



# СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ЛИТАВР ТИМУРА МЫНБАЕВА В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬ- СКОЙ ИНТЕР- ПРЕТАЦИИ КАЗАХСТАНСКИХ МУЗЫКАНТОВ

CSCSTI 18.41.51  
UDC 78.087.32 (574)  
DOI 10.47940/cajas.v6i4.490

Майя Сепп<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Казахская национальная консерватория  
имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

**Аннотация.** Творчество композитора и дирижера Тимура Мынбаева (1943–2011) оказало влияние на развитие современной музыкальной культуры Казахстана, а его произведения получили широкое международное распространение. Самобытность и новаторство музыкального языка позволили Т. Мынбаеву синтезировать европейские жанры с элементами казахской традиционной музыки и, кроме того, разноплановые музыкальные инструменты (фортепиано – литавры), что вызывает несомненный интерес исследователей. В данном исследовании предпринимается попытка системного подхода, который является важной основой для понимания творчества в широком смысле и обуславливает рассмотрение композиторского опуса в неразрывной связи с его текстом, включающим в себя скрытый семантический подтекст, с историко-культурным контекстом создания и личностными особенностями автора, а также исполнительскую интерпретацию. Соната для фортепиано и литавр Т. Мынбаева была впервые исполнена известной казахстанской пианисткой Гульжамилей Кадырбековой. Крайне редкое исполнение произведений для разноплановых инструментов обусловлено восприятием публики, зачастую неподготовленной для принятия инновационных решений в музыке. Поэтому личность исполнителей нередко имеет решающее значение для популяризации и дальнейшей жизни таких произведений. В ходе исследования был проведен первичный качественный анализ в форме интервью с первой исполнительницей Сонаты Т. Мынбаева. Концептуальный замысел произведения проявился в специфическом жанровом решении, использовании симфонической символики Дмитрия Шостаковича и этнической стилизации. Интерпретационный анализ предполагает системный подход, включающий в себя многоуровневый взгляд на явление музыкального исполнительства.

В статье содержатся нотные примеры и приводится ссылка на электронный ресурс первой студийной записи Сонаты для фортепиано и литавр Т. Мынбаева в исполнении пианистки Гульжамилы Кадырбековой.

**Ключевые слова:** Тимур Мынбаев, Гульжамилы Кадырбекова, соната, интерпретация, жанровый синтез, композитор, исполнитель, фортепиано, литавры.

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи и заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Сепп, Майа. «Соната для фортепиано и литавр Тимура Мынбаева в аспекте исполнительской интерпретации казахстанских музыкантов». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 4, 2021, с. 70–90. DOI: 10.47940/cajas.v6i4.490.

## Введение

Музыка — важная часть жизни большинства людей, а также культуры страны (Ferreira 126327). Сегодня музыкальная индустрия претерпевает значительные изменения (Varata and Coelho e07783), это требует поиска нестандартных решений при выборе репертуара, аудитории и многого другого, что связано с современной музыкально-исполнительской практикой. Соответственно обновляется и проблематика музыковедческих исследований. Как отмечает У. Р. Джумакова, состояние музыковедческой науки современного Казахстана нуждается в «перезагрузке» и «научном осмыслении» (Джумакова 65–74). К числу наиболее актуальных и сложных проблем, требующих такого осмысления, относится исполнительство как феномен современной музыкальной культуры и интерпретация. В свою очередь, изучение музыкального исполнительства предполагает рассмотрение таких вопросов, как исполнительская школа, преемственность, стиль, традиции, новаторство и др. Обращение многих современных исследователей к данной проблематике предполагает применение новых исследовательских технологий, которые позволяют выявить исполнительскую специфику. Так, например, компьютерная программа SPAX, разработанная А. В. Харуто (2021), преподавателем Московской

государственной консерватории имени П. И. Чайковского, позволяет проанализировать исполнительские интерпретации на спектральном уровне. С помощью данной программы можно исследовать тембро-динамические особенности разных исполнительских интерпретаций произведений как академического, так и традиционного музыкального искусства (Юнусова и Харуто 6).

Несомненно, программа SPAX дает возможность использовать количественные методы анализа. Но они не могут приблизить к определению исполнительского эталона, поскольку художественно-эстетическая сторона музыки, предполагающая в каждом отдельном исполнении индивидуальные решения, не может ограничиваться только лишь количественными характеристиками. Во многих случаях исполнительская интерпретация не поддается такому измерению.

Цель исследования — выявить особенности интерпретации Сонаты для фортепиано и литавр Тимура Мынбаева. В процессе исследования была осуществлена попытка раскрыть авторский замысел, заключенный в произведении, в заглавии которого композитором уже заложен ключ к интерпретации — диалога фортепиано и литавр. В этом оригинальном жанровом решении и проявляется концептуальный замысел сонаты.

В то же время в Сонате прослеживаются черты семантики симфонического письма Д. Шостаковича посредством цитирования и стилизации разнообразных приемов казахской домбровой фактуры. Наряду с этим автор Сонаты умело использует и синтезирует полифонические приемы с полиритмическими новациями как в партии фортепиано, так и в партии литавр. Масштаб исполнительских приемов, присутствующих в формате композиторского замысла этого сочинения, требует от исполнителей не только должного профессионального мастерства каждого из солистов, но и имманентную интеллектуальную адаптацию. С одной стороны, это сочинение — эксперимент, на который могут решиться состоявшиеся зрелые музыканты. С другой стороны, Соната может быть этапом-вехой на пути к постижению исполнительского мастерства. Гульжамия Кадырбекова — яркий образец исполнителя-экспериментатора. Ее исполнительский облик является отражением ее смелого выбора репертуара интерпретируемых ею программ.

Народная артистка Республики Казахстан, профессор Гульжамия Кадырбекова является ярким носителем исполнительских традиций московской фортепианной школы, продолжателем школы А. Б. Гольденвейзера — Г. Р. Гинзбурга — Г. Б. Аксельрода. Творчество Г. И. Кадырбековой, сформированное в результате синтеза взаимодействия традиций русского, советского и казахстанского исполнительского искусства, приобрело за годы своего существования особые качества, позволяющие отнести ее к самобытному (*это слово обычно применяется в значении непрофессиональное*) национальному явлению современного фортепианного исполнительского искусства. В индивидуальности ее творческого облика прорисовывается главный принцип пианистки как интерпретатора —

осмысленное, глубокое постижение замысла композитора. Техническое и художественное для нее неразделимо. В приоритете для пианистки всегда содержание и художественный образ, воплощения которого она достигает через кропотливую, ювелирную отделку деталей, будь то фразировка, агогика, ритм или динамика. Неразрывно связанная с музыкальным образом палитра ее звучания инструмента — вот что придает особую притягательность игре пианистки. В этом и секрет развитого чувства и умелого использования тембро-колористических возможностей инструмента, неповторимой окраски ее (его, инструмента) волшебного звука. Имя Гульжамии Кадырбековой впервые стало широко известно в 1980 году, когда молодая исполнительница завоевала Первую абсолютную премию на 31 Международном конкурсе имени Джованни Баттиста Виотти в городе Верчелли в Италии. Гульжамия Кадырбекова стала первой пианисткой из Казахстана, удостоенной высокого международного признания. Литаврист Ернат Жумашев закончил Республиканскую среднюю специальную школу для одаренных детей имени А. Жубанова и Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы. Работает в составе Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан.

Расцвет камерно-инструментального исполнительского искусства в Казахстане приходится на вторую половину XX века, чему способствовали смена композиторских поколений, интенсивное развитие театральных и симфонических жанров, появление новых симфонических и камерных коллективов, а также включение камерной сонаты и квартета в учебную программу второго курса композиции Алматинской консерватории имени Курмангазы. Все эти факторы обусловили появление первых образцов

камерно-инструментального жанра в творчестве казахских композиторов (К. Кужамьяров, Б. Байкадамов, К. Мусин, А. Бычков, позже А. Жайым).

В число казахстанских композиторов, обратившихся к камерно-инструментальной жанровой области, входит и Т. Мынбаев.

В его творчестве в целом прослеживаются стремление к синтезу европейской и казахской традиционной инструментальной музыки, индивидуализация, повышенное внимание к тембру, эксперименты с составом исполнителей, расширенная трактовка инструментов, использование смешанных жанров. Отмеченные особенности творческого стиля Т. Мынбаева, отражающие идеи композитора, проявляются в технике композиции и на жанровом уровне.

Так, композиционные особенности кюя проявляются на уровне формообразования и тематизма. Композиторский почерк Т. Мынбаева обогащен особыми музыкальными средствами, которые опираются на элементы казахской традиционной музыки. Кюй может быть как одной из тем цикла, так и средством композиционного приема (Мылтыкбаева 9). Композиционный прием цитирования, применяемый композитором в камерно-сонатном цикле, указывает на полистилистичность (Анохина 3). О полистилистичности сонаты свидетельствует синтез казахского национального стиля и европейской формы.

Отмеченные тенденции находят свое воплощение у Т. Мынбаева в Сонате для фортепиано и литавр, единственной в своем роде в творческом наследии отечественных композиторов. Для понимания контекста, который во многом отражается в данном сочинении, необходимо обратиться к некоторым фактам творческой

биографии композитора. Т. Мынбаев родился в 1943 году в городе Алма-Ате. Он обучался в Ленинградской государственной консерватории имени Римского-Корсакова по двум специальностям: хоровое дирижирование и композиция. Его наставником была Елизавета Петровна Кудрявцева – профессор, первая в Советском Союзе женщина-хоровой дирижер. Е. П. Кудрявцева, пройдя школу М. Г. Климова, А. А. Егорова и А. В. Гаука, уделяла большое внимание как теоретической, так и практической подготовке дирижеров. Она владела авторской методикой обучения дирижерскому искусству и сочетала ее с индивидуальным подходом к каждому ученику. Среди ее выдающихся учеников Дмитрий Китаенко, Дмитрий Хохлов, Александр Дмитриев и другие.

По классу композиции Т. К. Мынбаев занимался с профессором И. Я. Пустыльником, который был учеником профессора Ленинградской консерватории Петра Борисовича Рязанова. Занятия теорией музыки и в целом интерес к музыковедению были продолжены Мынбаевым во время его учебы в аспирантуре (1976). Т. Мынбаев является автором многочисленных музыковедческих статей. Таким образом, дирижер по основной специальности и композитор по второй, он успешно совмещал эти два рода деятельности с музыкально-теоретической научной работой. Им создан ряд значительных сочинений симфонической, хоровой, оперной, балетной и камерной музыки, которые увидели свет при жизни Мынбаева в отечественных и зарубежных издательствах. К их числу относятся симфонии, балет «Фрески», симфонический кюй «Туремурат», кюй «Каракожа» для камерного оркестра, опера «Веселый городок», оратория, увертюра-фантазия, вокальные циклы на стихи А. С. Пушкина, Г. Аполлинера,

хоровой цикл на слова немецких поэтов, струнный квартет, соната для фортепиано, соната для скрипки, соната для виолончели, парафразы на казахские темы, а также камерные, хоровые, джазовые сочинения, музыка к кинофильмам.

Индивидуальный стиль Т. Мынбаева, сформировавшийся к 1970-м годам, отличается сочетанием полифонизма, новаторскими гармоническими и ритмическими приемами, яркими фактурными находками, обращением к редким и оригинальным жанровым инновациям (Квартет для четырех тромбонов, Поэма «Бесы» на стихи А. С. Пушкина для хора и литавр, Соната для фортепиано и литавр).

Многогранный творческий облик Т. Мынбаева проявился также и в его деятельности в качестве дирижера симфонического оркестра. Многолетний опыт работы с оркестрами Москвы, Ленинграда, Екатеринбурга, Саратова, Самары, Ярославля позволил Мынбаеву отточить свой индивидуальный творческий почерк. Масштаб его эрудированности, яркая харизма в сочетании с виртуозной техникой, приобретенная в стенах Ленинградской консерватории, обусловили широкий репертуарный диапазон, включающий сочинения различных стилей — от Брамса, Бетховена, Берлиоза до Брукнера, Малера, Шостаковича. Его интерпретации отличались мощным энергетическим посылом, который во время исполнения не оставлял безучастным ни одного слушателя и был адресным, то есть направленным на каждого слушателя. Творческая позиция музыканта заключалась в стремлении к самосовершенствованию и постоянному профессиональному развитию. Он всегда находился в творческом поиске. Этому же он требовал и от музыкантов оркестра, поскольку был убежден в том, что исполнение классической музыки

невозможно без глубоких знаний теории музыки, широты горизонта интерпретатора (Россиус 87).

На протяжении длительного времени Т. Мынбаев возглавлял Государственный академический симфонический оркестр Казахской государственной филармонии имени Жамбыла, представляя республику на фестивалях и концертных площадках Советского Союза и дальнего зарубежья. В последние годы жизни он руководил Симфоническим и Камерным оркестрами РАМ имени Гнесиных в Москве.

## Материалы и методы

Материалом исследования служит партитура Сонаты для фортепиано и литавр Т. Мынбаева, а также единственная студийная запись исполнительской интерпретации Г. Кадырбековой (2020). Кроме того, привлекаются данные из источников по вопросам музыкального исполнительства, истории музыки и культурологии отечественных и зарубежных исследователей.

В настоящей работе предпринимается попытка применить широко используемый в современной музыкальной науке системный подход, который является важной основой для понимания творчества в широком смысле (Gute 522–528). Данный метод позволяет рассматривать сочинение Т. Мынбаева в неразрывной связи с его текстом, включающим в себя скрытый семантический (символический) подтекст, с историко-культурным контекстом создания и личностными особенностями автора, а также в интерпретации музыканта-исполнителя Г. Кадырбековой. В исследовании также использован метод целостного и исполнительского анализа, позволяющий рассматривать произведение как результат конкретной интерпретации.

Академическая музыка, написанная в традициях европейской культуры,

в настоящее время является наиболее понятным искусством (Нои 863–872). Вместе с тем Сонату для фортепиано и литавр Т. Мынбаева, который был представителем казахской культуры и композиторской школы, необходимо рассматривать именно в аспекте интертекстуальности как выражение диалога культур. Перед автором стояла задача проанализировать на основе системного подхода столь необычное произведение в аспекте взаимодействия европейской и казахской культур.

Рассматриваемое произведение Т. Мынбаева ставит перед исследователем ряд вопросов, связанных с новой парадигмой существования современного Казахстана (Джумакова 65–74). Подобные задачи решаются зарубежными исследователями. В частности, целью изучения Yilmaz является обоснование важности современных турецких произведений фортепианной музыки при подготовке учителей музыки (Yilmaz 3021–3025).

В последнее время актуализируются работы, в которых уделяется особое внимание роли личности интерпретатора. Музыкант, являющийся представителем той или иной национальной школы и интерпретирующий музыкальное произведение наряду с композитором, оказывает влияние на успех интерпретации, становясь, по сути, «соавтором» (Чинаев 29). Следует учитывать, что проблемы методологии исследования исполнительского облика музыканта в контексте национальной школы все еще находятся на стадии разработки. Автор данного исследования опиралась на фундаментальные работы С. Зонтаг (1961), М. Бахтина (1975), Н. Корыхаловой (1979), Ю. Россиуса (2012). Упомянутые труды являются базовыми в философском понимании интерпретации как феномена мышления. Однако исследований, связанных со стиливыми проблемами исполнения в сфере фортепианного искусства,

немного. Отметим работы В. Чинаева (1995), Н. Драч (2006), Ю. Айзенштадта (2015). В данном исследовании автор опирается на указанные труды и использует теоретический, эмпирический, аналитический, исторический и культурологический подходы.

Отмеченные особенности рассматриваемого сочинения позволяют считать его новаторским.

Обозначенная автором проблема рассматривается в нескольких аспектах:

1. Выявление факторов самобытности авторского стиля в исполнении (в ходе исследования были проведены интервью с первыми исполнителями Сонаты).
2. Определение индивидуальной исполнительской трактовки.
3. Обозначение общности исполнительского облика в контексте казахстанской фортепианной культуры.
4. Раскрытие влияния многолетних традиций фортепианного искусства Казахстана на интерпретацию Сонаты Т. Мынбаева, в том числе с позиции закономерностей мышления русской фортепианной школы, оказавшей решающее значение в становлении отечественного пианистического искусства.

## Результаты

Соната для фортепиано и литавр была создана Т. Мынбаевым в 1977 году в Алма-Ате и относится к среднему периоду его творчества. Сочинение отличается неординарностью и новаторством, проявившимся на разных уровнях. К особенностям композиторского замысла можно отнести:

- космополитизм музыкального стиля;
- оригинальную интерпретацию самого жанра Сонаты, представляющей собой ансамбль фортепиано и четырех литавр;
- композиционное развитие тематического материала

(от полифонической организации тематизма, основанного на цитатах, имеющих большую смысловую нагрузку, через прорастание интонаций к контрапункту тем в первой части и приводящего к развернутому драматическому фугато в финале);

- нетрадиционное темповое решение частей (медленно — быстро — медленно);
- атональность (отсутствие единого тонального центра);
- использование цитат, несущих большую смысловую нагрузку сонаты;
- разнообразие специфических приемов исполнительской техники как в фортепианной партии, так и в партии литавр.

Сочинение Т. Мынбаева — это соната-триптих, и по форме она соответствует классическим канонам. Но вместе с тем композитор проявляет новаторский подход в выборе инструментов, которые он объединяет. Исторически в европейской музыкальной культуре поиск оптимального совмещения инструментов в ансамбле был основан на сочетаемости их акустических свойств.

Извлекаемые звуки большинства музыкальных инструментов колеблются на определенных собственных частотах (Howle and Trefethen 23–40). Каждый инструмент обладает своей звуковой частотой и периодом затухания звука. И опыт совмещения литавр и фортепиано в Сонате Т. Мынбаева, бесспорно, нарушает принятые нормы ансамбля, но отражает инновационный замысел автора. Таким образом, Соната является новаторским произведением.

Композитор в своем произведении опирается на принцип интертекстуальности. Данный принцип осуществляется посредством тематического цитирования из популярных классических опусов (Моцарт, Бетховен, Шостакович) и стилизации казахского домбрового кюя-төкпе. Представляется возможным интерпретировать идею Т. Мынбаева как своего рода дань уважения к его

любимым композиторам и как отражение его этнических корней. С помощью цитирования и стилизации он реализует свое видение музыкального мира. Так, в первой части Сонаты звучит тема DSCH (анаграмма Шостаковича) и тема главной партии первой части 40-й симфонии Моцарта. Вторая часть Сонаты — это музыкальное воплощение образа Курмангазы средствами стиля төкпе и цитирование ритмоинтонации темы нашествия из Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича. В третьей части произведения цитируется главная тема Сонаты № 23 op. 57 *Appassionata* Людвиг ван Бетховена.

Согласно некоторым авторам (Zhao, 100884; Ноу, 863–872) актуализировалась проблема разработки новых концепций во всех областях, включая музыку. С этой точки зрения новаторство композитора Т. Мынбаева и его произведения состоит в предвидении новой парадигмы в казахстанской музыке.

Рассмотрим способы воплощения тематизма в Сонате для фортепиано и литавр Т. Мынбаева. В первой части (*Adagio*) композитор реализует свой композиционный замысел через полифоническую организацию тематизма путем использования техники прорастания интонаций через контрапункт цитируемых тем в первой части к обширному фугато в финале.

В первой части *Adagio*  $\text{♩} = 100$  практически вся экспозиция отдана соло фортепиано (первые 60 тактов), что придает большую смысловую нагрузку фортепианной партии. Композиционное решение начальных тактов сонаты транслирует один из существенных элементов, зашифрованных в письме этой сонаты, — элемент одиночества, момент истинности, требующие от пианиста внутренней аккумуляции. Немногословность, бесстрастность, скупое изложение, а также авторская ремарка *senza Ped.* (на двух полутоновых звуках *d* и *es*

звучат девятнадцать тактов, являющихся неполной цитатой 40-й симфонии Моцарта) создают ощущение временного коллапса (см. пример 1).

Пример 1. 1–4 такты

Как бы подчиняясь воле композитора, Гульжамиля Кадырбекова намеренно придает звучанию фортепиано во вступлении несколько скупую окраску. Отказ от обогащения звучания педальными средствами вносит особую краску тревоги. Пианистка начинает фразу на *pp*, будто предвосхищая дальнейшее напряженное развитие тематизма. Сама по себе звуковая величина полутона содержит очень много напряженных моментов: нисходящую интонацию стона, инверсионную восходящую интонацию с более требовательным звучанием. Постепенно преобразуясь, эти интонации приводят нас к девятнадцатому такту, где благодаря образуемому полутоновыми звуками ходу начинается прорастание. Этот ход является зерном первой части, из которого вырастают и кульминация, и контрапункт. Это анаграмма DSCH Дмитрия Шостаковича, происходящая от написания на немецком языке первых букв имени и фамилии композитора «D. Schostakowitsch» (что соответствует нотам *d, es, c, h*) и широко им применявшаяся (например, в Первом скрипичном концерте, Десятой симфонии, Восьмом струнном квартете).

Мастерство Г. Кадырбековой ярко проявляется уже в начальном разделе сонаты. На протяжении длительного времени она практически не прибегает к каким-либо динамическим средствам развития, тем не менее звучание роля поражает высшей степенью напряженности. Партия фортепиано звучит как мучительный поиск выхода за рамки этой звучащей безысходно секунды.

В двадцатом такте первое появление музыкального портрета Шостаковича посредством аббревиатуры DSCH приводит к сдвигу и художественному переосмыслению благодаря прорастанию тематического зерна (см. пример 2).

Пример 2. 17–20 такты

В двадцать четвертом такте происходит первое появление полной темы главной партии Симфонии Моцарта (см. пример 3).

Пример 3. 21–28 такты

Контрапункт в левой руке появляется издали как намек. При этом партия второго голоса являет собой совершенно самостоятельную линию, имеющую свой собственный мелодический облик. Г. Кадырбекова придает второй линии абсолютную ровность, некоторую

безжизненность, но мелодика, несмотря на кажущуюся ровность, интонируется максимально выразительно, но не выходя за пределы *pp*. В этом можно отметить высокое структурное мастерство пианистки, грамотно распределяющей динамические ресурсы и выстраивающей убедительную магистраль динамического развития.

С 24 такта начинается неуклонное, неумолимое развитие с полиметрическими смещениями (4/4, 3/4, 5/8, 6/8), приводящее в 51 такте к стретте в трех голосах (сопрано, тенор, бас), динамической и агогической кульминации (авторская ремарка *маркатиссимо* и два форте). Такой накал динамического развития достигается благодаря воплощению и переосмыслению этих двух цитат, причем композитор усиливает роль анаграммы Дмитрия Шостаковича в стретте (бас в обращении к верхнему голосу) (см. пример 4).

Пример 4. 49–52 такты

Очень интересное решение в претворении цитаты DSCH – семикратное повторение четырех звуков восьмыми и в 56 такте на 7/8 в басу композитор подключает посредством органных пунктов цитату DSCH в увеличении (см. пример 5). Реплики фортепиано звучат сухо, подчеркнута остро, пианистка как бы нарочито утрирует напряженность кульминации активной артикуляцией, играя эпизод на *staccato*. В этом также проявляется соноризм мышления композитора, чутко отраженный в исполнении Гульжамилы Кадырбековой. Стилиевые факторы мышления композитора являются

приоритетными в интерпретации пианистки.

Пример 5. 56–59 такты

В 60 такте первое появление литавр, начинающееся мощным тремоло с темы DSCH в увеличении на фортиссимо, приводит к контрапункту между партиями литавр и фортепиано (цитата из 40-й симфонии двойными квинтами и квартами) (см. пример 6).

Пример 6. 60–65 такты

Литавры вступают ярко, тремоло подчеркивает накал, достигнутый предыдущим развитием. Интересно, что Е. Жумашев не применяет силовые методы звучания перманентно, а, напротив, ворвавшись в партитуру, использует приемы многократных коротких нарастаний, «пропадая» после сильной доли и вырастая к каждой новой сильной доле с каждым разом все ярче и ярче. Это способствует тому, что кульминация звучит в постоянном развитии и таким образом достигается максимальный накал в звучании кульминационного момента. Интонация в партии литавр продолжает мелодическую линию органного

пункта у фортепиано, что является действенным фактором, объединяющим форму целостного произведения. Мастерство Е. Жумашева также проявляется в том, что он уловил градус звучания фортепиано, подхватив его и придав дальнейший импульс в нарастании напряжения.

Стретта и контрапункт — это кульминационные точки первой части. Перед кодой в партии литавр звучит тема DSCH на 3/8 в жанре вальса и приводит к необычной коде, с ладовым сдвигом в мажор (см. пример 7).

Пример 7. 116–124 такты

Композитор использует мажорные интонации в миноре, тем самым достигая внезапного умиротворения. В заключительных тактах в партии фортепиано наступает перелом: внезапно врывается увеличенный септаккорд Fis-dur на органном пункте *d* в басу. В партии фортепиано использован прием, когда через педальную звучность остается звучать тоника Fis-dur. В этой коде зашифрованы интонации из той же главной партии 40-й симфонии Моцарта, как и в экспозиции первой части Сонаты, тем самым завершая арочную композицию между экспозицией и кодой. Очевидно, что стиль Дмитрия Шостаковича оказал большое влияние на мировоззрение и творчество Т. Мынбаева. Отголоски его Седьмой симфонии можно услышать во второй части Сонаты.

Вторая часть Allegro интересна по многим параметрам. Она трехчастна с сокращенной репризой. По композиционному и программному замыслам, а также по средствам воплощения технических приемов можно говорить о стилизованном воплощении портрета великого казахского кюйши Курмангазы и в целом — о стилистике кюев Западного Казахстана (кюю-токпе) с их неукротимой космической энергией. В пианистической технике передан неумолимый токкатный ритмический пульс, являющийся аллегорией движения несущегося скакуна, «хронотопом дороги» (Бахтин 258). Фактура фортепианной партии изобилует параллельными квартами, имитирующими звучание домбры. Все эти художественно-образные средства используются композитором для передачи своеобразного айтуса (состязания) между фортепиано и литаврами, что придает динамизм, усиливающий ансамблевое противостояние.

Вторая часть начинается subito репетициями соло литавр пианиссимо на ноте *e* большой октавы в темпе Allegro ( $\text{♩} = 132$ ). В девятом такте к литаврам подключается фортепианная партия также на пианиссимо репетициями на ноте *h* первой октавы. В следующих тактах инициативу перехватывает фортепиано. Литавры лишь издалека, изредка, как эхо, напоминают о себе. Фортепиано ведет основную партию, в которой содержится скрытая тема. Тема является авторской и заслуживает очень внимательного осмысления и исполнения. С точки зрения техники, определенную трудность для пианиста представляют собой совмещение скрытой темы и репетиций (см. пример 8).

Пример 8. 7–45 такты

С 38 такта в партии фортепиано сгущается напряжение посредством тревожных синкопированных аккордов у фортепиано, которые не совпадают с сильной долей литавр и появляются на слабой доле, что создает аккумулятивный образ с напряженной энергетикой (см. пример 9).

Пример 9. 38–41 такты

Происходит динамизация всей фактуры фортепиано и литавр. Развитие от пианиссимо до форте необходимо распределить на начальные 60 тактов. Партия литавр становится более устойчивой, остинатной (на звуках *f*, *e*, *h*, *l*). Обращает на себя внимание прием, применяемый композитором в ритмике. В фортепианной партии (60–70 такты) отсутствует ритмически устойчивая сильная доля, которая в сочетании с литаврами образует синкопу, тем самым подчеркивая драматизм накала (см. пример 10).

Пример 10. 66–69 такты

Параллельные кварты, появляющиеся с 71 такта в фортепианной партии, знаменуют начало разработки всей второй части, представляющей собой раздел, масштабный по тематизму, динамизму, ансамблевому решению фортепиано и литавр. Композиционное решение автора в отношении развёртывания темы кюя в начале второй части постепенно приводит к мощному, подлинно симфоническому звучанию **тутти**. Тем самым композитор открывает новые горизонты синтеза композиционного письма (см. пример 11).

Пример 11. 70–73 такты

Благодаря новаторским приемам, используемым композитором (синтез казахской традиционной музыки с европейской), в Сонате отчетливо просматриваются ритмические и тематические интонации, сходные с интонациями Седьмой симфонии Шостаковича; прослеживаются остинатная пульсация в фортепианной фактуре, «ритмическая централизация» (Айзенштадт 192). На сходство с Седьмой симфонией указывает и напор общего маршевого движения разработки, фактура, ритм, акценты. С исполнительской точки зрения необходимо отметить сложные ансамблевые задачи обоих музыкантов. Особенно это касается полиритмических сдвигов, несовпадений ритмических членений, отсутствия сильных долей: это наводит на мысль об увлечении автора Сонаты джазом и включением некоторых ритмических джазовых элементов в партиях ансамблистов: семантика Седьмой симфонии Шостаковича в сочетании с метрической графикой джаза.

Прослеживается также полиметричность, выраженная в переходах 5/4 на 5/2, 3/2 на 5/4, 6/4, 9/4 (см. пример 12).

Пример 12. 81–83 такты

Отметим мастерское использование композитором динамических возможностей обоих инструментов, что создает колоссальный динамический, колористический и звуковой объем. Во второй части сочинения усилена партия литавр с несколькими сольными тактами, а также с заключительными тактами в коде на репетиции ноты *e* с ремаркой четырех *пиано*, что вызывает ассоциацию с топотом удаляющегося скакуна (см. пример 13).

Пример 13. 190–201 такты

Вторая часть произведения заканчивается интонацией на четыре пиано и квинтовым ходом у фортепиано, которую можно истолковать в интерпретации Г. Кадырбековой как восхищенный возглас автора Шостаковичу: «Ах!» Все завершается на 4 *пиано* у литавр. Кода второй части — дань уважения мастеру, которого Мынбаев боготворил. По сути вторая часть представляет собой агогическую

кульминацию всей Сонаты. А следующая за ней третья часть — динамическую.

Третья часть *Andante* ( $\text{♩} = \text{с. } 120$ ) с самого начала несет в себе большую смысловую нагрузку. Здесь, как и в предыдущих двух частях Сонаты, есть зашифрованный код «двойственности», между всеми темами есть взаимосвязь и в то же время противоречие. Но в третьей части это проявляется особым образом. Тематическое зерно — это цитата главной темы Сонаты № 23 op. 57 *Appassionata* Людвиг ван Бетховена. Но в начале звучат два мотива: в партии левой руки — двойные терции кварты-квинты в кружащемся гипнотическом движении, а в партии правой руки — тема-контрапункт, тема-«побудка» по кварто-квинтовым пунктирным интонациям верхнего регистра (двойственность) (см. пример 14).

Пример 14. 1–5 такты

Есть зашифрованный код, а «раскодирование» тесно взаимосвязано с интерпретацией (Корыхалова 161). Это семикратное повторение первой ритмической фигуры цитаты в конце экспозиции, что приводит к появлению у литавр цитаты из *Appassionata* и в партии фортепиано контрапунктом кружащиеся кварты-квинты (см. пример 15).

Пример 15. 4–48 такты

После этого контрапункта появляется раздел обширного фугато в партии

фортепиано, что рассматривается как результат полифонической организации тематизма в первой части, приводящей к полифонической форме в третьей части. Здесь представлен большой регистровый диапазон полифонического полотна (см. пример 16).

Пример 16. 63–66 такты

Образный строй коды третьей части, выраженный в драматургии тематизма, основан на идее непреклонности героя в борьбе со стихией. К средствам реализации данной идеи относятся элементы стретты, необычная фактура, с двойными секстами и квартами, полностью трансформированные на фоне темы-цитаты *Appassionata* в партии левой руки у фортепиано. В дополнение к этому в партии литавр звучат «беспокойные» ритмические триоли, имитирующие интонации бетховенской темы. Соната завершается глухими ударами у литавр и ритмическими пунктирными мазками в унисон у фортепиано. На этом фоне контрапунктом звучит тема *Appassionata* (см. пример 17).

Пример 17. 105–112 такты

Фортепианная партия финала технически усложнена двойными нотами,

скачками, полифонически насыщена, что, помимо ансамблевых задач, предъявляет пианисту высочайшие требования. Исполнение Г. Кадырбековой является поистине эталонным. Айтыс-борьба как будто продолжается до последнего вздоха, и на протяжении заключительных одиннадцати тактов угасающий органый пункт в унисон сопровождает квинтовый ход у литавр *g-c* на два *пиано*, затем три *пиано* и *diminuendo* в конце.

## Дискуссия

Таким образом, в результате предпринятого интерпретационного структурно-интонационного, интерпретационного и методического анализа Сонаты для фортепиано и литавр Т. Мынбаева в исполнении Гульжамилы Кадырбековой были выявлены важнейшие стилистические особенности авторского почерка композитора.

Кроме того, анализ показал, каковы основные композиционные особенности этого новаторского произведения. Общая композиционная схема Сонаты основывается на полифонических приемах организации тематизма по методу прорастания, принципах использования цитат (монограмма DSCH, главная тема первой части Симфонии № 40 *g-moll* Вольфганга Амадея Моцарта, главная тема первой части Сонаты № 23 op. 57 *Appassionata* Людвиг ван Бетховена) и воплощении тематизма казахских домбровых кюев через стилизацию темы кюя-төкпе. Соподчинение всех указанных приемов способствует раскрытию художественного замысла произведения.

Представленный анализ интерпретации раскрывает системные взаимосвязи между авторским видением и трактовкой исполнителей на разных уровнях:

1. Синтез различных стилизованных элементов (цитата и стилизация) в сочинении,

представляющий собой проявление принципа интертекстуальности, заложенный автором сочинения, который раскрывается исполнителем на структурно-композиционном уровне.

2. Целостно-концептуальный подход в решении художественного замысла посредством исполнительских приемов, позволяющих отразить смысловой подтекст произведения.
3. Выявление взаимосвязей между художественной идеей композитора, отражающей определенное мировоззрение музыканта, чье творческое формирование обусловлено межкультурным синтезом, и исполнительской интерпретацией, основанной на собственном прочтении новаторского произведения.

Рассмотрение Сонаты для фортепиано и литавр Т. Мынбаева в аспекте исполнительской интерпретации соотносится в целом с актуальными проблемами современной музыкальной практики. Как отмечается рядом исследователей, интерпретация музыки становится сложнее, вычурнее, изощреннее, тем самым с большой скоростью изменяя стиль (Sonntag 15). По словам европейского теоретика Марко-Франко, во всех сферах музыки, в том числе в педагогике, исполнительстве, диалектика такова, что они подвергаются постоянному обновлению, модернизации, и связано это с теми процессами, которые происходят сегодня в глобальном мире (7). Одна из многочисленных задач интерпретатора состоит в том, чтобы преподнести авторский замысел и смысл толкуемого в его первоизданной чистоте. По словам выдающегося пианиста Дину Липпати, нужно попытаться раскрыть полное эмоциональное содержание произведения, прежде чем приступать к технической работе (Schoones 8).

Т. К. Мынбаев — композитор, который находился в постоянном поиске; и он

не мог пройти мимо новейших концепций, появившихся в России в XX веке. Собственно авторская идея Т. Мынбаева во многом воплощена средствами актуальной на момент создания Сонаты сонорики (Rinser 76). Используемое композитором беспедальное звучание рояля на протяжении длительного периода является ярким примером сонорики и требует от исполнителей особых технических приемов. В пользу сонорных исканий автора убедительно свидетельствует смешение фортепиано и литавр в пределах одного сочинения.

Другая задача, стоящая перед исполнителем, заключается в достижении интонационной выразительности, речевой ясности, что отражает одно из важнейших качеств русской пианистической школы, представителем которой является Гульжамия Кадырбекова, стремившаяся в партии фортепиано синтезировать сонорные эффекты с максимальной ясностью интонации и выразительным исполнением линейной мысли. Стоит отметить также, что, несмотря на новизну сочинения, многие факторы в интерпретации представляют собой синтез устоявшихся ориентиров и новаторских методов выражения музыкальной мысли, «художественного мышления поколения» (Драч 11).

## Заключение

Применяемый автором исследования системный метод стал важной основой для понимания творчества в более широком смысле (Gute 522–528). Данный метод позволил выявить взаимосвязь следующих факторов:

- личность композитора Т. Мынбаева, сформировавшаяся в контексте межкультурного синтеза;
- этнические истоки творчества композитора;
- творческий подход первого интерпретатора Сонаты для фортепиано и литавр Г. Кадырбековой

(фортепиано) к интерпретации оригинального сочинения, основанного на новаторских принципах.

Особенность Сонаты Т. Мынбаева заключается в том, что при общем звучании около 15 минут она создает ощущение предельной насыщенности текста. Этому способствует аккумулятивность тематического ресурса и концепции композиторского замысла, что оказывает невероятно сильное воздействие, оставляя впечатление вневременного полотна вселенского масштаба, несмотря на камерно-инструментальные жанровые особенности.

Самобытность композиторского языка Т. Мынбаева, его новаторское мышление, жанровый синтез — все это характеризует особый творческий почерк композитора, своеобразие которого позволяет многократно обращаться к его наследию как со стороны исполнителей, так и со стороны исследователей.

Соната для фортепиано и литавр Т. Мынбаева является монументальным полотном по содержанию. Она наполнена художественными образами, позволяющими создать подлинно эпическую картину. Еще одним немаловажным аспектом можно считать выявление этнических истоков произведения, которые выражены в обращении композитора к жанровым особенностям и мелосу казахской традиционной музыки. Музыкальный язык сочинения тесно перекликается с инструментальной и интонационной природой казахской музыки. К сожалению, молодые исполнители Казахстана не обращаются к этому интересному опусу Т. Мынбаева, но мы надеемся, что более подробное знакомство с этим сочинением, представленное в данной статье, поспособствует тому, что интерес к Сонате возрастет, и она будет звучать на больших сценических площадках Казахстана.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Barata, Mariana Lopes, and Pedro Simões Coelho. "Music Streaming Services: Understanding the Drivers of Customer Purchase and Intention to Recommend." *Heliyon*, vol. 7, no. 8, 2021, p. e07783. DOI: 10.1016/j.heliyon.2021.e07783.
- Ferreira, Paulo, et al. "Is Brazilian Music Getting More Predictable? A Statistical Physics Approach for Different Music Genres". *Physica A: Statistical Mechanics and Its Applications*, vol. 583, 2021, p. 126327. DOI: 10.1016/j.physa.2021.126327.
- Gute, Gary. "Systems Theories and Approaches". *Encyclopedia of Creativity* (3rd Edition), edited by Steven Pritzker and Mark Runco, Academic Press, 2020, pp. 522–528. DOI: 10.1016/B978-0-12-809324-5.23792-9.
- Hou, Rui. "Performance Analysis of Cache Replacement Algorithm in Information Center Network and Construction of Electronic Music Composition System". *Alexandria Engineering Journal*, vol. 61, no. 1, 2021, pp. 863–872. DOI: 10.1016/j.aej.2021.04.082.
- Howle, Victoria, and Nick Trefethen. "Eigenvalues and Musical Instruments." *Journal of Computational and Applied Mathematics*, vol. 135, no. 1, 2001, pp. 23–40. DOI: 10.1016/S0377-0427(00)00560-4.
- Marco-Franco, Julio E. "New Tendencies in Musical Education: Time for New Scales and Hybrid Artistic Events." *The 34-tone Golden Scale Project. Research of the Department of Communication and Arts, Aveiro University Portugal and the National Research Council of Italy Bologna*. 2017, pp. 7–8. DOI: 10.13140/RG.2.2.19847.50084.
- Rinser, Luise. *Der verwundte Drache: Dialog ueber Leben und Werk des Komponisten*. Fisher Taschenbuch, 2016.
- Schoones, Eric. *Walking up the Mountain Track*. Bostel, Agreeable Place Publications, 2017.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- Yilmaz, Nilüfer. "A Study Related to the Usage of Contemporary Turkish Piano Music Works in Music Teacher Training". *Procedia – Social And Behavioral Sciences*, vol. 116, 2014, pp. 3021–3025. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.01.700.
- Zhao, Huan, et al. "Critical Thinking of Music Educators as a Factor in Creative Music Pedagogy." *Thinking Skills and Creativity*, vol. 41, 2021, p. 100884. DOI: 10.1016/j.tsc.2021.100884.
- Айзенштадт, Сергей. *Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики*. 2015. ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки», докторская диссертация.

Анохина, Светлана. «Полистилистика как проявление постмодернизма в музыке». *Теория и практика общественного развития*, № 1, 2009, с. 107–110.

Бахтин, Михаил. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва, Художественная литература, 1975.

Джумакова, Умитжан. «О понимании и восприятии национальных свойств музыки и методологических проблемах музыковедения Казахстана». *Музыка. Искусство. Наука. Практика: научный журнал Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова*, № 4 (24), 2018, с. 65–74.

Джумакова, Умитжан. «Творчество композиторов Казахстана на рубеже двух веков и “перезагрузка” в его научном осмыслении». *Calameo*, [www.calameo.com/read/006395459691cc099ba0d](http://www.calameo.com/read/006395459691cc099ba0d). Дата доступа 21 сентября 2021.

Драч, Наталья. *Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века*. 2006. Астраханская государственная консерватория, кандидатская диссертация.

Корыхалова, Наталия. *Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства*. Москва, Музыка, 1979.

Мылтыкбаева, Меруерт. *Казахский вальс: генезис и жанровые разновидности*. 2009. Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, кандидатская диссертация.

Мынбаев, Тимур. «Соната для фортепиано и литавр. Исполнители: Гульжамиля Кадырбекова (фортепиано), Ернат Жумашев (литавры)». *YouTube*, загружено Maia Sepp, 13 января 2021, [youtu.be/lb9kVKbbDts](https://youtu.be/lb9kVKbbDts).

Россиус, Юлия. «О теории интерпретации Эмилио Бетти». *История философии*, № 17, 2012, с. 83–89.

Чинаев, Владимир. *Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков. (На примере фортепианного исполнительского искусства)*. 1995. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, докторская диссертация.

Юнусова, Виолетта, и Александр Харуто. «Компьютерная этномузыкалогия: задачи, методы, результаты». *Музыкальная академия*, № 3, 2020, с. 162–177.

## References

- Aizenshtadt, Sergei. *Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitai, Koreya, Yaponiya): problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki*. [Piano Schools of the Far Eastern Region (China, Korea, Japan): Problems of Theory, History, Performing Practice]. 2015, Novosibirsk, Glinka Novosibirsk State Conservatory, doctoral dissertation. (In Russian)
- Anokhina, Svetlana. Polistilistika kak proyavlenie postmodernizma v muzyke. [Polystylistics as a Manifestation of Postmodernism in Music]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, no. 1, 2009, pp. 107–110. (In Russian)
- Bakhtin, Mikhail. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let*. [Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1975. (In Russian)
- Barata, Mariana Lopes, and Pedro Simões Coelho. “Music Streaming Services: Understanding the Drivers of Customer Purchase and Intention to Recommend.” *Heliyon*, vol. 7, no. 8, 2021, p. e07783. DOI: 10.1016/j.heliyon.2021.e07783.
- Chinayev, Vladimir. *Isполnitel'skie stili v kontekste khudozhestvennoi kul'tury XVIII–XX vekov (na primere fortepiannogo ispolnitel'skogo iskusstva)*. [“Performing Styles in the Context of the Artistic Culture of the 18th–20th Centuries (on the Example of Piano Performance Art)”]. 1995. Moscow State Tchaikovsky Conservatory, doctoral dissertation. (In Russian)
- Drach, Natal'ya. *Osnovnye stilevye tendentsii v otechestvennom fortepiannom iskusstve vtoroi poloviny XX veka*. [The Main Stylistic Trends in the Russian Piano Art of the Second Half of the 20th Century.]. 2006. Astrakhan State Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)
- Dzhumakova, Umitzhan. “O ponimanii i vospriyatii natsional'nykh svoistv muzyki i metodologicheskikh problemakh muzykovedeniya Kazakhstana.” [“About Understanding and Perception of National Properties of Music and Methodological Problems of Musicology of Kazakhstan.”] *Muzyka. Iskusstvo, Nauka, Praktika*, vol. 4, no. 24, 2018, pp. 65–74. (In Russian)
- Dzhumakova, Umitzhan. “Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana na rubezhe dvukh vekov i “perezagruzka” v ego nauchnom osmyslenii.” [“The Creativity of Composers of Kazakhstan at the Turn of Two Centuries and the “Reset” in Its Scientific Understanding.”] *Calameo*, [www.calameo.com/read/006395459691cc099ba0d](http://www.calameo.com/read/006395459691cc099ba0d). Accessed 21 September 2021. (In Russian)
- Ferreira, Paulo, et al. “Is Brazilian Music Getting More Predictable? A Statistical Physics Approach for Different Music Genres”. *Physica A: Statistical Mechanics and Its Applications*, vol. 583, 2021, p. 126327. DOI: 10.1016/j.physa.2021.126327.
- Gute, Gary. “Systems Theories and Approaches”. *Encyclopedia of Creativity* (3rd Edition), edited by Steven Pritzker and Mark Runco, Academic Press, 2020, pp. 522–528. DOI: 10.1016/B978-0-12-809324-5.23792-9.

Hou, Rui. "Performance Analysis of Cache Replacement Algorithm in Information Center Network and Construction of Electronic Music Composition System". *Alexandria Engineering Journal*, vol. 61, no. 1, 2021, pp. 863–872. DOI: 10.1016/j.aej.2021.04.082.

Howle, Victoria, and Nick Trefethen. "Eigenvalues and Musical Instruments." *Journal of Computational and Applied Mathematics*, vol. 135, no. 1, 2001, pp. 23–40. DOI: 10.1016/S0377-0427(00)00560-4.

Korykhalova, Nataliya. *Interpretatsiya muzyki. Teoreticheskie problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva. [Interpretation of Music. Theoretical Problems of Musical Performance.]* Moscow, Muzyka, 1979. (In Russian)

Marco-Franco, Julio E. "New Tendencies in Musical Education: Time for New Scales and Hybrid Artistic Events." *The 34-tone Golden Scale Project. Research of the Department of Communication and Arts, Aveiro University Portugal and the National Research Council of Italy Bologna*. 2017, pp. 7–8. DOI: 10.13140/RG.2.2.19847.50084.

Mylytkbayeva, Meruert. *Kazakhskii val's: genezis i zhanrovye raznovidnosti. [Kazakh Waltz: Genesis and Genre Varieties]*. 2010. Almaty, Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)

"Timur Mynbayev – Sonate for Piano and Percussion, Gulzhamilya Kadyrbekova, Ernat Zhumashev". *YouTube*, uploaded by Maia Sepp, 13 January 2021, [youtu.be/lb9kVKbbDts](https://youtu.be/lb9kVKbbDts). Accessed 10 August 2021.

Rinser, Luise. *Der verwundte Drache: Dialog ueber Leben und Werk des Komponisten*. Fisher Taschenbuch, 2016.

Rossius, Yuliya. "O teorii interpretatsii E. Betti." ["On the Theory of Interpretation by E. Betty."] *Istoriya filosofii*, no. 17, 2012, pp. 83–89. (In Russian)

Schoones, Eric. *Walking up the Mountain Track*. Boxel, Agreeable Place Publications, 2017.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

Yilmaz, Nilüfer. "A Study Related to the Usage of Contemporary Turkish Piano Music Works in Music Teacher Training". *Procedia – Social And Behavioral Sciences*, vol. 116, 2014, pp. 3021–3025. DOI: 10.1016/j.sbspro.2014.01.700.

Yunusova, Violetta, and Aleksandr Kharuto. "Komp'yuternaya etnomuzykologiya: zadachi, metody, rezul'taty." ["Computer ethnomusicology: tasks, methods, results."] *Muzykal'naya akademiya*, no. 3, 2020, pp. 162–177. (In Russian)

Zhao, Huan, et al. "Critical Thinking of Music Educators as a Factor in Creative Music Pedagogy." *Thinking Skills and Creativity*, vol. 41, 2021, p. 100884. DOI: 10.1016/j.tsc.2021.100884.

**Майа Сепп**

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы  
(Алматы, Қазақстан)

### ТИМУР МЫҢБАЕВТЫҢ ФОРТЕПИАНО МЕН ЛИТАВРЛАРҒА АРНАЛҒАН СОНАТАСЫ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАНТТАРДЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ АСПЕКТІСІНДЕ

**Аңдатпа.** Композитор және дирижер Тимур Мыңбаевтың (1943–2011) шығармашылығы Қазақстанның заманауи музыкалық мәдениетінің дамуына әсер етіп, оның шығармалары халықаралық деңгейде кеңінен тарады. Музыкалық тілдің өзіндік ерекшелігі мен жаңашылдығы Т. Мыңбаевқа еуропалық жанрларды қазақтың дәстүрлі музыкасының элементтерімен ұштастырып қана қоймай, сонымен қатар түрлі жоспарлы музыкалық аспаптарды, мысалы, фортепиано мен литаврларды синтездеуге мүмкіндік берді. Мұндай жұмыстар сирек кездеседі, сондықтан олар ерекше назар аударуды қажет етеді. Бұл зерттеуде жүйелі көзқарасты қабылдауға әрекет жасалады. Бұл тәсіл шығармашылықты кең мағынада түсіну үшін маңызды негіз болып табылады және композиторлық опусты оның мәтінімен, яғни оған кіретін шығармашылықтың тарихи-мәдени контекстінде жасырын семантикалық бүкпе мәні мен автордың жеке ерекшеліктерімен, сонымен қатар орындаушылық интерпретациямен ажырамас байланыста қарастыруды белгілейді. Т. Мыңбаевтың фортепиано мен литаврларға арналған Сонатасын алғаш рет белгілі қазақстандық пианист Гүлжәмилә Қадырбекова орындады. Түрлі жоспарлы аспаптарға арналған шығармалардың өте сирек орындалуы жұртшылықтың музыкадағы инновациялық шешімдерді қабылдамау тәуекелінің жоғары болуымен байланысты. Сондықтан бұл шығармалардың танымал болуы мен әрі қарайғы өмірі үшін көбінесе орындаушылардың жеке басы көбінесе шешуші маңызға ие болады. Зерттеу жұмысы барысында Т. Мыңбаевтың Сонатасының бірінші орындаушысымен сұхбат түрінде бастапқы сапалық талдау жүргізілді. Шығарманың концептуалды идеясы спецификалық жанрлық шешімде, Дмитрий Шостаковичтің симфониялық символикасын қолдануында және этникалық стилизациясында көрінді. Интерпретациялық талдау музыкалық орындаушылық құбылыстың көп деңгейлі көрінісін қамтитын жүйелі тәсілді білдіреді. Мақалада музыкалық мысалдар келтірілген және пианист Гүлжәмилә Қадырбекованың орындауындағы Т. Мыңбаевтың фортепиано мен литаврларға арналған Сонатасының алғашқы студиялық жазбасының электронды ресурсына сілтеме берілген.

**Тірек сөздер:** Тимур Мыңбаев, Гүлжәмилә Қадырбекова, соната, интерпретация, жанрлық синтез, композитор, орындаушылық талдауы, фортепиано, литаврлар.

*Автор қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.*

**Дәйексөз үшін:** Сепп, Майа. «Тимур Мыңбаевтың фортепиано мен литаврларға арналған Сонатасы қазақстандық музыканттардың орындаушылық интерпретациясы аспектісінде». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 4, 2021, 70–90 б. DOI: 10.47940/cajas.v6i4.490.

## Maia Sepp

Kurmangazy Kazakh National Conservatory  
(Almaty, Kazakhstan)

### SONATA FOR PIANO AND TIMPANI BY TIMUR MYNBAYEV IN THE ASPECT OF PERFORMING INTERPRETATION OF KAZAKHSTANI MUSICIANS

**Abstract.** The creativity of composer and conductor Timur Mynbayev (1943–2011) influenced the development of Kazakhstani musical culture, and his works were widely disseminated throughout the world. The originality and innovation of the musical language allowed T. Mynbayev to combine the Kazakh national idea with European musical genres in music and to synthesize musical instruments that are completely diverse in their specificity, for example, the piano and the timpani. Works of this kind are rare and therefore require special attention of researchers. This study proposes application of a systematic approach to this kind of works, which takes into account not only the history and circumstances of creation of the work but also a personality of the composer, the context and subtext of the work, as well as performers on whom the quality of the performing interpretation depends. When studying Sonata for piano and timpani by T. Mynbayev for the first time a systematic approach was applied, an essential basis for understanding creativity in a broad sense. T. Mynbayev's Sonata for piano and timpani was first performed by a famous Kazakh pianist Gulzhamilya Kadyrbekova. A rare performance of works for diverse instruments is due to public's high risk of non-acceptance of innovative solutions in music. Therefore, performers' personality is often of decisive importance for popularization and further life of these works. In the course of the research, primary qualitative analysis was carried out in a form of in-depth interview with the first performer of the Sonata by T. Mynbayev. The conceptual idea of the Sonata manifested itself in a unique genre solution, the use of Dmitry Shostakovich's symphonic symbolism and ethnic stylization. The article contains musical examples and an electronic resource of the first studio recording of Sonata for piano and timpani by T. Mynbayev performed by pianist Gulzhamilya Kadyrbekova.

**Keywords:** Timur Mynbayev, Gulzhamilya Kadyrbekova, sonata, interpretation, synthesis of genres, composer, performer, piano, timpani.

*The author has read and approved the final version of the manuscript and declares that there is no conflict of interests.*

**Cite:** Sepp, Maia. "Sonata for Piano and Timpani by Timur Mynbayev in the Aspect of Performing Interpretation of Kazakhstani Musicians." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 6, no. 4, 2021, pp. 70–90. DOI: 10.47940/cajas.v6i4.490.

#### Автор туралы мәлімет:

Майя Яковна Сепп — докторант, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының арнайы фортепиано кафедрасының оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

#### Сведения об авторе:

Майя Яковна Сепп — докторант, преподаватель кафедры специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

#### Author's bio:

Maia I. Sepp — PhD student, Teacher, Department of Special Piano, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)