

НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ (АКАДЕМИЯ)  
ИМЕНИ М И ГЛИНКИ

*На правах рукописи*



БАКАЕВА Ирина Алексеевна

БАЛЕТНЫЕ СЦЕНЫ В КАЗАХСКОЙ ОПЕРЕ  
К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Специальность 17 00 02-17 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание  
ученой степени кандидата искусствоведения

19 ЯОЯ 2009

Новосибирск 2009

Работа выполнена на кафедре этномузыкального Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М И Глинки

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор  
С С Гончаренко

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения, профессор  
М Н Дрожжина  
кандидат искусствоведения, доцент  
И В Белоносова

Ведущая организация – Институт искусств Кемеровского государственного университета культуры и искусства

Защита состоится «27» ноября 2009 г в 15 00 на заседании совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210 011 01 при Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М И Глинки (630099, Новосибирск, ул Советская 31)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Новосибирской государственной консерватории (академии) имени М И Глинки

Автореферат разослан «16» октября 2009 г

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения  Н П Коляденко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы** Опера в силу своей синтетической природы открыта для различных видов искусства, которые, внедряясь в ее структуру, образуют специфический жанровый сплав. Одним из устойчивых компонентов оперной формы является балет.

Опера с существенной ролью балетных сцен утверждается уже в XVII – во французском музыкальном театре. В XIX в. она плодотворно развивается русскими композиторами, в XX – наследуется молодыми национальными композиторскими школами (МНКШ – термин М. Дрожжиной). К их числу принадлежит и школа Казахстана.

Развитие оперы в Казахстане, как и в других республиках бывшего СССР, имело решающее значение для формирования системы жанров европейского типа. Синтетическая природа оперы послужила стартовой площадкой для возникновения балета, кантаты, оратории, симфонии, камерной вокальной музыки.

Изучение казахской оперы с балетными сценами актуализирует, по меньшей мере, две группы проблем. Первая из них связана с вопросами становления национального музыкального театра в республике, прошедшего за три четверти столетия весьма непростой путь. За это время создано около 50 произведений, многие из которых включают балетные сцены.

Вторая группа представлена теоретической проблемой взаимодействия музыкально-театральных жанров. Музыкальный план танцев обладает собственным содержанием, структурной организацией и образует в драматургии многих казахских опер автономный жанровый слой. Его исследование позволяет расширить представление о художественных возможностях танцевальной музыки, показать ее специфическую, порой, весьма ответственную роль в многоплановой целостности оперы.

Исследование балетных сцен в опере связано с проблемой художественного синтеза, который обретает в современном музыкальном театре все новые формы.

Актуальность темы определяется также появлением в последние годы новых ярких произведений, настоятельно требующих осмысления и оценки. Исследование данной темы способствует осознанию казахской оперы как феномена, показательного для процессов становления МНКШ в XX–XXI вв. Важным представляется освещение аспекта межнациональных культурных контактов, в частности – вопросов преемственности между казахской и русской композиторскими школами.

**Объектом научного исследования** стали оперы с балетными сценами композиторов Казахстана: Е. Брусиловского, А. Жубанова и Л. Хамиди, М. Тулебаева, И. Надилова, К. Кужамьярова, Е. Рахмадиева, С. Мухамеджанова, Б. Джуманиязова, А. Серкебаева. В качестве материала для сравнения привлекаются также оперные произведения русской и классической музыки.

**Предметом диссертационного исследования** избраны драматургические и композиционные функции балетных сцен в казахских операх.

**Цели исследования** – выявление особенностей балетных сцен как жанрового слоя, обладающего своими функциями и по-разному сопрягающегося с другими компонентами оперного целого, исследование механизма жанровых взаимодействий и определение их разновидностей

В связи с обозначенными целями ставятся следующие задачи

- 1) разработать методологическую базу для анализа функционирования балетных сцен в оперной форме,
- 2) рассмотреть образы, сюжетные ситуации масштабных дивертисментов, сцен и фоновых вставных танцев,
- 3) проследить историческое развитие оперы с балетными сценами в Казахстане,
- 4) представить общую характеристику функционирования балетных сцен в драматургии казахских опер 1930-х – 2000-х гг
- 5) конкретизировать общие положения, показав функции танцевальных сцен в операх, ставших этапными в истории казахского музыкального театра, выявить их музыкальные особенности

**Методологическая база диссертации.** Фундаментальное значение для настоящей работы имели исследования казахстанских ученых Т Сарыбаева, П Шегебаева, А Мухамбетовой, Б Аманова по традиционной музыке, монография У Джумаковой, раскрывающая специфику становления и развития национальной композиторской школы, и труд С Кузембаевой, посвященный преломлению национально-художественных традиций в композиторском творчестве. Опорными для диссертации явились статьи Л Гончаровой, связанные с общими вопросами развития оперного жанра в Казахстане, работы по проблемам казахской оперной драматургии Д Адылходжаевой, Т Джумалиевой, А Омаровой, Г Абулгазиной

Характер избранной темы обусловил применение комплексного метода, который был выработан на основе трудов российских ученых в области музыкальной драматургии и музыкальной формы В Бобровского, Е Ручьевской, Е Назайкинского, В Медушевского, Т Черновой, а также – по оперной драматургии М Мугинштейна, О Комарницкой. Для характеристики кроссжанровых взаимодействий используется классификация О Воробьевой. В формировании концепции настоящей работы принципиальное значение имели идеи Ю Плахова о формообразовании в жанрах традиционной музыки, М Дрожжиной о закономерностях развития национальных школ на современном этапе, изложенные в их научных работах и монографиях

**Научная новизна исследования** Отдельные аспекты проблемы балетных сцен в оперной драматургии затрагиваются в монографии Р Файона (1984) о французском музыкальном театре, в статье Т Букиной (2004). Для диссертационного исследования она избирается впервые. Балетные сцены в казахских операх в музыковедении не изучались. В настоящей работе они рассматриваются в контексте оперы как самостоятельный жанровый слой. Новым является использование в диссертации компаративного метода, посредством которого обнаруживается общее и различное в трактовке балетных сцен русскими и казахстанскими композиторами. Впервые предметом анализа

становится музыкальная форма хореографических номеров в опере, исследуемая с позиций преломления в них принципа кумуляции, широко представленного в традиционной казахской музыке. Впервые рассматриваются особенности драматургии, жанра и балетных сцен в опере «Томирис» А. Серкебаева (2007), еще не привлекавшей научную мысль.

**Теоретическая и практическая значимость** настоящей диссертации определяется возможностью использования ее материалов в дальнейшем изучении вопросов взаимодействия жанров оперы и балета. Результаты исследования могут применяться в учебных вузовских курсах истории казахской музыки, истории музыкального театра, оперной драматургии, анализа музыкальных произведений.

**Апробация работы.** Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре этномузыковедения Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. Апробация результатов исследования проводилась в выступлениях автора на Международных научно-практических конференциях «Музыкальное образование и наука преемственность традиции и перспективы развития» (Астана, 20-22 марта 2008 года), «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (Алматы, 5-7 мая 2009), «Семиотика художественной культуры. Образ России в межкультурной коммуникации» (Кемерово, 29-31 мая 2009 г.), в опубликованных статьях.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, двух частей в четырех главах и Заключения. Список литературы включает 179 названий. В Приложении помещены материал по вопросам происхождения и бытования ганца в традиционной культуре казахов, схемы, хронологические таблицы, сведения об авторах рассматриваемых опер.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрывается актуальность темы, формулируются цели и задачи работы, дается краткий обзор литературы, характеризуется новизна исследования, определяются положения, выносимые на защиту.

**Первая часть «Теоретические вопросы взаимодействия жанров оперы и балета»** включает две главы.

**Глава 1 «Функции балетных сцен в опере»** открывается рассмотрением в § 1 «Балет в драматургии оперы» методологических вопросов, связанных с кроссжанровыми взаимодействиями. Их характер не в последнюю очередь определяется удельным весом хореографии в спектакле. Контакт двух жанров, родственных по музыкально-театральной природе, отличен в трех жанровых разновидностях: опера с балетными сценами, опера-балет и балет с вокальными номерами.

В диссертации рассматривается первая разновидность, получившая распространение в музыкально-театральной практике как оптимальный вариант сочетания оперы с балетом. В масштабном и содержательно-смысловом плане в ней превалирует оперный компонент. Ведущие сюжетные и музыкально-образные сферы сосредоточены в вокально-хоровых партиях, роль же балетных

сцен – в основном украшающая, орнаментальная Танец привносят в оперу разнообразие, маркируют такие чисто сценические свойства жанра, как декоративность, театральность, зрелищность При этом отчётливо, на нескольких уровнях проявляется принцип жанрового контраста

Лирико-субъективной линии, типичной для сольных и ансамблевых номеров, противопоставлена внешняя по отношению к внутреннему миру героев объективная сфера, представленная балетными сценами Ее основное назначение – воссоздание обстановки действия, ситуаций праздничных церемоний, балов, народных гуляний Подобные сцены обычно являются массовыми

Внешней статике вокальных фрагментов (характерной для оперы номерного стресса, где чаще всего и применяется балет) противопоставляется динамика кинестетического ряда в танце. Основанный на физическом движении, моторике, он контрастирует со сценически малоподвижными в прямом смысле слова вокальными и хоровыми номерами

Балет вводится в оперу также при наличии в либретто необычных персонажей, контрастирующих с главными героями Реальному миру противопоставляются мир ирреальный, потусторонний, волшебный либо экзотический (восточный), героям благородного происхождения – простые люди, деревенские, сельские жители, крестьяне

В отличие от вокального плана, содержание которого связано с лирическим осмыслением событий, следовательно, управляется сюжетной логикой хореографические сцены нацелены в большей степени на развернутый показ ситуации, чем на ее развитие, и представляют, как правило, несюжетный тип композиции

Контраст заключается и в характере музыки Мелодике вокальных партий противопоставлены танцевальные, в основном инструментальные, эпизоды, которые отличаются подчеркнутой дансантичностью, что выражено в особенной (чаще всего равномерной) ритмической пульсации, подчиняющей высотно-интонационный план

Однако при всей яркости контраст в подавляющем большинстве случаев носит (в силу общей коннотативной функции хореографического плана) дополняющий характер

§2 «Драматургические и композиционные функции» посвящен вопросам методологии анализа музыкально-хореографического компонента в опере Используется функциональный подход, разработанный в трудах российских ученых, обосновывается терминологический аппарат исследования

Функциональная теория музыкальной формы позволяет рассматривать оперное целое как систему взаимосвязей, в которой каждый компонент имеет свое назначение Соподчиненность слагаемых в оперной форме напоминает отношения в синтагме Но синтагматичность совмещается с дискретностью, и каждый обособленный компонент, подчиняясь процессуальной логике, является носителем тех или иных функций

Драматургические функции, согласно трудам В Бобровского, В Медушевского, Е Назайкинско, Е Ручьевской, Т Черновой, связаны с

образно-выразительными смысловыми соотношениями компонентов музыкальной формы, с принципами контраста, тождества, взаимодействия рельефа и фона В опере они имеют свои особенности, происходящие из ее театрально-драматической природы как основного жанрового генезиса

Ведущими здесь являются отношения действия и противодействия, актантного и фонового планов драматургии В зависимости от того, к какому «отделу» относится компонент, он становится носителем тех или иных функций

По теории драматургии В Волькенштейна главный герой драмы и его окружение трактуются как силы «единого действия» Им противостоят силы «контрдействия», чаще всего негативные, препятствующие героям Отношения сил действия и контрдействия строятся на принципе контраста-конфликта Для данных функций в диссертации используются следующие обозначения *функция действия* и *функция контрдействия* (ФД и ФКД) Однако встречается и контраст-сопоставление, реализуемый в схеме «действие – содействие» *функция содействия* (ФСД)

В анализе хореографических сцен используются положения С Бройтмана о соотношении рельефа и фона в лигатурных формах Рельеф образуется основной драматургической линией, актантным планом, зоной развития конфликта Понятие «фон» подразумевает «второй план» чего-либо Фон представляет собой «часть (элемент) художественной структуры музыкально-драматургического целого, которая занимает внешнюю позицию по отношению к конфликту локализована вне его и выступает как условие, непосредственная среда его реализации» [Закс Л., Мугинштейн М. К теоретической поэтике оперы-драмы // Музыкальный театр. Сб. науч. тр. – СПб. Музыка, 1991 – С. 99]

В этом смысле функции большинства хореографических номеров аналогичны функциям хоров они также создают фон, с помощью которого моделируется социально-бытовая, национальная среда, пространство, время, события и человеческое окружение Функции фона (ФФ) выполняют номера, которые служат *введением в действия* – ФВ Кроме того, балетные сцены являются носителями общих функций *контраста*, *дополнения*, *интермедии*, *отстранения* Подобно хорам, в ходе событий постепенно включающимся в драматическое действие и, следовательно, приобретающим новые значения, может изменяться и функция балетных сцен Это зависит от их сопряжения с актантным планом драматургии, от близости или удаленности от него Если хореографический компонент пересекается с событийным планом, он наделяется *функцией сюжетного развития* (ФСР), если он включается в конфликт, то становится носителем *функции конфликтного развития* (ФКР)

Под композиционными функциями понимаются предназначения общих разделов формы в инструментальной музыке (вступления, экспозиции развития и завершения), для которых Е Ручьевская применяет аббревиатуры Р – развитие, В – вступление, З – заключение, ЭОМ (экспозиция основного

материала), ЭПМ (экспозиция побочного материала)<sup>1</sup> Для обозначения функций балетных сцен используются аналогичные, но несколько измененные аббревиатуры ЭГГ – экспозиция главного героя (героев) или ЭПП – экспозиция побочного персонажа (или персонажей) Композиционные функции хореографических номеров сводятся к коннотации – дополнению к основным функциям ЭГГ или ЭПП, реализуемых в вокальных номерах Танец дополняет арии, ансамбли, служит своего рода иллюстрацией места действия героев

В *Главе 2 «Балетные сцены в русской классической опере»* теоретические положения подтверждаются конкретным анализом обширного материала, который даст русская оперная классика.

§3 «Функции балетных сцен» посвящен рассмотрению разновидностей названных сцен, их содержания В русских операх широко представлены жанрово-бытовые сцены, включающие светские придворные и стилизованные народные танцы (характерные по балетной терминологии) Чаще всего это – славянские, цыганские, восточные танцы, а также пляски с хором в народном духе Среди придворных танцев лидируют полонез и мазурка, но встречаются вальс, экосез, сарабанда Основная функция жанрово-бытовых танцев – ФФ Но она не одинакова для разных танцевальных сцен, которые могут быть нейтральными по отношению к актанскому плану или пересекаться с ним

Балетные сцены в форме сюиты (именуемые также дивертисментом) показательны для сказочных опер Фантастические персонажи (девушки-птицы, образы-призраки, русалки) изначально закрепляются как «танцевальные», тем самым они жанрово противопоставляются вокальному плану В русской элической опере балетные сцены приобретают также функции экспонирования сил контрдействия (экспозиционно-актантную), когда хореографическими средствами характеризуются образы, противостоящие главным героям К ней добавляется функция контраста-сопоставления

По содержанию балетные сцены традиционно связаны с ситуациями праздников За танцем исторически закрепились эмоции радости, веселья, которые и определяют его семантический ряд В русских операх это ситуации свадьбы или ее предвестия («Русалка», «Садко», «Сорочинская ярмарка», «Пиковая дача»), пира («Князь Игорь», «Демон»), вечеринки («Царская невеста»), ярмарки («Сорочинская ярмарка»), дворцового бала («Жизнь за царя»), светского раута («Пиковая дама», «Евгений Онегин»), именин («Евгений Онегин»)

Праздники, устраиваемые фантастическими персонажами, имитируют людские торжества – пиры, свадьбы, народные обряды В отдельных случаях они имеют комедийно-пародийный характер Такова, например, бесовская колядка, сопровождаемая пляской нечистой силы, в сцене «Полет Вакулы» («Ночь перед рождеством» Н Римского-Корсакова) Встречаются балетные сцены, не имеющие прямых прообразов в народном творчестве – служба Чернобогу в «Сорочинской ярмарке» М Мусоргского В музыке используются

<sup>1</sup> В теории В Бобровского данная функция трактуется как изложение материала



трансформированные варианты народных песен и плясок, красочные ладогармонические и оркестровые средства

Одним из предназначений масштабного дивертисмента является раскрытие образов, принципиально иных по отношению к главным героям – фантастических, потусторонних или реальных (враждебных) В одном случае они противопоставляются им как конфликтующая среда (функции ЭПП и ФКД); в другом – сопоставляются с линией действия как дружелюбная сфера, которая наделяется функцией содействия главным героям (ФСД) Оба варианта соотносятся с основной драматургической линией по принципу контраста

Разделение участников действия на две конфликтные группы имеет древнее происхождение Его пра-истокom является ситуация двоемирия, столкновение двух систем – Хаоса и Порядка Мотивы Хаоса разнообразны В сказочных сюжетах это бедность («Садко»), личная неприязнь, зависть («Майская ночь»), стремление завладеть красотой («Руслан и Людмила») В исторических операх Хаос связан с вторжением врага или неудачным выступлением против него Контр-образы ино-национальны – польская шляхта и половцы Однако в опере «Князь Игорь» источником проблем (Хаосом) является также мир Руси, представленной Владимиром Галицким и его приспешниками В итоге Хаос и Порядок меняются местами сфера русского лагеря на деле оказывается Хаосом, а мир Кончака, напротив, являет собой пример Порядка

Способы решения проблем различны В сказочных операх героям помогают волшебные силы Установление Порядка в исторических операх зависит от способности героя к подвигу В опере М Глинки «Жизнь за царя» порядок устанавливает крестьянин, в «Князе Игоре» А Бородина главный герой терпит поражение, и разрешение конфликта вынесено за пределы оперного действия

Исключительный пример проявления дихотомии Хаос – Порядок находим в опере П Чайковского «Пиковая дама» Хаос представлен сложным психологическим конфликтом в сознании Германа, а роль Порядка отведена балетной интермедии «Искренность пастушки» олицетворяющей его несбыточные мечты

Обрисовка волшебного мира в «Руслане» дана в балетной сцене волшебных дев Нанны (3 д) и в восточной сюите, характеризующей царство Черномора (4 д) Их драматургическая функция – ФКД (контрдействие) и коннотация к ЭПП Однако функция Танцев волшебных дев не только экспозиционная, но и действенная прекрасные девы призваны заманить, обольстить, а затем убить путников

Подводное русалочье царство – один из вариантов мира смерти В опере А Даргомыжского оно противопоставлено реальному миру как вневременная потусторонняя среда Функция балетной сцены – коннотация к характеристике мира Наташи-русалки (ЭГГ) Однако по отношению к Князю царица Днепра отчасти становится образом контрдействия (ФКД), поскольку мечтает о мести Другой вариант трактовки образов Подводного мира находим в «Садко» Здесь функции фантастических образов связаны с содействием главному герою

(ФСД) Хореографическими средствами дана развернутая экспозиция Подводного царства во главе с Морским царем (ЭПП)

Ярким примером хореографического воплощения антагонистической образной сферы являются Польские сцены из «Жизни за царя» Здесь линия контрдействия решена целостно и монолитно Собственно балет представлен в среднем разделе 2 д (краковяк, вальс и мазурка), который обрамляется полонезом-шестием с хором

В опере А Бородина смысл торжества, устроенного Кончаком, состоит в привлечении князя Игоря на свою сторону Поэтому в сцене угадывается мотив обольщения, который приобретает здесь политический, а не эротический оттенок Кончак демонстрирует побежденному сопернику силу, мощь и красоту своего ханства Однако любовный мотив не исчезает совсем Кончак предлагает Игорю пленниц «У меня есть красавицы чудные » Балетная сцена, таким образом, иначе аргументирована и приобретает новый, более важный смысл, выводящий ее за рамки традиционного дивертисмента

Балетные дивертисменты размещаются не ранее 2 д и являются носителями функций ФР и ФЗ Однако общая композиционная функция развития не отражается в музыкальном материале танцев, для которых характерно «почти полное отсутствие разработочных эпизодов» (выражение М Загайкевич) В результате происходит совмещение противоположных по смыслу драматургических и композиционных функций

В §4 «Структура балетных сцен» раскрывается специфика компоновки танцевальных сюит части присоединяются друг к другу путем нанизывания В литературоведческих трудах В Проппа такой принцип получил наименование *кумулятивного* (от лат *sumulage* – накоплять, нагромождать) Он проявляется в «многократном повторении одних и тех же действий или элементов», в свободном сцеплении звеньев и динамическом нарастании, которое завершается внезапным взрывом – комической катастрофой (сказка «Теремок»), возвращением к исходной ситуации («Сказка о рыбаке и рыбке») [Пропп В Кумулятивная сказка // Историческая поэтика – М АCADEMIA, 2004 – С 198]

Принципы кумуляции в музыкальных структурах балетных сцен проявляются на уровне композиции, тональной организации сюит, а также в микроструктурах – фразах, предложениях В качестве примеров кумуляции рассматриваются пляски с хором «Заплетися, плетень» и «Как на горе мы пиво варили» («Русалка»), хоры-пляски «Уж как по мосту мосточку» («Евгений Онегин»), «Ну-ка, ты, свет Машенька, ты потешь, попляши» («Пиковая дама») и «Яр-хмель» («Царская невеста», 1 д)

В балетных дивертисментах («Руслан и Людмила», «Жизнь за царя», «Русалка», «Князь Игорь», «Ночь перед рождеством») кумуляция сочетается с трехчастным и рондальным принципами В построении танцевальных сцен усматривается некоторое сходство с техникой монтажа Результаты анализа подтверждаются схемами

Глава завершается классификацией типов взаимодействия вокального и хореографического планов Жанрово-бытовые танцы отличаются обобщенным,

объектным содержанием на сцене воспроизводятся бытовые картины, участником которых является «народ вообще», «девушки», «скоморохи». Эта группа представлена плясками с хором в народном духе, придворными (мазурка, полонез, вальс и др) и восточными танцами. Чаще всего они нейтральны, наддействены, надсюжетны. В этом случае в соотношении с вокальными компонентами возникает интегративный тип взаимодействия, при котором танцевальные номера сохраняют автономность (восточная сюита в «Русалке», Пляски с хором в «Русалке», «Евгении Онегине» 1 д)

Балетные дивертисменты с функцией ФКД и сюжетного развития пересекаются с актанным планом. Они взаимодействуют с вокальным компонентом на основе синтеза, их роль в драматургии значительно повышается. Происходит сближение балетной сцены с событийным планом, надетие танца драматическими функциями (например, при использовании в качестве характеристики образов действия и контрдействия – дивертисменты в операх «Жизнь за царя», «Князь Игорь», «Садко»)

Существуют также сцены, соотносимые с вокальным планом по типу гибридизации («вокальные танцы» – термин Р. Файона). Это танцевальные номера, которые выполняют функцию сюжетного развития, но остаются при этом внешне-объектными по отношению к линии героев. К ним относятся пляски с хором в свадебных обрядах («Сватушка» во 2 д из оперы «Русалка»)

Наконец, четвертый тип взаимодействия – слияние – показателен для оперы-балета. В ней наблюдается функциональное равенство хореографических и вокальных форм, объединяемых на паритетных условиях («Млада» Н. Римского-Корсакова)

Вторая часть диссертации – «Балет в казахской опере». В *Главе 3 «Балетные сцены в операх 1930-х – 2000-х годов»* показан исторический путь рассматриваемой жанровой разновидности, предлагается классификация и характеристика драматургических функций балетных сцен.

В §5 «Эволюция казахской оперы» раскрывается путь становления и развития жанра, который создает благоприятные условия для адаптации хореографических форм – новых для традиционной культуры. Впервые они появляются в драматических спектаклях с музыкой, предшествующих опере. Так в комедии «Айман – Шолпан» М. Ауэзова и И. Коцька были представлены танец-игра «Коян-буркит» (заяц и беркут) на музыку кюя «Аксак кик» (хромая сайга). Курмангазы обрядово-бытовой танец «Келіншек»<sup>2</sup> на материале одноименного кюя М. Букейханова. Композиция с танцами с фольклорной музыкой становится базовой для первых опер.

Развитие оперы с балетными сценами вписывается в основные этапы эволюции казахской профессиональной музыкальной культуры, которые исследователь У. Джумакова рассматривает как процесс сближения в

<sup>2</sup> С танца «Келіншек» (снола, молодуха) начинается развитие хореографии в Казахстане. Его придумала, поставила и исполнила первая казахская танцовщица Шара Жиенкупова. Наставником Шары был опытный балетмейстер бывший солист Большого театра, партнер всемирно известной Анны Павловой Александр Артемьевич Александров.

творчестве двух систем – фольклорной и композиторской Периоды эволюции она обозначает понятиями *синкретизм, аналитизм, синтетизм*

На первом этапе (*синкретизм, 30-50-е г*) «кюй, казахские народные песни и европейские жанры понимались и воспринимались как совместимые, подобные, тождественные, они принципиально не различались» [указ соч, с 86] Введение танца в первые оперные спектакли отчасти решает проблему недостатка сложных вокальных форм (ансамблевых и хоровых) В операх «Кыз Жибек» (1934), «Жалбыр» (1935), «Ер-Таргын» (1937) Е Брусиловского большое место занимают танцевальные дивертисменты Балет «спасает» оперу своей яркой зрелищной формой Его музыкальной основой служат обработки казахских кюев и песен

Однако метод работы с фольклорными источниками не остается неизменным уже в 40-е годы В операх «Абай» (1944) А Жубанова и Л Хамиди, «Биржан и Сара» (1946) М Тулебаева, кроме обработок, появляются номера с относительно свободным преломлением народного материала

Второй этап (по У Джумаковой) – *аналитизм 50-70 гг* Две системы начинают осознаваться как принципиально различные Углубляется понимание национальной характерности, которое расширяется до включения фольклорных тем в композиционный процесс в качестве начального импульса – это оперы «Назугум» К Кужамьярова (1956), «Камар-Суду» Е Рахмадиева (1963)

Третий этап – *синтетизм (1970-1986 гг)* – отмечен «свободным отношением к обеим взаимодействующим традициям Композиторы в равной степени обращаются как к традиционным, так и академическим формам искусства Свойственные кюю ритмы, интонации, включались теперь в более широкий музыкальный контекст, функционируя в композиции как знаки, музыкальные символы национальной культуры» [там же, с 96-97]

На третьем этапе (70-80-е гг) происходит качественное обновление музыкальной основы балетных сцен Оно обусловлено появлением нового поколения музыкантов, профессионально готовых вводить в свое творчество «широкий круг жанрово-стилевых средств» [там же, с 66] Доказательством «готовности» школы становятся творческие удачи в разных жанрах, к которым относятся балет «Легенда о белой птице» (1966), симфония «Жигер» (1971) Г Жубановой, оперы «Алпамыс» (1973) Е Рахмадиева, «Енлик-Кебек» (1975) Г Жубановой Композиторы Казахстана стремятся быть в русле современных достижений балетного искусства, что находит отражение в содержательности, масштабности балетно-симфонических картин в опере

Музыка балетных сцен становится сложной по средствам выразительности, одновременно в ней претворяются композиционные принципы кюя, воспроизводится манера звукоизвлечения на народных инструментах (домбре, кобызе)

Расширяется образно-тематическая и жанровая сферы музыкального театра В 1978 г появляется первая в Казахстане рок-опера-балет «Друг мой,

<sup>1</sup> Джумакова У Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов проблемы истории, смысла и ценности – Астана Фолиант, 2003

Маугли» А Серкебаева, в которой танец обретает равные права с вокальными партиями

Наряду с номерной композицией в музыкально-сценических произведениях 70-х годов начинает применяться сквозной принцип построения. В оперной композиции танцев становится меньше, но их качество значительно меняется. В прошлое уходит балетная сюита, ее сменяет симфоническая картина со сквозным развитием музыкального материала.

Сценарная драматургия казахских опер на национальные сюжеты основывается на дуализме действия и контрдействия, Хаоса и Порядка, который получает иную интерпретацию. Олицетворением Порядка является закон предков, который должен неукоснительно соблюдаться. Но любовная пара героев его нарушает<sup>4</sup>. Характерно, что блюстители закона – сторонники Порядка, чаще всего принадлежат к негативной образной сфере и являются силами контрдействия. Отсюда – романтический пафос, свойственный большинству казахских опер.

Одна из особенностей казахских опер состоит в разнообразии объединения родовых жанровых признаков эпоса, лирики и драмы. Например, в «Ер-Тарган» ведущей является эпическая линия, которая дополняется драмой ревности. В операх «Абай» и «Кыз Жибек» главной является лирическая драма, а эпические признаки выступают вспомогательными.

В заключении раздела кратко характеризуется четвертый этап развития оперы с балетными сценами, который, думается, еще не завершился. Его можно обозначить термином *постсинтетизм* (он отсутствует в концепции У Джумаковой). После двух кризисных десятилетий в 2000-е годы в музыкально-театральном искусстве намечаются позитивные сдвиги. Появляются новые оперы, в которых широко представлены балетные сцены. Это рок-оперы «Ромео и Джульетта», «Чингисхан», «Страсти по Христу» Е Терехиной, опера-балет «Калкаман и Мамыр» Б Кыдырбек и опера «Томирис» А Серкебаева. Последнее произведение представляет яркое, качественно новое – этапное явление в казахском музыкальном театре, которое показывает, что в Казахстане рубежа тысячелетий опера с хореографическими сценами продолжает развиваться в сторону укрепления танца как компонента драматургии, расширения его полномочий в художественном целом.

В §6 «Функции балетных сцен» исследуется пять типов сцен.

Первый тип – фоновые танцы жанрового плана, нейтральные по отношению к действию. Они располагаются в начальных разделах, в которых конфликт еще не выражен. Это *жанровые экспозиционные танцы*. Их основное назначение – *иллюстративный фон, введение в действие*. Фоновая функция часто дополняется экспозиционной – коннотацией к ЭГГ, так как танцевальные номера опосредованно могут быть связаны с характеристикой одного из героев. Например, в среднем хоровом разделе танца в сцене ярмарки («Биржан и Сара» I д.) характеризуется певец Биржан.

<sup>4</sup> В Волькенштейн называет данное явление драматической виной [Волькенштейн В. Драматургия – М. Искусство 1937 – 272 с.]

Второй тип танцевальных номеров – *конкретизированные обрядово-бытовые танцы*. К этому типу относятся хореографические номера, входящие в свадебно-обрядовые сцены и таким образом пересекающиеся с линией главных героев. Эти танцы, оставаясь объективными, наделяются функцией действия (ФД) и сюжетного развития (ФСР). Например в 3 д оперы «Абай» центральной сценой является обряд «беташар» (снятие покрывала с лица невесты), который иллюстрируется танцевальным дивертисментом. От лирики женских (№ 1 и № 3) и энергии мужского танцев (№ 2) протягивается нить к главным героям – Ажар и Айдару. Праздничная балетная сюита в опере «Абай» располагается в кульминационной зоне во время праздника происходит отравление Айдара. Дивертисмент, предшествующий катастрофе, выполняет драматургическую функцию отстранения. Таким образом, фоновый и актантный планы сближаются, обостряя контраст.

В опере «Биржан и Сара» М. Тулсбаева основой свадебной сцены Сары и Жиенкула (3 д) становятся обрядовая песня-дуэт «жар-жар» и продолжающий ее настрояние танец. Однако свадьба с баем Жиенкулом для Сары – нежеланная и противостоит любовно-лирической линии Сары и Биржана. Поэтому драматургическая функция танца – контрдействие (ФКД).

Третий тип балетных сцен связан с картинами пира, которые располагаются в развивающих разделах оперной композиции. Здесь отсутствует конкретизация ситуации, поэтому назовем их *обобщенно-праздничными танцами*. Их функция – отстранение от драмы. Вместе с тем они также корреспондируют с образами ведущих персонажей, выполняя коннотативную функцию к ЭПГ, ЭПП, ФКД. Например, балетный дивертисмент во 2 д оперы «Назугум» К. Кужамьярова характеризует среду военачальника Лои (ЭПП и ФКД). Аналогична балетная сцена в опере «Камар-Сулу» Е. Рахмадиева, связанная с миром старика Нурума. Примечательно, что картины пира раскрывают окружение персонажа, но не его негативные свойства по содержанию рассматриваемые сцены обобщены, объективны, по форме замкнуты. При этом усиливается контраст танцевальной сцены с драматической линией действия.

Четвертый тип – «военные танцы». Они бифункциональны – драматургическая функция репрезентации новой образной сферы (ЭПП или ЭПГ) совмещается с композиционной функцией развития (2–3 акты). К таковым относится Танец бойцов-партизан из оперы «Терен-куль»<sup>5</sup> И. Надирова и Танец сарбатов<sup>6</sup> из оперы «Махамбет» Б. Джуманиязова.

Пятый тип танцевальных сцен определяется как «драматический». Его особенность заключается в событийности, в непосредственном пересечении танцев с актантным планом. Их функция – *сюжетное или конфликтное развитие*. Таких танцевальных сцен немного. Их анализу посвящены следующие разделы данной главы.

---

<sup>5</sup> Терен-куль – название озера.

<sup>6</sup> Сарбаты – воины.

§7 – «Балетные сцены в операх Е. Брусиловского и Е Рахмадиева» В первой казахской опере «Кыз Жибек» Е Брусиловского их шесть. Они выполняют разные функции Два женских танца в 1 д являются фоновыми и относятся к экспозиционному типу Они воссоздают картины молодежных игр, веселья, на фоне которых происходит знакомство Жибек с Толегеном Первый танец контрастирует образу Жибек, второй, напротив, перекликается с ним, выполняя функцию коннотации к ЭГГ Его смысл определяется также подготовкой главного события первого действия – завязки любовной драмы

Функцией сюжетного развития наделяется танец в свадебном обряде «Шашу»<sup>7</sup> из 2 д Он относится к конкретно-обрядовому типу, поскольку иллюстрирует обряд вручения жениху покрывала для невесты

«Садак бии» (со стрелами) – военный танец, превосходящий убийство главного героя «Алты каз» (6 лебедей, 3 д.) – является драматическим танцем с функцией сюжетного развития Он включен в сцену смерти Толегена Умирая, герой обращается к птицам с просьбой, чтобы они донесли до Жибек весть о его гибели Сцена обретает черты косвенного диалога – разделяется на песенно-вокальную и танцевальную жанровые сферы

Особый интерес представляет балетная сцена «Сон Жибек» в 4 д Это дивертисмент, состоящий из пяти номеров Вступления, Мужского танца, балетного дуэта Жибек и Толегена, массового танца и заключительного номера - песни «Гакку» Содержание дивертисмента символически продолжает танец «Алты каз» во сне девушке приходит весть о смерти Толегена Функция дивертисмента двуплановая – он завершает предыдущую сцену и превосходит трагическую развязку С драмой контрастирует просветленный характер музыки балета Таким образом, в опере Е Брусиловского балетные сцены имеют определяющее значение в развитии драмы, выполняют разнообразные функции, меняющиеся от действия к действию

В операх Е Рахмадиева балетные сцены вписаны в современную музыкальную драматургию, где объединяются сквозной и номерной принципы, в действии активно участвует хор, возрастает роль симфонических эпизодов

В «Камар-Сулу» сфера действия балетных сцен регламентируется, но они логически «спаяны» с окружающими сценами Так, лирический танец девушек (1 д 1 к) продолжает содержание куплетов Нурума и опосредованно связан с образом главной героини Его функции можно определить как иллюстративный фон, ФВ (введение) и коннотацию к ЭГГ Вторая танцевальная сцена является частью картины пира (1 д 2 к), устроенного в честь сватовства Нурума Функция танца – коннотация к ЭПП и одновременно ФКД (контрдействие, как в русских эпических операх)

В эпической опере «Алпамыс» батальная хореографическая сцена является ключевой в драматургии – в ней происходит разрешение основного конфликта. Ситуация военного столкновения батыра Алпамыса с Тайшик-ханом конкретизируется пластически, раскрывается непосредственно через движения,

<sup>7</sup> Шашу – поздравление молодых и благословение родителей Разбрасываются монеты, конфеты, которые подбирают дети, молодежь

имитирующие бой В начале танец сюжетно связан со свадебным торжеством Гульбаршин и Тазши, но с появлением Алпамыса перерастает в битву В данном случае наблюдается редкий пример *переменности драматургических функций* Сцена полифункциональна В ней объединяются драматургическая функция развития конфликта и композиционные функции развития, завершения Таким образом, единственная балетная сцена в опере обретает концептуальное значение

В § 8 «Драматургические функции балетных сцен в опере «Томирис» А Серкебаева» раскрываются особенности драматургии, конфликта, трактовки балетных сцен «Томирис» неординарное, масштабное явление в современном музыкальном театре Казахстана

Ее оригинальность проявляется в жанровой структуре, объединяющей характерные свойства оперы, балета, частично пантомимы, а также родовых черт эпоса, драмы и лирики «Томирис» – двухактная, динамичная опера-драма с острым многоплановым конфликтом Он представлен столкновением политических интересов царицы Томирис и выступающих против нее вождей подвластных ей племен

Вторая линия конфликта – межгосударственная, военная Она связана с нападением персидского царя Кира на царство массагетов Тема защиты отечества от вражеского нашествия становится одной из главных Против Кира выступает армия Томирис, ее сын, а также муж Рустам, вернувшийся из дальних военных походов В сочетании с другими, сугубо драматическими линиями, патриотическая тема расширяет жанровое поле произведения придавая ему эпическую масштабность

Третья линия конфликта – лирико-субъективная психологическая, раскрывающая сложный внутренний мир Томирис-женщины Ей приходится скрывать свою любовь к телохранителю Бахтияру Он же предает ее, и Томирис приказывает казнить его вместе с заговорщиками Хусрау и Шапуrom В битве с персами гибнут муж Рустам и 15-летний сын властительницы Результат конфликта трагичен Томирис-царица одерживает победу в войне, а Томирис-женщина терпит сокрушительное поражение Итог конфликта – абсолютное одиночество, духовная опустошенность героини

Три балетные сцены «Шаманы» (Пролог), «Охота» (финал 1 д ) и «Битва» (финал 2 д ) располагаются в начале, середине и конце оперного действия, являясь композиционно-драматургическими опорами «Шаманы» – действенная сцена с трагедийным содержанием, предчувствием беды, выполняет функции *введения и предвосхищения* (ФВ) Музыкальный материал «Шаманов» используется в сценах заговора (Хусрау и Шапур 1 д ) и мятежа против Рустама и Томирис (2 д ), и оказывается, таким образом, вовлеченным в линию драмы, представляя в ней сферу контрдействия

Драматический центр оперы – масштабная сцена «Охота» в финале 1 д , где происходит поворот событий в сторону трагедии Измена Бахтияра, покушение на Томирис включают ее в линию контрдействия (ФКД) «Охота», являющаяся эпицентром конфликта, – сцена-катастрофа Новизна ее



драматургической трактовки заключается в событийной насыщенности, многосложности конфликта, выраженного предельно открыто

Третья балетная сцена «Битва» является генеральной кульминацией оперы и позитивной развязкой эпической «военной» линии драмы армия Томирис в сражении побеждает персидского царя Кира Батальная сцена зрелищна, действенна, конкретна «Битва» – *сцена-кульминация и развязка драмы* Вместе с тем здесь впервые показан персидский царь Кир (ЭПП), поэтому «Битва» наделяется также экспозиционной функцией *контрдействия* (ФКД)

Таким образом, балет в опере А Серкебаева обретает подлинно концептуальный статус активно участвуя в драматическом действии наравне с вокальными сценами, он служит средством воплощения основных узловых этапов в развитии конфликта

**Четвертая глава «Музыкальные особенности балетных сцен»** открывается § 9 «Общая характеристика» В нем рассматриваются

- 1) композиция балетных сцен, проявление в ней принципа кумуляции,
- 2) традиционная структура кюя, широко преломляемая в балетных сценах

В § 10 «Сцены с опорой на жанры традиционной культуры» рассматривается три группы сцен, различающиеся по преломлению в музыкальной стилистике национального начала

К *первой* относятся а) обработки кюев, б) балетные номера с песенной основой обработка и жанровая трансформация, в) свободное преломление жанров народной музыки жанрово-интонационные связи с первоисточником

Е Брусиловский становится одним из первых композиторов, применяющих различные виды обработок казахских кюев для балетных сцен<sup>8</sup> В одном случае первоисточники сохраняются, в другом – варьируются, интерпретируются более свободно Так, в танце № 1 (1 д) почти точно воспроизводится кюй «Айжан кыз» Раздел бас буын включает 4 двухтактных мотива, которые «монтируются» по принципу кумуляции, образуя «кольца» 1-2-3-4-1 В сопоставлении самостоятельных формул проявляется блочно-монтажный метод композиции В балетной сцене «Сон Жибек» композитор опирается на разные фольклорные источники, которые объединяются принципом повторности, монтажности, кумуляции

Несколько иной способ работы с фольклорным материалом предлагается в опере «Абай» А Жубанова и Л Хамиди Классически гармонизованные темы кюев и песен оформляются в трехчастную или двухчастную композицию Таковы «Кыздар би» (кюй «Косалка» Даулеткерей) «Жігіттер би» (кюй «Мерген»)

Обработки и жанровая трансформация в балетных сценах с песенной основой рассматриваются на примерах хореографического дуэта «Жибек и Толеген» из 4 д оперы «Кыз Жибек» и танца-хора «Карлыгаш» из оперы «Абай» В них авторы опираются на традиционный вид обработки, при котором сохраняется интонационный план первоисточника. Примером жанровой

<sup>8</sup> Обработки кюев для танцев в драматических спектаклях осуществлялись И Кошкым С Шабельским Д Мауциным

трансформации является танец «Алты каз» из 3 д оперы «Кыз Жибек», в основу которого положена видоизмененная тема песни «Гакку»

Свободное преломление жанров народной музыки наблюдается в танце «Кыз-жигіттер би» из оперы «Абай» А Жубанова и Л Хамиди, двух балетных сцен с хором из оперы «Биржан и Сара» М Тулебаева. Их объединяет отсутствие конкретного первоисточника, но в композиции и в интонационно-ритмическом плане проявляется связь с народной музыкой

Новый этап в преломлении жанровых особенностей казахской традиционной музыки являет творчество Е Рахмадиева Балетные сцены становятся крупнее, синтезируются с вокальными и хоровыми номерами, включаются в драматургию как важные компоненты оперного действия В них преодолевается дивертисментность<sup>9</sup>

Уже в опере «Камар-Сулу» принципы кюя становятся определяющими в композиции танца расположенного в сцене сватовства Нурума (1 д 2 к) К ним относятся вариантная повторность, прорастание (или развертывание) и расширение фразы, регистровые сопоставления компонентов структуры Кроме того, Е Рахмадиев органично синтезирует особенности кюя с принципами симфонического развития материала

Эти же принципы преломляются в сцене борьбы-состязания в опере «Алпамыс» Здесь структура также образуется посредством вариантной повторности, монтажности тематических блоков Они сочетаются с ладовым развитием На всем протяжении действуют моноритм, монотематизм, остринатность В музыкальной композиции проявляется характерный для кюя принцип регистрового сопоставления

**Вторая группа** – «Балетные сцены с восточной и обобщенно-танцевальной основой»<sup>10</sup> (§11) Рассматриваются танцы «Яшлар усуули», «Кизлар усуули» из балетной сюиты в опере «Назугум» и танец невольниц в «Садыр Палван» К Кужамьярова Признаками восточного стиля являются интонации с увеличенной секундой, пряные гармонии, орнаментика, синкопированная ритмика Несколько иной «Восток» наблюдается в военном танце сарбазов из оперы «Махамбет» Б Джуманиязова Ориентальный характер создается посредством ладового колорирования – понижения ступеней в миноре

**Третья группа** – танцы без ярко выраженного национального начала, которые довольно редко встречаются в казахских операх Такой тип представлен в «Терен-куль» И Надилова В драматургию оперы включен танец бойцов-красноармейцев, написанный в жанре энергичного марша в двухчастной форме

К обобщенно-танцевальному типу относится также «Танец девушек» (1 к «Камар-Сулу» Е Рахмадиева) и «Хитайча уссул» («Назугум» К Кужамьярова), отчасти свадебный танец с хором («Жумбак кыз» С Мухамеджанова) Они

<sup>9</sup> Под дивертисментностью подразумевается сюитное строение при котором танцевальный номер замкнут, интермедия по отношению к конфликту, действию

<sup>10</sup> Под обобщенно-танцевальной основой понимается отсутствие конкретного жанра (например вальса мазурки) В данном случае в музыке представлено танцевальное вообще Термином «восточное» употребляется для обозначения музыки с привычными для слуха восточными элементами, например, с интонацией увеличенной секунды

строятся на типичных, достаточно нейтральных танцевальных интонационно-ритмических формулах

§ 12 «Музыкальный план балетных сцен в опере «Томирис» показывает, каким образом балетные сцены в опере «Томирис» А Серкебасва, с одной стороны, продолжают национальную оперную традицию, с другой – качественно обновляют ее композиторские и фольклорные принципы взаимодействия здесь на равных условиях, приводящих к сплаву двух источников. Так, в сцене «Охота» происходит слияние структурных свойств кюя с принципами сонатно-симфонического развития мотивным вычлениением, ладо-гармоническим развитием, секвентностью. Композиция «Охоты» приближается к свободной одночастной форме с чертами кюя.

Своеобразием отличается балетная сцена «Шаманы» из Пролога. В ней на разных масштабных уровнях применяются принципы сквозного развития и трехчастной структуры. При этом не исчезает и метод кумуляции: структура «выращивается» путем комбинирования, перестановок двух тематических блоков. Родство с композиционными принципами кюя проявляется в регистровых сопоставлениях разделов-зон и постепенном расширении пространства звучания.

В балетной сцене «Охота» композиционные принципы кюя совмещаются с академической формой: вступление совпадает с зоной бас буын, основная тема – с разделом орта буын, кульминационный раздел можно трактовать как зону сага<sup>11</sup>. Структурная организация сцены основывается на принципе кумуляции и монтажа: компоненты музыкальной формы присоединяются друг к другу. С кюем «Охоту» связывает отсутствие качественной трансформации тематизма. Однако интенсивное нарастание громкостной динамики, гармонической напряженности фактурного уплотнения и разрастания звучности придают ей подлинно симфонический характер.

В музыкальной организации «Битвы» объединяются оstinatно-вариационный и полифонический принципы развития. Первая часть композиции представляет собой свободно преломленную форму фуги. Далее, во второй части вступает в действие вариационный принцип. Тема «Битвы» жанрово конкретна – это марш. Но опосредованная связь с кюем все же здесь присутствует в гармонизации темы квинтовыми созвучиями.

Таким образом, музыкальное содержание большинства балетных сцен в казахских операх определяется преломлением жанров традиционной музыки. Но встречаются номера обобщенно-танцевального характера или с преломлением элементов восточного стиля.

Структура балетных сцен в одних случаях воспроизводит форму фольклорного первоисточника (в обработках), в других – ее основой служат принципы композиции академической музыки (в номерах обобщенно-танцевального плана). Однако нередко встречается совмещение формообразующих принципов кюя с классическими принципами создания целого. Объединяющим началом во всех случаях служит метод кумуляции.

<sup>11</sup> Сага – раздел в традиционной форме кюя, итог развития материала в зонах бас буын и орта буын.

Танцевальные номера являются носителями функций фона, сюжетного или конфликтного развития, действия и контрдействия. Функция фона присуща вставным номерам, которые объединяются с другими компонентами по принципу *интеграции*. Другой тип взаимодействия – *гибридизация* – представлен танцами, входящими в свадебные обряды. Они выполняют функцию развития или завершения сюжетной линии, но при этом сохраняют объектный характер.

Третий тип взаимодействия – *синтез* – характеризует сцены, также выполняющие функцию сюжетного развития, но при этом пересекающиеся с судьбой героев, то есть с линией действия (ФД).

Четвертый тип взаимодействия – *слияние* – образуется тогда, когда балетные сцены наделяются функцией *развития конфликта или его разрешения* (сцены борьбы в «Алпамысе», «Охота», «Битва» в «Томирис»)

**Заключение** диссертации подводит итоги исследования

Опера с балетными сценами имеет богатые возможности для воплощения художественно-эстетических концепций. Балет включается в оперный контекст как родственная, но принципиально иная театральная жанр-форма. Особенность музыкального содержания танцевальных сцен заключается в свойстве, которое В. Н. Холопова обозначает греческим термином *ритмопоя*. Ритмическая энергия, составляющая глубинную сущность танцевальной музыки, компенсирует, с одной стороны, недостаток внешней (сценической?) подвижности вокальных сцен, с другой – отсутствие сюжетной событийности в балетных номерах.

В XIX–XXI вв. расширяется содержание и функции хореографических сцен. Русские композиторы XIX в. обогащают их сказочными, реальными и восточными образами. В их произведениях преобладают «женские» танцы. В казахских операх традиционными участниками балетных сцен чаще становятся мужские персонажи – батыры, воины, кочевники. Средствами танца решаются ситуации охоты и военного сражения, скачки, шаманского обряда, бытовых занятий.

Типичная для оперы фоновая функция танца преодолевается в балетных сценах драматического плана, наделенных событийностью, конфликтностью. Драматические балетные сцены обретают концептуальное значение. При этом сохраняется характерная для них картинность и живописность. В итоге функция балетных сцен в опере оказывается неоднозначной, многосмысловой. Соотношения танцевальных номеров с актанным планом порождают их *функциональную множественность*. Встречаются наслоения функций сюжетного развития и экспонирования образа (ФР и ЭПП), введения и дополнения к характеристике персонажа (ФВ, коннотация к ЭГГ).

В русских операх хореографические средства применяются для характеристики сферы *контрдействия*. Она рельефно маркируется с помощью жанрово-стилевого контраста, красочных ладогармонических и оркестровых средств (танцы волшебных дев) или введения инонационального элемента. Поэтому в музыкальной драматургии оперы возникает характерная жанровая

двуплановость линия действия и контрдействия противопоставляются как вокальная и инструментально-танцевальная сферы, дополняющие друг друга

В казахских операх контраст двух жанровых планов смягчается общностью музыкальной основы вокальных и танцевальных номеров, в качестве которой выступают кюй и народная песня. В сочинениях Е. Рахмадиева и А. Серкебаева, представляющих собой яркие художественные концепции, они органично объединяются со средствами современной композиторской техники.

Таким образом, кроссжанровые взаимодействия в казахской опере проявляются на разных уровнях художественного целого – сценарной драматургии, композиции, средств музыкальной выразительности. Композиторы Казахстана продолжают развитие оперы с балетными сценами, расширяя и обогащая традиции, сложившиеся в мировом музыкальном театре.

#### ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ ОПУБЛИКОВАНЫ СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ

1. *Бакаева И.А.* К вопросу о жанровой специфике оперы «Томирис» А. Серкебаева. Традиции и новаторство // Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2009, № 4. – С. 193-205

2. *Бакаева И.А.* Драматургические функции балетных сцен в опере «Томирис» А. Серкебаева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009, № 5 – С. 195-205.

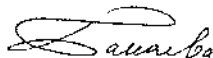
3. *Бакаева И.А.* Балетные сцены в русской классической опере: некоторые аспекты проблемы // Социально-гуманитарные знания, 2007, № 12 – С. 116-125

4. *Бакаева И.А.* Функции танцевальных сцен в казахской опере // Музыкальная наука и образование: преемственность традиции и перспективы развития. Материалы Межд. научно-практ. конференции, посвящ. 10-летию Казахской национальной академии музыки, 20-22 марта 2008 года – Астана КазНАМ, 2008 – С. 121-128

5. *Бакаева И.А.* О структурной специфике танцевальных сцен в опере // Музыкальная наука и образование: преемственность традиции и перспективы развития. Материалы Межд. научно-практ. конференции, посвящ. 10-летию Казахской национальной академии музыки, 20-22 марта 2008 года. – Астана КазНАМ, 2008 – С. 66-70

6. *Бакаева И.А.* Вопросы происхождения и бытования танца в традиционной культуре казахов // Материалы Межд. науч.-практ. конференции «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» Алматы, май 5-7 2009 г. – Алматы КНК, 2009 – С. 86-95

7. *Бакаева И.А.* Диалог времен: Софокл, Пушкин, Мусоргский (к проблеме преемственности культур) // Музыкальное искусство: наука и образование. Вып. 2 – Астана КазНАМ, 2006 – С. 156-168



Подписано в печать 21 09 2009 Формат 60x84/16  
Объем 13 п.л. Печать ризографическая  
Бумага писчая Тираж 100 экз. Заказ 523  
Отпечатано в типографии  
Казахской национальной академии музыки  
г. Астана, пр. Победы, 33 Тел. 39-01-50