**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗБОР ПЕСЕННОГО ЖАНРА И КАНТАТЫ "САЛТАНАТТЫ" МАНСУРА САГАТОВА**

 Творчество композитора М. Сагатова нача­лось в бурные 60-е годы — годы творческого подъема казахстанской культуры, когда древо молодой казах­станской композиторской школы дало обильные рос­тки, приумножая и обогащая мировую музыкальную культуру. Мансур Сагатов закончил Алматинскую консерва­торию по классу композиции у Василия Васильевича Великанова. За годы обучения могучая творческая индивидуальность вырастала в профессио­нальное мастерство. Композитор работает в различных жанрах музыкального искусства. Им созданы: балет «Әлия» на либретто Байдаралина, балетная сюита, симфоничес­кая сюита, симфонический кюй, концерт для скрипки с оркестром, кюй для скрипки с оркестром, поэма для струнных, флейты и ударных «Диалоги», симфония, пьесы для эстрадного оркестра, четыре кантаты, про­изведения для хора, ряд камерных сочинений, соната для виолончели и фортепиано, вариации на тему «Ләйлім шырақ», вокальные произведения, музыка к дра­матическим спектаклям.

 Одной из ярких страниц музыкального наследия композитора являются произведения для хора. Первыми образцами хоровых произведений стали — поэма на слова К. Мырзалиева «На джайляу», обработка для хора песни «Шіле өзең», кантата «Песнь акына», «Память», «Домбыраға қол соқпа», «Той бастар»; в 80-х годах к 60-летию Казахстана была написа­на «Праздничная кантата», в 1992—1994 годах были со­зданы: «Еркелер мен Серкелер», «Таң алдыңда», «Наұрыз айы келгенде» и др.

Музыкальный язык Мансура Сагатова необычайно тонкий, изящный, удивительно ясно вплетающийся в канву драматургии, на первом месте у него стоят как и стихи так и музыка. Все на­столько продумано, отшлифовано, едино, во всем при­сутствует строгость и рационализм мышления. В творчестве композитора преломляются черты музыки и традиций казахской, европейской и восточной культур. Яркий, самобытный тематизм весь пропитан духом казахских степей, изложение его в виде бурдонного двухголосия напоминает отзвуки домбрового наигрыша, полет и свобода мелодии, нескованной квадратностью, переменный метр, пентатоновые звукоряды и, наконец, выбор текста. Как патриот и ценитель казахской поэзии М. Сагатов обращается к творчеству казахских поэтов: Абая, Макатаева, Молдагалиева, Сулейменова.

Влияние европейской культуры выражено в техни­ке музыкального языка: дублировки, эффект интегри­рующего фонизма, витражная и круговая техника зву­корядов, аккордов, полиладовость, политональность, полимодальность; аккорды от простых трезвучий до пентаккордов, кварт - квинт-аккордов; грамотная и продуманная логика голосоведения от гомофонии к гетерофонии и полифонии; разнообразная техника пения голосов — переклички, tutti и многое другое. Все перечисленное говорит о высокой профессиональной эруди­ции композитора. Также композитор обращается в восточной поэзией, в частности к японской поэзии, со стихотворной формой хокку или танка, где на первом месте стоит простота, тонкость, изысканность и в то же время при­сутствует глубина и философичность и умение сказать многое в немногих словах. Лаконизм, миниатюр­ность, хрупкость, изящество, деликатность, рафинированность стиля, умение удерживать одно эмоцио­нальное состояние в течение всей пьесы, не разбрасы­ваясь композиторской техникой.

Стремление запе­чатлеть изменчивость внешнего мира и остановить мгновение, созерцание изображаемого, любование кра­сотой создаваемых форм, привело Маэстро к ориги­нальным композиторским приемам. Произведение «Наұрыз айты келгенде», на слова М. Макатаева, торжественный звон, который имитируется вначале женскими, а за­тем мужскими голосами, несет в себе основное смыс­ловое содержание, он как остинато проходит через все произведение, сообщая о приходе дня весеннего рав­ноденствия. Эффект интегрирующего фонизма, кото­рый объединяет пентатоновые ряды от «ля» и «ре», создает единое звуковое полотно. Два женских хора «Тан алдыңда» («На рассвете») и «Күн» («Солнце») - это жанровые зарисовки, также написаны на слова М. Макатаева.. В «Таң алдыңда» раскрывается теория японской философии контрастов Инь и Янь — мужского и женского начал, показ борьбы двух устоев «gis» и «fis», тень и свет. Но все, так и не найдя сильнейшего, заканчивается на политональном устое - «Ми» мажорного трезвучия голубого оттенка на устое «fis» в басу. В произве­дении «Күн», написанного в тональности Си мажор, привлекает своей логикой построения голосов от одного к че­тырехголосию, цепь кварт-квинтаккордов, дублировки, в финале пентаккорды первого, третьего, четвертого рядов.

 «Биылғы май» («Нынешний май») — произведение для смешанного хора a cappella, на слова М. Макатаева. В этом произве­дении композитор и поэт воспевают красоту последнего месяца весны. «Домбыраға қол соқпа». Трудно передать философский подтекст, который Абай вкладывал в свои стихи, все суета сует в мирской жизни, лишь звуки домбры возвещают о покое, погружении в небытие. Все произведение пост­роено на развитии витками, то есть каждая мысль зак­репляется устоем, это один из приемов игры на домб­ре. Также имитация игры на домбре достигнута путем бурдонного двухголосия и остинатного устоя «соль». Переменный метр, интонации фригийского и эолийс­кого ладов со всей полнотой раскрывают содержание произведения.

И, наконец, два произведения для хора a-cappella, на слова К.Мырзалиева. Поэма «Джәйлауда» и пьеса для хора с домбровым сопровождением «Еркелер мен Серкелер». В «Джәйлауда» описывается любовь каза­хов к кочевому образу жизни, свобода, с которой мо­лодежь мчится на скакунах по просторам казахской степи, воспевается любовь к родной земле. Всю эту картину мы с вами можем увидеть; благодаря звуко-писательному языку композитора (и цокание копыт, и знойное палящее солнце, и первые проблески рассве­та, и благоухающие ароматы джайляу).

«Еркелер мен Серкелер» («Щеголи и баловницы»). В истории казахской хоровой музыки это первое про­изведение Мансура Сагатова для хора с домбровым сопровождением. В стилевом отношении можно про­вести параллель с айтысом: диалог мужских голосов с женскими. Это шуточное произведение, своего рода сватовство парней к девушкам-красавицам. Смысл такой: люди стареют, только чувства остаются вечно молодыми. Начинается произведение домбровой на­стройкой, как бы призывая ко вниманию, затем всту­пает мужской хор и сразу начинается соревнование между мужчинами и женщинами. Все произведение выдержано в едином стилистическом принципе, в кон­це звучит скороговорочное пение - терме.

Кантата «Салтанатты» для хора и симфонического оркестра написана к празднованию 10-летия Независимости Республики Казахстан. Одночастное сочинение было создано в 2001 году, на слова известного поэта Кадыра Мырзалиева. Содержание кантаты торжественно воспевает свершения, достигнутые за 10-летний период независимости, олицетворение воли, силы, претворены праздничными гимническими интонациями.

Образная сфера определила средства музыкальной выразительности, выбор жанра, особенности музыкального языка. Произведение тонально, четко делится на три раздела. В целом, как пишет музыковед Г. Мукушева форма сочинения выдержана в рамках «сложной трехчастной формы с точной репризой».

Подобно кантатно-ораториальным сочинениям Е.Брусиловского, М.Тулебаева кантата открывается своеобразным зачином, вызывая ассоциации со вступительным разделом казахских песен профессионалов устной традиции – Биржан-сала Кожагул-улы, Кенен Азербай-улы итд. Функция этого зачина - привлечения внимания слушателей, но в отличие от традиционной музыки здесь нет мелодики в высоком регистре, начальный вступительный мотив привлекает внимание ритмом - (четверть с точкой две шестнадцатых + половинка и триоли + четверть пауза и триоли + квинтоль четверть + половина + пассажи шестнадцатых) приводят к 1 части и звучанием у медных инструментов.

Пятитактовое вступление звучит в основной тональности кантаты - В-dur’е. Его триольный ритм напоминает звучание казахских кюев западной школы - токпе , однако без доминирования напористости, спокойно, в темпе Andante maestoso переписать. Оно вводит слушателя в развитие основного материала.

Тема вступления звучит у квартета валторн, удвоенных тромбонами и тубой, что придает ей блестящий, торжественный характер. Появившееся триольное движение в начале у меди сменяется пассажем шестнадцатыми у струнных, поддерживаемых верхними деревянными духовыми инструментами.

Начинается 1 раздел - Allegro moderato . Здесь вступает хор славильного характера, который распевает основную интонацию трехзвучными аккордами.

 Полноту звучанию придают фоновые репетиции у струнных инструментов, в ритме кюя, с акцентированием сильной доли у медных и деревянно-духовых, ударных инструментов.

 Начало первого раздела имеет приподнятый характер. Тематически основную интонацию можно изложить в виде схемы:

а а b b а1 а2 в1 в2 а1 b2 с с оконч

2 +2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 4 4

B B B c Es Es Es Es c Es-c с

 Для мелодики первого раздела характерна краткость мелодического дыхания, поэтому первая интонация (а) звучит фактически два такта, далее идет ее точное повторение. Последующее развитие (b) изложено нисходящими квартами с акцентированием звуков доминанты. Затем возвращается основной тематизм, перемещенный секвенционно вниз (а1) и складывающийся в звуки тонического квартсекстаккорда.

Основной мотив первого раздела перемещается на тон вверх и звучит в тональности до минор с остановкой на доминанте. Второе предложение второго периода изменено, тематизм получает развитие он смещается в субдоминантовую сферу, звучание хора идет по звукам S6-T-S64 T- S64-T- S64- SII2-T-S64-S64(без 3)- S64- T(без 3).

Следующий раздел это фактически точное повторение второго предложения второго проведения, после которого появляется новый материал заключительного характера с уходом в тональность второй ступени (с-moll).

Музыкальный язык этого произведения предельно прост и ясен. Использование диатонических созвучий, отсутствие острых, жестких гармонических комплексов, ясность высказывания - все это говорит о простоте и искренности чувств.

Круг тональностей кантаты так же прост: при основной тональности В -dur в крайних частях, тональное развитие середины отграничивается субдоминантовой сферой (Es-c-Es), и после модуляции в Des-dur вновь звучит вступление в F-dur, как доминанта к репризе.

Второй раздел кантаты контрастен первой части. Он начинается со сменой размера с 2/4 на 4/4 . По характеру этот раздел лирико-драматического плана. Тему ведут в октаву низкие голоса хора - тенора и басы, поддерживаемые малым составом оркестра, струнной группой.

 Основная тема раздела кантиленного склада, широкого дыхания звучит в Es-dur’е. Тревожный характер теме придает остинатное повторение секундового движения у первых скрипок на интервалах м2 и б2 восходящего и нисходящего движения. Структура темы восемь тактов - она квадратна. Пространственный характер теме придает гармонизация темы звуками побочных аккордов (T – SII - DVII64 – D - TSVI64 - T43 - D6 c секстой - DVII7 с пониженной квинтой - TSVI64).

Далее тема переходит к верхним женским голосам - сопрано и альты.

 Здесь тревожное остинатное движение секундами звучит у альтов и кларнетов. Гармоническое наполнение темы становится более полнозвучным благодаря введению квартета валторн поддержанных низкими струнными - виолончелями и контрабасами. Второе проведение темы гармонизуется иными аккордами (T64 - TSVI2 - SII65 - T64 - SII6 - TSVI7 - D64 - DTIII64).

 В последующем хор акцентирует К64 в одноименном «еs» эолийском. Заключительный оборот на I и VII ступенях звучит и приводит к проведению темы в одноименном es-moll’е.

 Тема звучит у всего хора она поддержана верхними струнными гармоническое заполнение дают нижние струнные и медная группа и квартет валторн с тубами и фаготом. Остинатное движение восьмыми звучит у флейт, гобоев и кларнет. Это кульминационное проведение темы и оно восходящим пассажем шестнадцатых подводит к репризе кантаты.

 Третий раздел кантаты , динамическая реприза начинается с пассажа у струнных и деревянных инструментов в октаву подобно интонациям кюевых произведений.

 На фоне этих пассажей у хора звучит тема первого раздела кантаты. Интонации темы подчеркиваются акцентированием у медной и ударной группы первой доли такта. То есть можно констатировать, что реприза кантаты не точная как пишет Г. Мукушева, а динамического характера. Структура третьего раздела в отличие от первого следующая:

Третий раздел

а а b b а3 а2 b1 b2 b2 b1 с с оконч

2 +2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 4 4

Первый раздел

а а b b а1 а2 в1 в2 а1 b2 с с оконч

2 +2 2 2 2 2 2 2 2 2 4 4 4

B B B c Es Es Es Es c Es-c с

Таким образом, кантата «Салтанатты» продолжает традиции вокально-хоровых сочинений композиторов ближнего и дальнего зарубежья, которые еще с древних времен создавали произведения к определенным, разного рода юбилейным датам. Подобная тенденция характерна уже первым вокально-хоровым сочинением кантатам композитора, так одним из значимых откликов на события в жизни страны.

Как известно, что Мансур Сагатов композитор, активно работавший в крупных жанрах. Одновременно он писал, в основном, сочинения оркестрового плана. Среди которых выделяются такие как -концерт для скрипки с оркестром (1968), поэма для струнных, флейты, фор­тепиано и «Диалоги» (1973), симфоническая картина «Мерген» («Меткий стрелок» 1976), балет – реквием в 2-х действиях «Алия» (либретто Б. Байдаралина, 1977), «Кюй-поэма» для струнных, фортепиано и ударных (1982), «Концерт» для большого симфонического ор­кестра (1987), симфоническая поэма «Азан» (1991) , симфонические кюи - «Желдирме» (Даулеткерей 1991г), концерт для гобоя с оркестром памяти Тимура Ткишева (1993), поэма для струнных и фортепиано, посвященная памяти Г. А. Жубановой «Бес кайырма» («Пять повторений», 1994), «Бес кыз» («Пять девушек», 1995). Тем не менее не оставлял без своего внимания сочинения камерного плана и усиленно работал в жанрах песни.

Композитор активно на протяжении всего творческого пути писал сочинения малой формы, камерные произведения, в частности, песни и хоры.

В этом направлении им было создано около двадцати песен, столько же хоров и шесть романсов. Композитора в этом направлении привлекала прежде всего, гражданственная, но решенная в лирическом ключе поэзия Н. Алимкулова, К. Мырзалиева, С. Жиенбаева, М. Макатаева, С. Сеитхазина, М. Шаханова, К. Идрисова, Б. Аманшина и других.

Особую популярность в данной жанровой сфере получили его песни. Яркими были песни «Туған ел», «Алматым менің», «Кел, биле», которые постоянно звучали в исполнении ведущих солистов Комитета по радиовещанию и телевидению, и солистов хоровых коллективов республики –в частности Государственной хоровой капеллы имени Б. Байкадамова, студенческого хора Консерватории имени Курмангазы и других.

Уже при жизни композитора его лучшие сочинения малой формы были опубликованы всесоюзными и республиканскими музыкальными издательствами.

Среди наиболее интересных хоровых сочинений следует назвать: произведения длясмешанного хора без сопровождения: поэмы - «Жайлауда» («На джайлау, стихи К. Мырзалиева, 1976), «Дала мен гул» («Степь и цветы, стихи К. Мырзалиева, 1987), «Тогай» («Роща, стихи М. Макатаева, 1989) и другие, а также для женского хора - «Кун» («Солнце», стихи К. Мырзалиева, 1988), «Таң алдында» («Перед рассветом», стихи М. Макатаева, 1994), «Кыз узату» («Проводы невесты», стихи К. Мырзалиева, 1994), «Кайырлы таң» («С добрым утром», для детс­кого хора, стихи М. Макатаева, 2000).

Наиболее показательными для песенного стиля композитора являются как уже было указано были «Туған ел», «Алматым менің», «Кел, биле».

 Песня «Туған ел» (Родной край) на стихи известного казахского классика поэзии Н. Алимкулова, была написана в 1965 году. Ее содержание воспевает природу родного края. Поэтический текст изложен в форме «жыр» (8-7-сложного стихотворного размера с традиционными слогоразделами 4+4, 4+3). Песня «Туған ел» изложена в куплетной форме с запевом и припевом, в тональности F-dur. Она открывается инструментальным вступлением, создающим образ просторов степи. Звучат аккорды T53 с секстой, DVII53 с повышенной квинтой, D7, D9.

Мелодия запева призывно фанфарного плана, широкого диапазона, она устремлена вверх. Диапазон ее звучания охватывает интервал б10. Устремленность развитию мелодии придает триольный и пунктирный ритм, а также достаточно интенсивное гармоническое развитие (отклонения в тональность III, VI ступеней). Основу мелодической линии составляют звуки Т64, TSVI6, D6. Запев представляет собой квадратный повторной структуры период (8т.+ 8т.) с автентическими кадансами. Запев можно изложить следующей схемой:

 А B A B

 4т. + 4 т. 4 т. + 4т.

Припев представляет собой кульминационную зону, где вокальная партия звучит в виде дуэта. Мелодия перемещается во вторую октаву. Динамика усиливается до форте (f). Для этого фрагмента характерно сопоставление тональной тонической параллели (d-moll) с последующей модуляцией в основную тональность F-dur. Припев можно изложить в виде схемы:

С В

4т. 4т.

Фортепианное сопровождение в разделе В припева дублирует мелодию в октаву.

1.Байтақ дала, туған жердің қымбат маған әр тасы,

 Өзең көлі,самал желі,асқар тауы баршасы,

 Бақыт нұры құшыл менің кең өлкеме тарқашы!

 Алшаң басып еркелеуім туған елдің арқасы.

Қайырмасы: Отаным асқар бел,

 Жазира жерім еркелеуім

 Сенің арқаң,

 Сенің арқаң,туған ел.

2.Аспаныңда ер болайын, ай-жұлдызды шарлаған.

 Ағыл тегіл сол болайын, саған жырын арнаған.

 Бір өзіндей кең болайын, Қасиетті ен далам,

 Сүйікті ұлың мен болайын, анам болдың сен маған.

Песня «Алматым менің» («Моя Алма-Ата»), на стихи известного классика поэзии Н. Алимкулова, была создана в 1972 году. Она написана в ритме вальса, получившего широкое распространие в казахской музыке того времени. В этом ритме писали свои песни композиторы-песенники: Н. Тлендиев, «король вальса» Ш. Калдаяков, А. Бейсеуов, Е. Хасангалиев.

 Поэтический текст песни выдержан в 8-7-сложном стихотворном размере с слогоразделами 4+4, 4+3. Мелодия лирической песни написана в е-эолийском, в форме периода повторной структуры с остановкой в кадансах на квинте и приме тоники. Мелодике песни свойственно нисходящее и волнообразное движение в диапазоне м7 с настойчивыми повторами во вспомогательных оборотах, акцентирующих звуки тонической примы. Диапазон мелодии постепенно расширяется от унисона к терции и к кварте лада, обрисовывая звуки t64.

 Мелодия припева в отличие от запева развивается, в целом, в восходящем направлении.

 Преобладает секвенционный тип развития с опорой на звенья. Благодаря чему, все это способствует усилению лирического распева мотива. В мелодическом рельефе песни выделяются звуки a-c-d, подчеркнутые линией скрытого лада.

В гармонии развитие припева песни выделяется отклонение в ее тональность S, а в метро-ритме внутритактовая синкопа. К концу припева мелодия ниспадает к тонике, подобно образцам казахской традиционной песни. Партия фортепианного сопровождения изложена в вальсовой фактуре с выделением басовой линии и аккордов в средних голосах.

1.Алматымда тұр алаулап,

 Алтын нұры айдың.

 Жүрдің бе сен тамашалап,

 Көшесінде Абайдың.

Қайырмасы:Алматының бағы қандай,

 Алмасының дәмі балдай.

 Алма дидар арулар,

 Қыз Жібек пен Баяндай

2.Көктөбедегі ақ отау бар,

 Саясында Арман.

 Бұлттан асқан Алатау бар,

 Мұз бен гүлден жаралған

Қайырмасы: Алматының кеші қандай,

 Алатаудың төсі қандай!

 Күн қала бұл, Ай қала,

 Аймалы жел,аймала.

3.Өстім сенде жарқын таңда,

 Жастық отың жағып,

 Мен есейіп марқайсам да,

 Сен өсе бер жасарып!

Қайырмасы: Алматының таңы қандай,

 Алмасының дәмі балдай!

 Аспананан арайлы,

 Алтын сәуле тарайды.

 Песня «Кел, биле» (Потанцуем), на стихи современного поэта С. Сеитхазина, была написана в 1964 году. В основе поэтического текста лежит стихотворный размер «жыр» с делением на слогоразделы 4+3. В отличие от предыдущих песен «Кел, биле» своей повторностью, четкостью, синхронностью слога одной ноте близка стилю речитативной песни «терме».

 Песня написана в тональности F-dur, в куплетной форме. Она открывается фортепианным вступлением, где звучит стремительный нисходящий пассаж шестнадцатых по звукам мажорной пентатоники, создающий светлую ауру произведения.

Основной мотив песни акцентирует звуки I-V ступеней лада. Как пишет известный исследователь российской массовой песни В. Зак «опора на квинтовые звуки лада придают песне характер света мечты». Схема запева выглядит следующим образом:

А А1 А В

 4т. 4 т. 4 т. 4т.

 Далее мотив секвенционно развиваясь, поднимается на тон выше. В конце запева развитие динамизируется, что подчеркнуто дублированием мелодии в фортепианном сопровождении параллельными квартами. Рост звучности динамики приводит к кульминации, которая совпадает с началом припева. Основу мотива припева составляют интонации «эха», последующий трихорд акцентирует звуки «a-c-d».

Мелодика припева звучит в основном во второй октаве, усиливая светлую палитру красок. В развитии этого раздела господствуют терцовые интонации «эха», которые постепенно расширяются до сексты, усиливая лирический распев.

Вторая половина припева это кульминация всей песни на слова «сайран, сайранда жаным балқыған». Фортепианное сопровождение, подчеркивая динамику развития изложена полнозвучными октавными аккордами. В конце данного фрагмента мелодия, успокаиваясь, ниспадает к первой октаве, постоянно повторяя одну и ту же фразу на звуках тонической параллели, имитирующей, возможно, пение птицы.

1.Кел биле,кел биле жан сәулем,

 Бағында базарлы өмірдің.

 Жазира жаз болып жас дәурен,

 Шалқытсың күйлеріп көңілдің.

Қайырмасы: Сәулем, сәулем,

 Кел билейік сәуле жан.

 Дәурен, дәурен,

 Дәуренім менің шалқыған.

 Сайран,сайранда жаным балқыған.

 Еркетай өзің,жас гүлім менің.2рет

2.Жан ерке,ақ ерке,ансаған,

 Жас жүрек өзіңді сағынды.

 Өмірдің күйлерін сағынды.

 Өмірдің күйлерін мен саған,

 Тартайын сый етіп жалынды.

На рубеже ХХ-ХХI веков вокально-хоровая музыка из демократического жанра, направления, популяризировавшего высокое искусство постепенно превращается и становится выразителем духовной сокровенности содержания личности. Из жанра связанного зачастуя, с юбилейными датами, что отчасти характеризовало его коньюктурном плане, в нем постепенно усиливалась тема эпичности, нравственности, что способствовало еще его большему развитию.

Как известно, конец ХХ века - время исторического перелома, начало глубинных преобразований, и одновременно период интенсивного развития национальной хоровой культуры. В это время усиливаются поиски в в области хоровой музыки и она активно внедряется в симфонические, балетные партитуры не только как свежая оркестровая краска, но и трактуется как выразитель духовного озарения, просветления, символизируя переход сознания в наивысшую духовную ипостась. Происходит поворот в сторону концентрации жанровой сферы, концентрация на личностном, духовном начале, которое проявлялось через манеру интонирования (медитативная созерцательность, лирическая импрессия, драматическая действенность).Это отчасти свидетельствовало о сужении, сжатии жанровой сферы.

В кантатном жанре начинает возобладать отсутствие драматического напряжения и музыка, в целом, воплощает саму идею, а не ситуации и характеры. По содержательному смыслу и воплощению кантаты представляли собой воспевание идеала, просветления либо умиротворения.

Акцентирование значимости слова, его обобщающего значения, опора на созерцательность эпического рода, медитативность философского склада вело к усилению в музыки образно-содержательного смысла, повороту к речитативным жанрам.

В конце ХХ века появляются новые жанровые пласты хоровой музыки, что обусловило появление новых хоровых коллективов, талантливых дирижеров и активизацию композиторской деятельности в сфере хоровой музыки. В этот период утвердилась тенденция трактовки хора как выразителя духовных основ нации, посредника в приобщении к вершинам национальной духовной культуры, коренящихся в глубоком историческом прошлом. Уже в конце ХХ века хоровая музыка, вступив в более высокую фазу развития, достигает вершин в жанрах на стыке различных подвидов.

 Для казахской кантаты более активное развитие получила эпическая линия, что связано с трактовкой эпоса, раскрывающего неприходящие ценности, веру в человека, его гуманистические идеалы, утверждение общезначимых идей, опору на извечные проблемы жизни. Также характерным становится опора на лиро-эпос. Процесс камернизации жанра характерный для зарубежной кантаты в Казахстане смыкается с ее лирзацией и эпичностью, что привело к увеличению числа одночастных кантат.

«Салтанат кантатасы» М. Сагатова показательная для сочинений последних лет композитора в плане формы и содержания. развивается в русле этой тенденции, она одночастна, с опорой на трехчастную структуру, ее содержание утверждает гуманистические достижения периода 10-летия Независимости Республики. Для произведения характерны традиции мировой классики, показ светлого, устойчивого мироощущения. Звучание хора ассоциируется с образом народа.

В этом сочинении проявляется тяготение к эпичности, укрупненности художественного замысла, славильной созерцательности, воплощению длительных состояний при сглаженности контрастов. Также не типичен острый драматизм, психологическая конфликтность, преобладание картинности. Композитор сознательно ограничивал себя в выборе средств. А также характерный интерес к старинным пластам национальной культуры, воплощенный в сочинении М. Сагатова в звучании начального зачина в стиле акынов ХIХ века, где произведение начиналось с наивысшей точки мелодического диапазона, в верхней зоне динамического развития. Опорой на традиции обусловлено использование свойственной казахским кюям. Опирается также на вариантный принцип развития, повторяемость и репризность тематизма и фрагментов. Он не отказывается от использования ладов народной музыки. В гармоническом языке активно используются аккорды побочной группы, направленность развития в субдоминантовую сферу.

В области песенного творчества М. Сагатовым было создано около двадцати песен, столько же хоров и шесть романсов. Композитор обращался к гражданственной тематике поэзии Н. Алимкулова, К. Мырзалиева, С. Жиенбаева, М. Макатаева, С. Сеитхазина, М. Шаханова, К. Идрисова, Б. Аманшина и других решенной в лирическом ключе. Не все песни композитора оказались репертуарными. Наиболее яркими являются песни «Туған ел», «Алматым менің», «Кел, биле», которые постоянно звучали и звучат в исполнении ведущих солистов Комитета по радио и телевидению и хоровых коллективов республики.

Анализ песен композитора свидетельствует о его лирическом даре, предпочтении поэтического размера «жыр» с традиционными слогоразделами подобно народной песне. Здесь композитор опирался на достижения великого поэта-просветителя, композитора ХIХ века Абая Кунанбаева, который как известно, эпический «жыр» используемый в обрядовых песнях, распел в кантиленных песенных мелодиях.

Композитор чаще всего использует куплетную форму с запевом и припевом, с опорой на квадратную периодичность. В двухчастной форме его песен отсутствует резкий контраст между частями, скорее припев, развивающего характера, контраст между частями, в большей степени, регистровый, подобно разделам казахских традиционных кюев, или на сопоставлении соло и ансамбля как в российской массовой песне. В целом песни композитора тональны. М. Сагатов опирается на септаккорды субдоминантовой сферы, усиливающие их эстрадность звучания.

**Список литературы:**

1. История зарубежной музыки ХХ век.ред. Гаврилова Н. А. М.,2007. С.10].
2. 2.Л. Кокорева. Д. Мийо.М.,1986. с.183
3. 3.История современной отечественной музыки. ред. - сост. Долинская. Е. В. М.,« Музыка», 2001, Вып. 3 (1960-1990гг). С. 168]
4. Композитор Мансур Сагатов. /Сб.ст. о жизни и творчестве.ред. Кетегенова Н. С. - Алматы, 2002.С.158,159, 162,145.
5. Ст. Левик. Б. В. С. 698.//Музыкальная энциклопедия. том 2. Ред. Ю.В. Келдыш. М., 1974. С 211.
6. Захарченко. И. Оратории и кантаты композиторов Казахстана (к проблеме жанра). Ташкент, 1989. С. 122, 128.
7. Композиторы и музыковеды Казахстана ( справочник). Кетегенова. Н. С. Алма- ата 1973г, C.3.
8. Х. Мусина. Кантата «Песнь акына»//М. Сагатов. Алматы, 2002. С.145
9. Музыкознание. Вып 3. ст. Арикайнен. Г. Л. Хоры в кантатах и ораториях композиторов Казахстана.
10. Новое в камерном жанре // Музыка.- 1985-N 4. С 8.
11. Г. Шнеерсон. Статьи о современной зарубежной музыке. ОЧЕРКИ. ВОСПОМИНАНИЯ. Москва 1974г.
12. Современная русская хоровая музыка (1945-1980). Очерки истории и теории жанра. – Москва. 1991.
13. Хор в творчестве Родиона Щедрина.- М. 1992.
14. Хоры a capella Свиридова. // Георгий Свиридов. Сборник статей и исследований. – М. 1979.
15. Блок в прочтении Свиридова.// Музыкальная жизнь, 1980, N 21.
16. Камерный хор – новая ветвь русского хорового исполнительства.// Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства. М.,1985.
17. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80-х годов).//Музыкальный современник. Вып.6.- М. ,1987.
18. Валерий Григоренко. // Композиторы Москвы. Вып.3.- М.,1988.
19. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве. // Новая жизнь традиций в советской музыке.- М., 1989.
20. Возрождение духовной традиции .// Советская музыка, 1989, N12
21. Новаторские черты хорового стиля Г. Свиридова.// Музыкальный мир Свиридова.- М., 1990.
22. Некоторые черты хорового стиля Г. В. Свиридова в произведениях 70-х, начала 80-х годов/ Краснояр. Ин-т искусства-Красноярск, 1988
23. Л. Кокорева. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М. «Советский композитор» 1986.
24. Вопросы музыкального формообразования.- Алматы, 1986.
25. История музыки Средней Азии и Казахстана.- М., Музыка, 1995.
26. Композиторы Казахстана. Вып 1. Алматы: Жалын, 1978.
27. Композиторы Казахстана. Вып 2. Алматы: Онер, 1982.
28. Тематизм в драматургии хоровых сочинений Свиридова.- В книге: К методике проблемного анализа музыки. Горький ,1988.
29. О динамике куплетной формы в музыке Г. Свиридова. – В кн.: Вопросы эстетического воспитания в начальной школе. Горький: ГТПИ им. М. Горького, 1976.
30. О средствах выразительности в « Альбоме пьес для детей» Г. Свиридова. – В кн: Вопросы эстетического воспитания в начальной школы. Горький: ГТПИ им. М. Горького, 1976.
31. О характере эпоса в музыке Г. Свиридова. – В кн: История и современность. Тезисы докладов межвузовской научно-теоретической конференции. Горький. 1977.
32. Драматургия хоровых сочинений Свиридова. Депонировано в НИО информкультуре Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина. Библиографический указатель серии « Музыка», 1988, N 7.
33. Новые жанры камерно-вокальной лирики в творчестве львовских композиторов // тезисы докладов научно-практической конференции «Развитие образования и культуры в западных областях УССР (1939-1989гг.)» 3-5 сентября 1989г. – Тернополь, 1989.- С. 93-94.
34. Джумакова У. Р*.* Творчество композиторов Казахстана 1920 – 1980 годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации. В сб. статей: «Музыка Казахстана: композитор, про­изведение и исполнитель. Астана, 2001 с. 34.
35. Ахметова М. Песня и современность. – Алматы: Наука,1968.
36. Келдыш. Ю. В., Оратория, кантата, в сб.: очерки советского музыкального творчества. Т. 1. М.-Л.,1947.
37. Хохловкина А., Пути развития советской оратории и кантаты, «СМ», 1949, N3.
38. Хохловкина А., советская оратория и кантата, М.,1955.
39. Ширинян Р., Оратория и кантата, М.,1960.
40. Қазақ композиторларының әндері. құрастырылған Ә.Нұрбаев. алматы «Өнер» 1990. // Мансур Сагатов, әндер.
41. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений. М.,Музыка, 1979.
42. Ручьевская, Е. А. Мелодия сквозь призму жанра. Сб.: Критика и музыкознание. Вып. 2. - Л.: Музыка, 1980.
43. Способин, И. В. Музыкальная форма. М., Музыка, 1980.
44. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. М., 2002.
45. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: сложные формы. М., Музыка, 1984.
46. Друскин М.  История зарубежной музыки. Вып.4. М., 1982.
47. История русской музыки. Т. 1, 2 / Под редакцией А.Кандинского. М., 1981, 1984.