской опере от 1930-х годов до начала ХХІ века. Автор анализирует органическое слияние эпического устно-поэтического фольклора с европейскими классическими канонами в ключевых произведениях: «Ер Таргын» Е. Г. Брусиловского (1937), «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944), «Еңлік-Кебек» Г. Жубановой (1958) и «Жерұйық» Г. Жубановой (1985). В основе исследования — музыкально-аналитический, историко-стилистический и компаративный анализ нотных примеров и архивных аудиозаписей. В «Ер Таргыне» рассматриваются примеры фригийского лада, повторяющихся интонаций и метроритмических структур, подчеркивающих эпический характер сюжета. В «Абае» внимание сосредоточено на трёхчастном ариозо аксакала Сырттана, где контраварианты ладовых, темповых и оркестровых средств усиливают эмоциональную выразительность. Анализ «Еңлік-Кебек» выявляет мелодизированные виды терме, домбра-бурдоны и философские монологи. В «Жерұйыке» изучены полифонические приемы и использование народных инструментов в лейтмотивном развитии образа жырау-мудреца. Исследование подчёркивает фундаментальную роль эпической традиции в формировании национального оперного языка и открывает

перспективы для инноваций в речитативе современной казахской композиторской школы. Практическая значимость работы — обогащение репертуара и методологической базы музыкальных театров; теоретический вклад — сравнительный анализ национальных и мировых практик речитативного исполнения. Статья структурирована на концептуальный, аналитический и синтетический разделы и служит методологической основой для будущих исследований.

Ключевые слова: казахская опера; речитатив; декламация; эпическое наследие; фольклор; музыкально-драматический театр; национальный язык

Abstract. This article examines the evolution of recitative-declamatory forms in Kazakh opera from the 1930s through the early twenty-first century. It analyzes the organic fusion of epic oral-poetic folklore with European classical operatic conventions in seminal works such as E. G. Brusilovsky's *Er Targyn* (1937), A. Zhubanov & L. Khamidi's *Abay* (1944), G. Zhubanova's *Englik-Kebek* (1958), and Zheruyik (1985). Employing music-analytical, historical-stylistic, and comparative methodologies, the study explores modal, melodic-rhythmic, and genre-specific features of recitative, supported by score examples and archival audio recordings. In *Er Targyn*, the use of Phrygian mode, repetitive intonations, and shifting tempi underscores the epic narrative. In *Abay*, the three-part arioso of the elder Sirttan utilizes contrasting modes, orchestral textures, and tempo changes to deepen emotional impact. The analysis of *Englik-Kebek* reveals melodic variants of *terme*, *dombra* drone effects, and narrative philosophical monologues. In *Zheruyik*, polyphonic techniques and indigenous instruments enrich the leitmotivic development of the singer-prophet. The research highlights the foundational role of epic tradition in shaping a distinctive national operatic language and proposes directions for future innovative explorations of recitative in contemporary Kazakh composition. The practical significance lies in enriching opera repertoire and methodological frameworks for music theatres, while the theoretical contribution is a comparative analysis of national and global recitative practices. The article is structured into conceptual, analytical, and synthetic sections, offering a methodological basis for subsequent scholarship and artistic innovation.

Keywords: Kazakh opera; recitative; declamation; epic tradition; folklore; operatic theatre; national language

Введение. Развитие в Казахстане оперного искусства, как наивысшей степени музыкально-исполнительской культуры, имеет свою историю. Казахская опера, не утратившая своей актуальности и новизны в начале XXI века, представляет органичный сплав национального начала с классическими канонами европейского письма. История высоко развитой народно-песенной культуры казахов, богатым жанровым источником которой несомненно является музыкально-поэтический фольклор, свидетельствует, что именно этот пласт послужил основой и прочным фундаментом для развития речитативных форм в современном казахском музыкально-драматическом театре. Речитативно-декламационная форма имеется во многих жанрах народной музыки и в творчестве композиторов устно-профессиональной традиции.

Так, в данной статье рассматриваются речитативы в казахской опере отечественных

композиторов периода 30-х годов и до настоящего времени, раскрывающих разнообразную палитру жизненных коллизий, в которых отражены классические образцы национальной литературы и богатейшее наследие устно-поэтического творчества казахского народа.

Опера «Ер Тарғын» Е.Г.Брусиловского (1937) занимает особое место в освоении и претворении эпического наследия казахского народа. В этом музыкально-сценическом шедевре впервые воссоздается героический облик народного защитника, смелого воина. Историческое сказание о жизни батыра Таргына, его деятельность, посвященная делу служения Отечеству, поиску счастья, борьбе за свободу органично составляют основу либретто оперы.

Концептуальное содержание эпического сюжета воспроизводит картину величественно-монументального прошлого народа, патриотически-воинственного духа нации, его бесстрашие перед вражеским

насилием. Автор либретто оперы «Ер Таргын» – талантливый казахский писатель–драматург, один из основоположников казахского музыкального театра – Сагыр Камалов (1905-1938). Так, в образе жырау-сказителя сконцентрированы все типичные для данного персонажа черты: степенность и мудрость. Его напутствия народному герою Таргыну полны добрых намерений. В дальнюю дорогу батыра благословляет именно он. Перед нами образец жанра бата сөз (оң бата). В музыкальной партии представленного персонажа (3-картина 1-акта) композитор использует речитатив. Его отличает структурная четкость,

ясность песенного рисунка, неизменность ладотональности (gis-moll) и метроритма. Композитор претворяет в нем характерную для эпического склада повторность интонационного материала и минорный лад фригийского наклонения [1, с.142]. Его мелодия образует законченные музыкальные фразы небольшого диапазона с постоянным возвращением к устою. В музыкальной партии данного героя проявляются типичные черты терме – быстрый темп и скороговорка. Вращение повторяющихся звуков в объеме интервала кварты составляет мелодический остов речитатива.

Нотный пример №1



В указанном случае действует короткая мелодическая попевка, которая остается неизменной. Такой тип речитации наиболее характерен для казахского устно-поэтического творчества, в частности, для терме при передаче взволнованной, несколько возбужденной, эмоционально-окрашенной речи. Здесь уместно выражение, встречающееся у Руссо, которое можно выразить формулой: «Вначале было “слово”». Эта гипотеза выводит музыку из акцентов и интонаций человеческой речи. Эти звуковые особенности выпукло выступают в речи, произносимой под влиянием сильного волнения. Когда мы зовем кого-нибудь и – если никто не приходит – повторяем наш зов дважды, трижды; когда с растущим возбуждением мы приказываем или умоляем; когда мы выражаем речью

скорбь или торжество, речь становится музыкальной: мы начинаем уже петь. Эти музыкальные интонации возбужденной речи были впоследствии абстрагированы от слов и переложены на инструменты; таким путем возникла чистая музыка» [2, с.17].

Оперное искусство Казахстана в 40-х годах обогатилось ярко национальным и выдающимся творением: «Абай» А.Жубанова, Л.Хамиди. В опере «Абай» речевые интонации превалируют в воспроизведении образа торе-бия – самого старшего из всех присутствующих, аксакала Сырттана. Середина ариозо из II действия (сцена суда) представляет его краткий диалог с Абаем, в котором авторы используют эпическую декламационность. Этот эпизод был подготовлен первым ариозо Сырттана, являясь развернутой

экспозицией его облика. Ариозо изложено в 3-х частной форме с контрастной серединой. Содержание средних частей представляет собой глубокое раздумье мудрого бия о судьбе своего народа, раздираемого многочисленными спорами (между родами, внутри родов, между баями и бедняками). Это содержание очень тонко раскрывается использованием музыкальных приемов: степенность, размеренность, величавость, которые создаются с помощью умеренного темпа (*andantino*), “мягкого” размера –

6/8, плавного, поступенного движения в мелодии вокальной партии, тяжеловесной фактуры оркестрового сопровождения, минорный лад *f-moll* (тональность как бы подчеркивает мысли бия о “наступивших тяжелых временах”). Мелодия вокальной партии “вырастает” из ранее звучавших речитативных интонаций (2 картина 1 действия), постепенно разворачиваясь, с каждым новым проведением перерастает в напевную декламацию (в крайних разделах ариозо II действия):

Нотный пример №2 и в патетически приподнятую речь – в середине ариозо:

Сырттан *mf* (начинает суд)

А - га - йын, кер ке - зен - ге, кел - ген сен бе? спор,
 Ви - жу, я, сзу - ту кру - гом, ро - ди - чей

ток - тай соз шы - га - сы соз кет - кен жел - ге, гор!
 он шу - мит, слов - по - то, ри - нул - ся

Ха - дай - мк кау - йн то - сын, ка - бак туй - ди,
 Все гро - зят в миг за - то - пить, вол - ны е - го,

ка - ма - дин и - ен ку - шин кан - дай сел - ге? Ка - ма -
 Мой на - род! Смо - жешь ли ты дать им от - пор? Мой на -

дин род! и - ен ку - шин кан - дай сел - ге?
 Смо - жешь ли ты дать им от - пор?

Нотный пример №3

Piu mosso

А - сын ба а - сау тол - кын на - ра - сы -
 Слы шу я, весть о, бе - ле, со всех сто -

нан, та ба шы,
 рон, Сто нет, степь,

сак - тар - мы - сын жа - ла - сы - нан,
 бли - зок при - ход, смут - ных вре - мен,

Зан то - зып, за - ман а - зып кет - ти м(е)л - де?
 мой на - род, будь спра - вед - лив, доб - рым будь?

ба - га - мын ан - га - рын - ды та - ла - сын - нан,
 Ве - рю я, прав - де тво - ей, и мул - рос - ти.

Эпическая декламационность в партиях Сырттана представляет собой его прототип в русской опере XIX века. Так называемый былинный речитатив преобладал в сочинениях Н.Римского-Корсакова в передаче основных черт персонажей, отличающихся силой воли, целеустремленностью, степенностью и величием. «... речитатив

оперы-былины ...небывало своеобразен. Ре-читатив этот – не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный, былевой характер...» [3,с.23]. “Былинный характер”

отчетливо наблюдается и в партиях торе бия. В ариозо из II действия ниспадающие интонации квин-ты (g-c – 7-8, 11-12 такты), секундовые интонации вопроса, натуральный, диатонический звукоряд, переливы мажоро-минора, преобладание эолийского лада, характеризующие мелодику казахской народной песни, мерность и повествовательность присутствуют в характеристике Сырттана. Следует особо отметить то, что «эпичность» является одним из важнейших компонентов национального мышления казахского народа и составляет фундаментальную основу многочисленных оперных произведений. Подобно эпическому повествованию действие многих казахских опер разворачивается неторопливо, размеренно создавая картины определенной исторической эпохи со свойственными данному периоду традициями и обычаями.

Величественный облик носителя духовной культуры, мудрого Абыза в опере «Еңлік-Кебек» Г.Жубановой представлен темой повествовательного склада, в которой выражены горестные размышления о жизни, о судьбе неповинных людей. Вместе со скорбящим народом он призывает к миру, добру, справедливости и состраданию. Вокальная партия, отличающаяся вырази-

тельностью и некоторой патетичностью, соответствует облику эпического персонажа.

Мелодизированный речитатив характеризуется повтором оборотов и постоянным тяготением к устою, где восходящая секундовая интонация создает психологическое напряжение. Тема движется (дважды) по интервалу малой секунды вверх, сообщая характер надломленности, безысходности происходящего события. Так, музыкальные ассоциации помогают раскрытию внутренних связей происходящего действия. Наконец, важное значение в создании единства целого выполняет тонально-гармоническое развитие, логика которого «помогает воспринимать каждое новое не только как нечто возможное, но и как необходимое» [4, с.257]. Особую роль приобретает ладо-гармонический фактор развития в оркестровом вступлении к балладе Абыза. Ежетактное повторение центрального звука “e” (основная тональность e-moll), имитирует домбровый бурдон. Поступенное гаммообразное движение в низком регистре (нижний голос) интонационно передает основное мелодическое зерно темы, в то же время, на более высоком уровне проводит один из ее мелодических оборотов [5, с.8].

Нотный пример №4

3 АБЫЗ

Раз - ве без ног, без гри - вы мо - жет гор - дый конь де -

7 тетъ? Раз - ве зме - е под си - лу путь ор - ла пре - о - до -

10 летъ? Раз - ве мол - ча весь на - род

13 тер - пит дол - гий тяж - кий гнет! Всю - ду слы - шен стою глу -

16 хой... В каж - дой пес - не серз - ца боль...

19 О! Сколь - ко е - ще в не - во - ле

Дни вла - чить сте - тя род - ной?.. Где бес - чет - ных муз пре -

22 летъ? Дух сво - бо - ды где он, где? О!..

25 О!..

Триоль в совокупности с синкопой создают взволнованность, фригийский элемент – интонацию плача, скорби. Напряженность усилена скачком на тритон (ув. 4) в нисходящем направлении (на смену тональности e-moll приходит b-moll).

Духовная общность, единство жырау с главными героями и народом являются доказательным в плане применения идентичных мелодико-интонационных, тональных, ладо-гармонических оборотов (это касается, главным образом, характеристики Абыза в сцене суда).

Нотный пример №5

Andante

Жал-га бе-ріп тү-ле-гін. Тал-га бе-ріп кө-лі-гін. Көр-ген та-лай та-ғар-дың. Ой-ра-ны-мен
8
бо-лі-гін. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Бай-лық де-ген бір-лік те. Сөз-ас сыр-май бас-сың
16
нан. Күш-ті ту-ыс қа-сың нан. Бей-біт күн-ің өз-ін де. Қа-ру-жа рақ
25
а-сынған. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Ер-лік де-ген бір-лік те.

Образ Асана-Кайгы в опере «Жерұйық» играет важную функциональную роль.

«Главный герой Асан-Кайгы – жырау, мудрец, переживающий за судьбу своего народа, стремящийся уберечь людей от нравственного падения – предстает как органичный цельный образ. В основе музыкальной характеристики центрального персонажа преобладает песенно-балладный стиль, доминируют песенность, широта и плавность мелодической линии. Но в особые, преимущественно драматические моменты вокальная партия Асана насыщается ярко выразительными стилизованными элементами рока. Основные номера, связанные с развитием образа: инструментальный номер «Толғау», 5 арий, дуэт с Аз-Азылом, финальная сцена с народом. Особенное значение в характеристике главного героя приобретет использование казахских народных инструментов: домбры, кобыза, шан-кобыза» [6, с.48].

Впервые образ Асана предстает в инструментальном номере Толғау. В прошлом с помощью толғау жырау обращались с мудрыми наставлениями к ханам, воинам и народу. Вот и сейчас Асан вернулся к людям, чтобы напомнить о высших моральных ценностях. Толғау (g-moll) носит лирико-философский характер и написан в традиционной для него форме – куплетной с припевным добавлением. Облик темы формируется в первой части, исполняемой домброй. Неторопливая, полная глубокого раздумья тема отражает мысли жырау, его переживания о народе.

Композитор использует основные средства, характерные для домбровой пьесы: вариантное развитие мелодии, свободную метрику, сочетание двухдольного и трехдольного размеров (2/4, 3/4, 2/4, 6/8, 2/4, 6/8), восходящие кварто-квинтовые, «терпкие» параллельно-секундовые мелодические ходы, «остинато» голосов:

Нотный пример №6



Дальнейшее развитие эта тема приобретает у флейты. Она превращается в распевную мелодию широкого дыхания. Музыкальная ткань образует два слоя: домбра выполняет функцию сопровождения, а флейта роль голоса. В развитии двух мелодических голосов композитор использует полифонические

приемы: имитации и секвенции. Лирическая, исполненная грусти мелодия широкого дыхания то постепенно поднимается вверх, то прерывается вздохами-паузами. Кульминация раздела достигается скачком на квинту и его последующим волнообразным заполнением. Это «крик страдающей души»:

Нотный пример №7



Вторая часть Толгау образно контрастна. В ее основе заложено светлое, жизнеутверждающее начало. Основой мелодии является исполняемый флейтой лейтмотив любви Марии и Дудара, впервые звучащий в полном виде. В повторном проведении темы к флейте присоединяются женский

(меццо-сопрано) и мужской (тенор) голоса (сами Мария и Дудар). Мелодия начинает свое движение с вершины-источника и имеет волнообразное строение. Внутренняя экспрессия темы значительно усиливается во втором предложении, звучащем на тон выше:

Нотный пример №8

«Ведущее значение в развитии образа Асана-Кайгы имеют его сольные номера. Каждая из пяти арий несет определенную функциональную нагрузку. Все арии написаны в куплетной форме, являющейся традиционной для вокальных номеров рок-оперы и смежных с ним жанров. Три первых

арии можно объединить в одну группу: они трагичны по содержанию. Это размышления Асана о судьбе народа. Каждая из этих арий написана в минорной тональности» [6, с.56].

Первая ария Асана-Кайгы (f-moll) раскрывает внутренний мир героя и его переживания. Асан – сын своего на-

рода. В музыкальном оформлении арии используются казахские народные инструменты: кыл-кобыз, домбра, шанкобыз. Вступление к арии исполняется кыл-ко-

бызом. Тема вырастает из начального мотива темы первой части Толгау как его вариантное изменение:

Нотный пример №9



Слова и музыка полны тоски и печали: «Судьба обокрала нас, не успев дать жизнь...».

Мелодия куплета строится на секвентном повторении восходящих интонаций:

Нотный пример №10



По словам Симоненко Я.А.: «...в светлом лиричном припеве (F-dur) настроение резко меняется: все еще можно изменить,

надо лишь надеяться и верить. Музыка припева экспрессивна, патетична. Мелодия охватывает широкий диапазон, наполняется скачками на сексту и октаву» [6, с.88]:

Нотный пример №11



Второй и третий куплеты – дальнейший толчок для развития образа. Когда речь заходит о враге в партии Асана появляются гневные интонации. Его возмущение отражается в изменении прерывающейся паузами мелодической линии, повторениях мотивов. Сопровождение становится более

тревожным и насыщенным, уплотняется фактура, усиливается динамика.

Последний припев звучит в тональности E-dur в хоровом изложении (к Асану-Кайгы присоединяется народ) и приобретает характер гимна, предвещающего счастливый конец. Асан-Кайгы обязательно победит в сражении с Аз-Азылом.

Значительно обогащается музыкальная характеристика Асана во Второй арии (f-moll) патетичной, взволнованной и обличительной по содержанию. Ария завершает сцену с батырами. Обращаясь к представителям жузов, жырау пресекает их ссору, велит успокоиться и примириться.

Нотный пример №12

6 Қай рат жігер мол шығар бой ымыз да. Мыс қыл а қыл жоқ шығар ой ымыз да. Е кі қыран да ла сы бір күз ғын га жем бо ла

13 ды а ғай ын, қой ыңыз дар.

В среднем разделе арии резко и даже неожиданно выступают электро- и бас-гитары, ударные, появление «бита» придает

сопровождению роковую тяжесть. Вокальная партия насыщается экспрессивной манерой исполнения. В ее основе мелодизированный речитатив:

Нотный пример №13

31 Тоқ таңыз дар үш тарлан бастық па -ған. Ұ на май ды е сі ріп

35 — жас тық па ған а шу е мес, кек е мес, өк пе е мес, же ну ке рекмүн дай да

39 бастық қа на

Так, «чуждые» для характеристики героя элементы рока используются композитором в определенные моменты: они передают гнев, возмущение и готовность к схватке со злом.

Третья ария Асана-Кайгы (d-moll) по характеру приближается к монологу-размышлению и представляет собой повествование о происходящих событиях. Асан-Кайгы призывает народ к единству и взаимопомощи:

Нотный пример №14

Andante

Жал-ға бе-ріп тү-ле-гін, Тал-ға бе-ріп кө-лі-гін. Көр-ген та-лай та-ғ дыр-дың. Ой-ра-ны мен
8
бо-лі-гін. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Бай-лық де-ген бір-лік те. Сөз-ас сыр-май бас-сың
16
нан. Күш-ті ту-ыс қа-сың нан. Бей-біт күн-ің өз-ін де. Қа-ру жа-рақ
25
а-сыңан. Қай-ран е-лім дүр-лік пе. Ер-лік де-ген бір-лік те.

Ария имеет куплетную форму. Главным выразительным средством сопровождения стали тембры казахских народных инструментов, придающие всему звучанию особый национальный колорит. Мелодическая линия в куплетах дублируется кыл-кобызом, а в припеве шанкобызом и домброй. В основе номера спокойный темп, неторопливое развертывание мелодии в диапазоне октавы. Кульминация достигается постепенно и приходится на заключающий арию проигрыш и хор, изображающий стон народа.

Таким образом, для образа Асана-Кайгы как мудрого наставника, патриота, одного из лучших сыновей своего народа характерны определенные средства выразительности. Его мелодии национально окрашены, проникнуты лирическими и патетическими интонациями. Для характеристики образа Асана-Кайгы используются казахские на-

родные инструменты. Такие выразительные приемы используются в стиле фолк-рок.

Следует еще раз подчеркнуть, что проблема претворения речитативного исполнения в казахской опере, в частности в образах жырау, акынов, сказителей, абызов – одна из актуальных в современной музыковедческой науке. Она в равной мере касается различных культурных традиций не только казахской, центрально-азиатской, но и многих других стран тюркского ареала. В связи с запросами современного слушателя и с культурными процессами, происходящими в стране – возрождения и сохранения традиционного наследия, обращение к этой проблеме, посвященной самой популярной, демократичной форме оперного жанра, оправдано и перспективно. Статья не претендует на полное освещение выдвинутой проблематики, это лишь первая попытка в раскрытии некоторых аспектов заявленной темы.

Список использованной литературы:

1. Брусиловский Е. Ер Тарғын. /Клавир. Рукопись. – 274 с.
2. Штумпф К. Происхождение музыки. /Перевод с немецкого Ю.Вайнкопа под редакцией и с предисловием С.Гинзбурга. – Л.: Тритон, 1927. – 60 с.
3. Шумская Н. Садко Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1956. – 79 с.
4. Мюллер М. Гармония. – М.: Музыка, 1976. – 288 с.
5. Жубанова Г. Енлик-Кебек. Клавир (Перевод М.Лаписовой) – Москва.: Советский композитор, 1981. – 300 с.
6. Симоненко Я.А. Особенности развития массово-сценических жанров в казахстанском композиторском творчестве (на примере мюзикла и рок-оперы). Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук по специальности 6М040100 – Музыкаведение.

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Әбдірахман Г.Б. Астана, 2015.