

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES

ISSN 2224-5294

Volume 2, Number 312 (2017), 137 – 144

G. Akparova

Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan
gakparova@mail.ru

TRENDS OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC DEVELOPMENT IN KAZAKHSTAN

Annotation. The purpose of creating a complete picture of the formation and development of chamber and instrumental music, which was in the field of creative interests, since its inception and throughout the XX century and trends are highlighted in the development of chamber and instrumental genre at the present stage. The article raises the problem of the development of chamber instrumental genres by Kazakh composers. The novelty of the present topic of the work is that for the first time in the domestic musicology chamber and instrumental music will be considered as an integral phenomenon.

As a systemic phenomenon, chamber and instrumental music was a reflection of the historical and stylistic and genre processes in the musical culture of Kazakhstan. Consequently, this historically artistic and stylistic phenomenon is presented as an integral phenomenon, which manifests itself in the origins, traditions, and modern forms of its functioning. The disclosure of the main items of work theoretical methods used musicological analysis. From a methodological point of view, very important are the works devoted to the problem of "the composer and folklore." The author marked features of folk music (texture, harmonic, timbre and coloristic), which are translated into instrumental chamber music of Kazakh composers.

Keywords: composer, chamber and instrumental music, national, processing of songs and kyui, miniature, a string quartet, the sonata

УДК 78.03(574)
А40

Г.Т. Акпарова

Казахский национальный университет искусств, г.Астана, Казахстан

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КАЗАХСТАНА

Аннотация. Цель работы - создание целостной картины становления и развития камерно-инструментальной музыки, которая находилась в сфере творческих интересов, начиная с ее зарождения, в течение всего XX века, а также освещение тенденций развития камерно-инструментального жанра на современном этапе. В статье ставится проблема освоения камерно-инструментальных жанров казахстанскими композиторами, выявляются особенности исторического развития жанра в республике, установлены этапы и формы его существования. Новизна настоящей темы работы заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении камерно-инструментальная музыка будет рассмотрена как целостное явление.

Как системное явление камерно-инструментальная музыка явилась отражением историко-стилевых и жанровых процессов в музыкальной культуре Казахстана. Следовательно, этот исторически сложившийся художественно-стилевой феномен представляется как целостное явление, проявляющееся в истоках, традициях, так и в современных формах его функционирования. В раскрытии основных позиций работы использованы теоретические методы музыковедческого анализа. С методологической точки зрения очень важными представляются работы, посвященные проблеме «композитор и фольклор». Автором отмечены особенности народной музыки (фактурные, гармонические, темброво-колористические), которые претворены в камерно-инструментальной музыке казахстанских композиторов.

Ключевые слова: композитор, камерно-инструментальная музыка, национальное, обработки песен и кюев, миниатюра, струнный квартет, соната.

Тенденции развития камерно-инструментальной музыки Казахстана

Социальные перемены, произошедшие в Казахстане в начале XX века, внесли в развитие музыкальной культуры значительные изменения. Наряду с традиционным национальным искусством формируется композиторское творчество, основанное на письменной традиции европейского музыкального искусства. Путь развития казахской профессиональной музыки, начавшийся с 20-х годов прошлого столетия, ознаменовался постижением всех жанров европейской традиции. Сложнейший процесс творческих исканий и новаторских дерзаний дал музыкальной культуре Казахстана многообразие академических образов, среди которых особое место занимает камерно-инструментальное творчество.

Камерно-инструментальная музыка Казахстана, являясь отражением новой общественно-политической эпохи, в то же время представляет собой самобытную область национального творчества. Судьба многих произведений оказалась непростой. Ряд образов прожили короткую исполнительскую жизнь либо остались в рукописном варианте. Наиболее яркие и востребованные произведения вошли в педагогический и концертный репертуар.

В становлении камерно-инструментальной музыки можно отметить общую методологическую направленность – от простых жанров к более сложным, а именно от фортепианных обработок казахских народных мелодий в виде пьес до крупных музыкальных композиций, которые представляют органичный синтез различных жанров, композиторских школ и культур.

Начало пути формирования камерно-инструментального жанра в Казахстане, первыми образцами которого стали обработки песен и кюев для фортепиано и различных инструментальных составов, легло на 30-е годы XX столетия. Особую популярность в это время приобрел цикл А. Затаевича «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы для фортепиано» (1925-1928), «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (1934), «Киргизские инструментальные пьесы и напевы» (1971). Инструментальные пьесы цикла отразили богатейший мир народных тем и образов в интонационных и метроритмических деталях, в принципах развития, особенностях орнаментации мелодии и строения вертикали, а также имитации народных инструментов.

В историческом аспекте развития обработки песен и кюев для фортепиано и различных инструментальных составов являются первыми образцами камерно-инструментального жанра в казахском искусстве. С точки зрения содержания и формы первые обработки трактуются как инструментальные пьесы.

На начальном этапе становления камерно-инструментальной музыки заметно проявляется тяготение к миниатюре. Она как программная пьеса позволяла отразить богатейший мир национальных образов, фольклора, своего восточного мироощущения, что было немаловажным для самоопределения казахстанской музыки и ее творцов. По мнению Н. Шахназаровой, внедрение народного тематизма в рамки европейского жанра наиболее сложная задача для молодых национальных школ. «На смену принципам развёртывания, характерным для искусства монодии, приходят способы тематической разработки многоголосной музыки, базирующейся на функциональном гармоническом мышлении – методы полифонии, приёмы дробления, суммирования, трансформации внутриинтонационной, динамической, тембровой, ритмической и т.д.» [1, с.122-123]. Особенности миниатюры как жанра свободной формы и содержания, в которой отсутствуют строгие закономерности, и правила в композиции способствовали раскрепощению композиторского мышления. Композиторами Казахстана постепенно вырабатывались элементы национального тематизма и художественной образности.

Следующим этапом в освоении камерно-инструментального жанра в Казахстане стало Трио для кларнета, флейты и фортепиано (1932) Д. Мацуцина, одно из первых произведений камерно-инструментального жанра в Казахстане. Композитор использовал в качестве тематической основы для своей композиции кюи Курмангазы и Даулеткерей, соединив их с жанрами и формами европейской музыкальной культуры. Начало фортепианному трио и квартету в Казахстане было положено сочинениями русских авторов С. Шабельским и М. Скорульским, написавшими в годы войны к 100-летию со дня рождения Абая – Фортепианное трио «Памяти Абая» и одночастный фортепианный квартет. Оба произведения основаны на песнях Абая, отчего в свое время они получили одобрение музыкальной общественности и, несмотря на трудные военные годы, были исполнены.

Написанный в 1936 году Б. Ерзаковичем «Казахский квартет» в четырех частях открыл новую страницу в области ансамблевой камерно-инструментальной музыки. По словам В. Дерновой, «Казахский квартет» Б. Ерзаковича стал «первым произведением, перешагнувшим границы простой обработки» [2, с.44]. Это сочинение стимулировало дальнейшие поиски композиторов в этом жанре, и содействовал появлению обширного ансамблевого репертуара: квартетная «Сюита на казахские темы» в трех частях Е. Брусиловский (1944), создает струнный квартет В. Великанова (1948), два квартета К. Мусина (1949 и 1954), квартетную сюиту «В родном колхозе» на темы уйгурских народных песен К. Кужамьярова (1950). Первые струнные квартеты в Казахстане были, по сути, приближены к жанру сюиты на темы казахских кюев и песен. В

стремлении соединить европейские традиции с народно-песенным и инструментальным тематизмом отразилось на некоторой скупости формы, что отразилось и в их названии.

Открытие консерватории в 1944 году значительно повлияло на дальнейшее развитие музыкального искусства, накапливается определённый композиторский опыт и возрастает уровень слушательской аудитории. На фоне сформировавшегося фундамента композиторы начинают пробовать себя в одном из жанров камерно-инструментальной сфере – сонате. Так, соната для скрипки и фортепиано К. Мусина (1946), посвященная генералу И. Панфилову, положила начало жанру в отечественной музыкальной культуре. К числу ранних также относятся одночастная Соната для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова (1949), Соната для скрипки и фортепиано Б. Байкадамова (1953); Соната для фортепиано «Памяти Абая» М. Койшибаева (1954); Соната для виолончели и фортепиано Т. Базарбаева (1959).

На этапе становления инструментальной музыки, заказчиком выступала система музыкального образования, испытывающая острый дефицит национального репертуара. Первые камерно-инструментальные сонаты способствовали формированию национального педагогического репертуара.

В развитии камерно-инструментальной музыки первый десятилетий можно выявить ряд общих признаков и жанрово-стилевых тенденций:

- объединяющим фактором раскрытия образно-эстетического замысла произведений является программность, которая связана, в большинстве случаев, с идеями национально-освободительной борьбы и темой Родины.

- складывается традиция именных посвящений, что в значительной степени определяло образный характер и мелодический тематический материал. Соната для фортепиано Б. Ерзаковича памяти Героя Советского Союза Маншук Маметовой Соната для скрипки и фортепиано К. Мусина памяти генерал-майора И. Панфилова, Поэма-соната «Памяти Абая» М. Койшибаева. Соната для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова, посвященная предводителю национально-освободительного движения 1863 – 1867 годов Садыру Палвану. В этом можно усмотреть не только стремление увековечить имя, придать содержанию более глубокий и высокий гражданский смысл, но и прекрестность традиций казахской народной инструментальной традиции – кюйя, в котором особое место занимает жанр-посвящение – арнау.

- в качестве основной структуры сонаты избирается одночастность, выстроенная в форме сонатного Аллегро. Господствуют неконфликтные принципы драматургии, протягивающие ассоциативные связи к жанру поэмы. Как и в стиле барокко, основной центр тяжести сводился к контрасту между эпизодами. Именно этот принцип являлся решающим фактором организации материала, который сведен к противопоставлению кюйевого и песенного тематизма.

- преобладает цитатный метод (использование казахских песен и кюйев) и вариантно-вариационное развитие исходной темы. В гармонии многое идет от национальных традиций – тяготение к плагальности, применение натуральных доминант, отклонения в параллельные тональности. Говоря о национально-характерном, как важном качестве стиля, следует выделить роль кварто-квинтовых и секундовых интонаций, их ладово-колористическое значение, свойственное и народной песенности, и преломлению ее в тематизме профессиональной музыки.

В целом 1940-1950-е годы отмечены пассивным отношением композиторов к камерной музыке. В сравнении с другими областями европейской традиции она выглядит более скромно.

Композиторы отдают предпочтение крупным формам симфонической, кантатно-ораториальной, а также оперной музыке. Вершинным достижением в этот период выступает опера. Стремление к монументальности была свойственна в эти годы и Российской композиторской школе. Видимо, это объясняется настроением общественности революционного, а также военного и послевоенного времени. В условиях этого времени преобладали тенденции монументализма, стремление выразить патриотизм. Камерно-инструментальные жанры, по мнению общественности, являлись выразителями лирико-психологических чувств. Предпочтение оперному искусству, объясняется также тем, что он, будучи зрелищным и театральным жанром, связан со словом, был легче для восприятия. Важнейшие стилистические завоевания в названных диапазонах деятельности оказались базисными для инструментального творчества.

Другая причина кроется, по-видимому, в существовании такой формы как «госказак». В создании жанров композиторского творчества большую роль играла идеологическая ситуация в культурной политике этого периода. Перед композиторами стояла задача создания произведений на современную тему, что могло быть выражено лишь в монументальных формах и композициях.

Таким образом, первый период – это годы адаптации камерно-инструментальной музыки в Казахстане. Данный этап характеризуется началом работы композиторов в этой области, когда формируется композиторская техника, осваиваются нормы сонатной формы. Вместе с тем, за индивидуальностью каждого композитора, стилевыми особенностями, языковыми поисками проявляются общие черты. Складывается определенная «дефиниция стиля» [3, с.21] казахстанской композиторской школы, основанная на взаимопроникновении европейской музыкальной системы в виде ее выразительных средств и сонатной

структуры. Устойчивым принципом тематического развития становится вариантность как один из коренных признаков народного искусства.

Характерной тенденцией периода конца 1950-х годов – 1980-е годов становится авторская установка на содержательные новации, выраженные средствами национального музыкального языка. Это время осознания собственно камерного стиля в индивидуализации творчества композиторов и утверждение основных стилевых признаков в инструментальном мышлении. Специфика развития казахской музыки эпохи «стилевого перелома» состоит в том, что все тенденции приходят в Казахстан чрезвычайно «спрессованными» во временном отношении и заявляют о себе в произведениях, созданных преимущественно в 1970-х–1980-х годах. Такими «знаками» перелома в инструментальном музыкальном мышлении становятся произведения Г. Жубановой, Е. Рахмадиева, А. Исаковой, А. Серкебаева.

Композиторы создавали сочинения в расчёте на конкретного исполнителя, учитывая уровень его профессиональных возможностей. Поэтому с данной точки зрения правомерны слова У. Джумаковой, о том что «многие произведения своим появлением обязаны ярким талантливым исполнителям. В 1970-1980-е годы особенно сильно возросла исполнительская школа республики, которая во многом стимулировала композиторские поиски» [3, с. 240].

В это время начинается творческая деятельность нового поколения композиторов, для творчества которых характерно обновление эмоционально-образного содержания, где центром внимания является проблема современности и современника. Многие жанры сфокусировали в себе главные эстетические принципы европейской музыки, которые, находясь в русле лирико-психологической и музыкально-философской детализации, оказались созвучны этой эпохе. Лидирующую позицию второго поколения занимают Г. Жубанова, Е. Рахмадиев. Параллельно начинают творить «шестидесятники» – Б. Баяхунов, М. Сагатов, В. Новиков, А. Бычков, А. Исакова, Н. Мендыгалиев М. Мангитаев, Д. Ботбаев.

Для всего многонационального советского общества этот период стал расцветом музыкального искусства. Изменения в социальной жизни СССР в так называемый период оттепели дал больше свободы и толерантности, что способствовало появлению новых явлений. К концу 1970-х годов в музыкальном искусстве республик сложились многие творческие личности, каждый из которых шел своим путем – представляя своеобразие своей композиторской школы. В их числе: «шестидесятники» А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Б. Чайковский, Р. Леденев, Ю. Буцко, Г. Банщиков – в русской школе, К. Караев, М. Кулиев – в Азербайджанской музыке, И. Акбаров в Узбекистане.

При большом разнообразии индивидуальных стилей их объединяет органичная связь с национальной музыкальной традицией, серьезность художественных концепций, заметное обновление композиторской техники. Появляются свежие стилистические веяния, усиливаются неофольклорные и неоклассицистские тенденции, что позволило музыковеду Г. Григорьевой отметить 60-е годы как «этап языкового взрыва, революцией в отечественной музыке». [4, с.140].

Многие произведения камерно-инструментальной музыки казахских композиторов позволяют утверждать о глубоко национальной их природе. Хотя конкретные формы реализации этой почвенности весьма разнообразны, и сама она присутствует с различной степенью прямолинейности или завуалированности, но ее наличие совершенно бесспорно и составляет важную черту камерно-инструментального жанра.

Использование национального материала способствует появлению ряда авторских произведений, отличающихся ярким казахским колоритом. В этом смысле интерес представляет цикл Г. Жубановой «Три прелюдии», поэма «Легенде о домбре» Н. Мендыгалиева. В последнем композитор активно применяет имитацию домбровых наигрышей.

Композиторы Казахстана интенсивно экспериментируют в области сочетания различных инструментов, тембровых красок, появляются ансамбли для духовых инструментов и смешанных составов. Первым образцом принято считать секстет для струнных и деревянных духовых Е. Рахмадиева, затем появляются два трио для гобоя, альты и фагота А. Рудянского и четыре пьесы для ансамбля духовых А. Бычкова.

Широкое развитие получил жанр вариаций, явившийся наиболее подходящей формой для дальнейшего освоения народного фольклора сквозь призму европейской традиции. В эти годы написаны «Десять вариаций для фортепиано» Б. Байкадамова, «Вариации для скрипки и фортепиано на тему песни Абая «Корболды жаным» Г. Жубановой, вариации на тему казахских народных песен «Лэйлім» М. Сагатова и «Елім – ай» Н. Мендыгалиева.

Продолжая обрисовывать панораму развития камерно-инструментального жанра, отметим создание произведений для национальных инструментов. Например, «Мелодия» для кобызы и фортепиано Е. Рахмадиева, поэма для бас-кобызы и фортепиано Г. Жубановой, пьеса для кыл-кобызы и фортепиано Б. Джуманиязова, поэма для кыл-кобызы и фортепиано Б. Баяхунова. В эти годы происходит важное событие для камерно-инструментальной музыки Казахстана – появляется новый жанр – камерный кюй. По словам музыковеда Г.К.Котловой «такие сочинения отличает органическое соединение закономерностей

темообразования и формообразования ведущего жанра казахского народного инструментального творчества – кюя с достижениями современного творческого опыта» [5, с.47]. В этом жанре работают такие композиторы, как Г. Жубанова, А. Бычков, Б. Джуманиязов.

В 1970-1980е годы появляется плеяда молодых композиторов, творчество которых отличается оригинальностью и неординарностью мышления. Рождаются струнные квартеты Б. Кыдырбековой, А. Меирбекова, Т. Мухамеджанова, квартет для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано Б. Дальденбаева, хорал для струнного квартета и органа Б. Джуманиязова, первоначально названный как «реквием-поэма». Появляются новые пьесы, в основе которых лежит переинтонирование народной музыки – поэма «Диалоги» М. Сагатова (для квинтета струнных, флейты, литавр, рояля).

Отличительной чертой указанного этапа стало обращение многих композиторов к старинным жанрам. Одним из таких жанров стал *concerto grosso* в творчестве А. Бычкова, Б. Баяхунова, Т. Кажгалиева. Однако возрождение старинного жанра не определяло использование музыкального языка эпохи барокко. Музыка пронизана современными техническими приемами (например, серийная техника в сочинении А. Бычкова или расширенная трактовка тональности у Т. Кажгалиева).

Интенсивное развитие профессионального искусства, рост исполнительских сил требовали от композиторов создания новых произведений концертного плана. По словам У. Джумаковой, «исполнительское искусство и композиторское творчество на данном этапе развивались взаимосвязано. Композиторы имели возможность услышать свои сочинения, донести их до слушателя, а исполнители, репертуар которых был естественно намного шире и разнообразнее, благодаря казахской музыке формировали свой национальный стиль исполнения» [3, с.166].

Значительно расширился спектр инструментов и тембровое наполнение камерной музыки. Если в середине столетия композиторы адресовали свои произведения преимущественно фортепиано и скрипки, то к концу столетия охватываются практически все основные инструменты симфонического оркестра. Новаторский дух, современность звучания и необычный состав инструментов представлены в сонате для фортепиано и литавр Т. Мынбаева, Сонате «Сарбазы Амангельды» для фортепиано, ударных и домбры Б. Дальденбаева, Соната для кларнета соло Б. Аманжолы. Необычность инструментального состава, поиски в сфере тембральных красок и колорита пробуждало творческую фантазию и способствовало созданию новой образности.

Именно в этот период из-под пера композиторов выходят инструментальные концерты, сонаты, ансамблевые сочинения различного состава, сочинения полифонических жанров. Усиливается тенденция к преобразованию фольклорных источников, связь с которыми становится все более опосредованной. В этот период в инструментальных сочинениях композиторов Казахстана находит убедительное воплощение современная стилистика композиторского письма, включая наиболее радикальные приемы композиторской техники.

Таким образом, в результате взаимодействия произошло формирование собственно камерного «наклонения» в композиторском творчестве и утверждения основных стилистических признаков этого вида искусства. Среди них можно выделить следующие:

– опора системы выразительных средств на тесное взаимодействие традиционного казахского творчества с классико-романтическими тенденциями (переинтонирование национального мелоса различными методами, создание авторского тематизма близкого национальному, импровизационные структуры, монотематизм, полиладовость);

– обновление в сфере инструментария.

Новизна и характерность профессиональной казахской музыки этого этапа – особое сочетание ярко национальных черт музыкальной выразительности и европейского музыкального языка и форм в разных жанрах и, в частности, камерно-инструментальной сфере.

Формирование камерного стиля имел принципиальное значение для эволюции все композиторской музыки Казахстана. Определяющим, безусловно, было новое содержание, требующее новых форм выражения. Кардинальные поиски в области языка, формы и жанров неизбежно вели к применению небольших, но обладающих неограниченными выразительными возможностями камерных составов. Новому витку в развитии камерного творчества также содействовало заостренное внимание общества к вопросам культурно-интеллектуального порядка и в огромной степени развитие профессионального исполнительства.

Возвращаясь к оценке композиторского творчества Казахстана XX века, можно констатировать, что оно претерпело новый этап своего развития. Новизна и характерность профессиональной казахской музыки заключается в особом сочетании ярко национальных черт музыкальной выразительности и европейского музыкального языка и форм в разных жанрах. Произведения определили начало качественного роста в понимании специфики камерно-инструментального, при общем сохранении и развитии общих стилистических черт казахской музыки (программность, близость к национальному тематизму).

Идеологический рубеж, обозначившийся в конце 90-х годов XX столетия, радикально изменил жизнь казахстанского общества и внес новые нюансы в музыкальную культуру. С обретением независимости,

композиторская школа Казахстана претерпевает изменения в развитии многих профессиональных жанров. Раскрывая особенности композиторского творчества конца XX века, музыковед Т. Егинбаева отмечает, что «освобождаясь от штампов, догм и идеологии предшествующих десятилетий, композиторы обращаются к истокам национальной истории, обновляя тематику, содержание, образы и формы. Расширяется музыкальная лексика, возрождаются более древние пласты фольклора, обогащаются средства и виды композиторской техники» [6, с.3].

В начале XXI века обращение композиторов к камерно-инструментальному жанру активизируется. Возросший интерес обусловлен рядом обстоятельств. Прежде всего, камерно-инструментальная музыка выявляет нюансы психологического и лирического мира авторов, и становится, по словам Э. Денисова «средоточием психологических конфликтов и лирики, множества оттенков и градаций» [7, с. 57]. В произведениях раскрывается сложная картина художественного мира, внутренний, субъективный, напряженный пульс современной действительности, философская насыщенность образов. Глубина содержания, разнообразие жанрового диапазона, индивидуальность творческих почерков – отличительные черты творчества данных авторов. К этому времени исполнительское искусство Казахстана поднялось на достаточно высокий уровень, чему немало способствовала международная концертная деятельность казахстанских музыкантов. Именно от исполнителей нередко исходят импульсы, которые способствуют появлению новых произведений.

Камерное сочинение, при прочих равных условиях, не требует больших исполнительских затрат, которые нужны для симфонического или оперного произведения. Поэтому путь к публичному исполнению камерного опуса короче. Оставаясь полем различных экспериментов в области музыкального языка, камерно-инструментальный жанр служит трамплином для подготовки более крупных вокально-симфонических или оперных сочинений.

Намеченное в конце 1980-х годов XX столетия культурологическое поле заимствований значительно расширяется, актуальным становится обращение как к XIX романтическому веку, к идеям классицизма, а также к жанровым разновидностям эпохи барокко, Возрождения. В прошлом обнаруживаются богатые ресурсы, источник обновления музыкального творчества, которые как пишет Г. Еременко в статье «Пути XX века к новой музыкальной классике»: «полифонически сочетаются и синтезируются ... Стилистические знаки исторических эпох и культур обретают новое звучание, образуя сложное единство» [8, с. 47].

Композиторы соотносят свое мироощущение и понимание современного музыкального искусства с другими эпохами и стилями. В фундамент современного творчества композиторов Казахстана включены диалоги со стилями прошлых эпох, взаимодействия которых способствуют обновлению отечественной музыки. Для творческого почерка казахстанских композиторов характерно явление ретроспекции, обращенность к жанрам европейской музыки прошлого опосредованно корреспондирующие с неоклассической тенденцией. Композиторы конкретизируют жанровые обозначения произведений или их частей: Соната-партита, квази-менуэт, импровизация, fuga в сонатах В. Новикова, хоральная прелюдия, fuga, пасаккалья, токката в сонате «Казахская бахиана» Б. Баяхунова. Прообразы старинных форм выступают в произведениях, в качестве «тем для размышления». Лирико-философское обобщение художественной идеи способствует своеобразной трактовке сонаты. Обращение к старинным жанрам – одно из стилевых тенденций современной музыки XX века. В 1960-е годы они явились основой для произведений Б. Баяхунова. Так, вторую часть в своём струнном квартете Б. Баяхунов написал в форме пассакалии. К пассакалии обращались П. Хиндемит (симфония «Гармония мира»), И. Брамс (Вторая симфония, финал), А. Берг (опера «Воцек») и другие. Выдающийся композитор советской школы Д. Шостакович трактует пассакалию как драматический переломный эпизод в сонатно-симфоническом цикле (VIII симфония, ч. IV; Трио ор. 67, ч. III и др.).

В конце XX-го столетия преобразования, затронувшие политическую сторону республики, экономику и идеологию, огромный поток музыкальной информации, новшества в сфере науки, отсутствие контроля над творчеством предоставило художникам свободу в выборе тем, и средств выражения. Радикальность перемен, смелость и масштабность художественных замыслов и экспериментов – отличительные черты музыкальной практики последних десятилетий. Поиск нового, отражение сложной действительности становится импульсом для творчества многих современных композиторов, в том числе и казахстанских. Поступательность такого искусства обусловлена непрерывным поиском, адекватных современности форм концепционного высказывания, фундаментальностью связей с традициями, что позволяет обобщить и по-иному взглянуть на духовные ценности прошлого.

В музыкальном искусстве усугубляется интуитивное начало, уход от субъективизма и рационализма, при этом особенно обостряется историческое и метафизическое чувство. Культурное мироздание подвергается иронической переоценке и даже переводится на игровой уровень. В то же время обнаруживается обращенность к традиции, проявляющаяся в архетипических образах, стереотипах, исторических ориентирах.

Современное сознание перегружено многовековой культурой и новейшей информацией. И как следствие, язык музыкального искусства начинает несколько упрощаться, поскольку музыкальная лексика

перегружена контекстуальностью. И в этом крутом грандиозном повороте концепций находятся жанры камерно-инструментальной музыки, влияние на которых оказало развитие сонатного жанра, тесно связанного с глобальной тенденцией этого времени выраженной в стремлении к «модернистскому» искусству.

К этому времени исполнительское искусство Казахстана поднялось на достаточно высокий уровень, чему способствовала концертная деятельность казахстанских музыкантов. Современные композиторы находятся под влиянием текущей исполнительской практики, довольно часто сознательно ориентируясь на того или иного исполнителя. Именно от исполнителей нередко исходят импульсы, из которых рождаются эстетически значимые плоды творческой деятельности.

В заключении отметим основные тенденции в развитии камерно-инструментальной музыки Казахстана:

– расширяется образная сфера, направленная на воплощение современного мировоззрения во всем его многообразии;

– углубляется внутреннее содержание произведений,

–жанровый диапазон становится более разнообразным, наблюдаются процессы модификации и взаимодействия с другими жанрами (срастание сюиты и сонаты, сюиты и вариций и т.п.)

— используются различные методы композиторского письма (полистилистика, аллюзия, монтажность);

– связь с традиционной музыкой обнаруживается на многих уровнях: образом, жанровом, ладовом, композиционном, ритмическом.

– широко используется принцип монотематизма и связанный с ним вариационный метод развития формы;

– тяготение к минимизации форм.

В процессе формирования общестиллистические приёмы – музыкальный язык и ориентация камерно-инструментального жанра, композиторы используют закономерности европейских музыкальных форм, в то же время все авторы опираются на исконно национальные традиции, заключенные в самой природе фольклора и народно-профессионального творчества. В камерно-инструментальных сонатах специфические национальные черты проявляются, в первую очередь, в жанровой структуре (народная песня, кюй, мугам), образности, освоении многообразных элементов музыкальной лексики. Однако господствующим, определяющим почти все стороны музыкального целого становится взаимодействие национального и европейского начал в виде европейской музыкальной формы и средств выразительности.

Активно идёт процесс приспособления, синтеза национального и инационального. Композиторы успешно стремятся к созданию национальной образности, ритмика, тембра, лада, мелоса, фактуры и других составляющих национального в рамках общеевропейской композиционной структуры и современных средств выразительности. Опора делается не на подлинную семантику элементов национальной музыкальной речи, а на их соединение с европейскими традициями. Часто происходит оперирование этими элементами с позиций европейской музыкальной системы. Вместе с тем, углубление общечеловеческого в содержании произведений свидетельствует о вхождении казахского музыкального искусства в общемировую музыкальную культуру. Сочинения камерно-инструментальных жанров разных этапов отличаются между собой по образному строю, эмоциональной палитре, драматургии, структурным и лексическим особенностям. Однако при этом, решающим фактором является их прочная связь с системой национального музыкального мышления в различных формах его проявления.

Жанры камерной музыки Казахстана стали максимально мобильными и впитали в себя все новые веяния в области средств выразительности, используя их, подчиняя основной образно-композиционной идее. Практически в творчестве каждого композитора жанры камерной музыки стали воплощением самых смелых творческих замыслов.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Шахназарова Н. (1983) Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. ISBN: 2000-019-01290

[2] Дернова В. (1962) Инструментальная музыка. Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата. С. 184-199.

[3] Джумакова У. (2003) Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Фолиант, Астана. ISBN: 9965-612-66-8

[4] Григорьева Г. (1975) Стилиевые направления в русской советской музыке 50-70-х годов: автореф.докт.искусств. Москва. 30 с.

[5] Котлова Г. (1998) Композитор и фольклор в музыкальной культуре Казахстана XX столетия. Алматы. с.72

[6] Егинбаева Т. (2004) Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века. Музыкальное искусство: Наука и образование Сборник научных трудов. Астана. ISBN: 9965-646-09-0

[7] Денисов Э. (1986) Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. В сб.: Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. 438 с.

[8] Еременко Г. (2002) Пути XX века к новой музыкальной классике. Музыкальная культура как национальное и мировое явление. Материалы Международной научной конференции 15-16 мая 2002 г. Новосибирск. С. 45-54.

REFERENCES

- [1] Shahnazarova N. (1983) Muzyka Vostoka i muzyka Zapada: Tipy muzykal'nogo professionalizma. P.153
[2] Dernova V. (1962) Instrumental'naja muzyka. Oчерки po istorii kazahskoj sovetskoj muzyki. Alma-Ata. P. 184-199.
[3] Dzhumakova U. (2003) Tvorchestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cernosti. Foliant, Astana. ISBN: 9965-612-66-8
[4] Grigor'eva G. (1975) Stilevye napravlenija v russkoj sovetskoj muzyke 50-70-h godov: avtoref.dokt.iskusstv. Moscow. P.30
[5] Kotlova G. (1998) Kompozitor i fol'klor v muzykal'noj kul'ture Kazahstana HKH stoletiya. Almaty. P.72
[6] Eginbaeva T. (2004) Tvorchestvo kompozitorov Kazahstana vtoroj poloviny XX veka. Muzykal'noe iskusstvo: Nauka i obrazovanie Sbornik nauchnyh trudov. Astana. ISBN: 9965-646-09-0
[7] Denisov E. (1986) Stabil'nye i mobil'nye ehlementy muzykal'noj formy i ih vzaimodejstvie. V sb.: Sovremennaja muzyka i problemy ehvolucii kompozitorskoj tekhniki. P. 438
[8] Eremenko G. (2002) Puti HH veka k novoj muzykal'noj klassike. Muzykal'naja kul'tura kak nacional'noe i mirovoe javlenie. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 15-16 maja 2002, Novosibirsk. P. 45-54.

ӨОЖ: 78.03(574)
А40

Г.Т. Акпарова

Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана қ., Қазақстан

ҚАЗАҚСТАННЫҢ КАМЕРАЛЫҚ-АСПАПТЫҚ МУЗЫКА ДАМУЫНЫҢ ҮРДІСІ

Аннотация. Жұмыстың мақсаты – шығармашылық мүдделерге жататын камералық-аспаптық музыканың пайда болуынан бүкіл XX ғасыр бойы қалыптасу мен дамуының біртұтас үдерісі, сондай-ақ камералық-аспаптық жанрының қазіргі замандағы даму бағыттары қарастырылды. Мақалада қазақстандық композиторлардың камералық-аспаптық жанрларды меңгеруі, аталмыш жанрлардың еліміздегі тарихи даму ерекшеліктері анықталып, кезеңдері мен түрлеріне ерекше назар аударылды. Осы жұмыс тақырыбының жаңашылдығы – камералық-аспаптық музыканың отандық музыкатану саласында алғаш рет біртұтас құбылыс ретінде қарастырылуы.

Камералық-аспаптық музыка жүйелі құбылыс ретінде Қазақстанның музыкалық мәдениетіндегі тарихи-стильдік және жанрлық үдерістердің көрінісі іспетті. Сол себептен, тарихи қалыптасқан бұл көркемдік-стильдік құбылыс оның бастаулары, дәстүрлері және қазіргі замандағы формаларын қамтитын біртұтас құбылыс болып табылады. Жұмыстың негізгі ұстанымдарын ашу кезінде музыкатану тұрғысынан талдаудың теориялық әдістері қолданылады. Әдістемелік тұрғыдан «композитор мен фольклор» проблемасына арналған жұмыстар аса маңызды болып табылады. Автор қазақстандық композиторлардың камералық-аспаптық музыкасында көрініс тапқан халық музыкасының (фактуралық, гармониялық, тембр-колористикалық) ерекшеліктерін атап өтті.

Тірек сөздер: композитор, камералық-аспаптық музыка, ұлттық, ән мен күйлерді өңдеу, миниатюра, ішекті кuartет, соната.