

УДК 78.03

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ СОНАТА КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: ЭВОЛЮЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

Акпарова Галия Толегеновна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, Казахский национальный университет искусств (г. Астана, Казахстан), докторант, Белорусская государственная Академия музыки (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: gakparova@mail.ru

Переход к новому формированию социальной культуры требует понимания музыкально-исторических событий XX века. Актуальным является изучение одной из важных категорий казахстанской камерно-инструментальной музыки – сонаты, занимающей особое место в системе ценностей отечественной культуры. В рамках основного вопроса современной музыкальной науки наиболее важной проблемой для нас является проблема открытия сонатной композиции казахстанскими композиторами. Это новое событие в казахстанском музыкальном пространстве началось в середине XX века, хотя интенсивный этап абсорбции основной категории профессиональных европейских традиций начался в 30-х годах прошлого века.

Исторический процесс развития категории сонаты в казахской музыке уместается в трехэтапную периодизацию: формирование, развитие и современный этап. Основные этапы отмечены в статье: 1) конец 1940 года – середина 1950 года – образование сонаты в контексте камерно-инструментальной музыки; 2) конец 1950–1980 год – зрелость сонатного мышления; 3) 1990 – исследования оригинальных композиций.

Таким образом, собственные процессы и тенденции стиля специфичны для камерно-инструментальной сонаты на каждом этапе развития. Национальная специфика сонатного творчества в разные периоды демонстрировала множество возможных подходов к синтезу двух культур. Ранние модели, основанные на европейской культуре, вызывают или моделируют фольклорные мелодии, в зрелых произведениях, основанных на классико-романтической модели, переосмысливаются компоненты национального музыкального языка, современные сонаты отражают звуковую атмосферу современности.

Ключевые слова: камерно-инструментальная соната, сонатная форма, казахстанские композиторы, национальное своеобразие.

CHAMBER INSTRUMENTAL SONATA OF KAZAKH COMPOSERS: EVOLUTION AND STYLE FEATURES

Akparova Galiya Tolegenovna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musicology, Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan), Doctoral Candidate, Belarusian State Academy of Music (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: gakparova@mail.ru

Passage into the new socio-cultural formation needs understanding the XX century music historical events. Study of one of the important category of Kazakhstan chamber-instrumental music – sonatas, taking the specific place in value system of domestic culture – is the high priority matter. Within the framework of main matter for modern music science, the most important problem of sonata composition by Kazakhstan composers. This new event in Kazakhstan music space started up in the middle of XX century, although intensive absorption stage of the main category of professional European tradition began in the 1930s.

Semcentennial historical process of sonata category development in Kazakhstan music is put into three stage periodization: formation, development and modern status. Principal stages are marked in the article: 1) end of 1940 – middle of 1950 – sonata formation in the context of chamber-instrumental music; 2) end of 195-1980 – maturity of sonata thinking; 3) 1990 – researches of original composite solutions. Own style processes and trends are specific for chamber-instrumental sonata each stage of development.

National specificity of sonata oeuvre in different periods demonstrated variety of possible approaches in the synthesis of two cultures. Early models, being based on European culture, invoke or simulate folklore melodies, mature works, being rethought inventively the components of national music language, are based on classic romantic model, the modern sonata, being reflected the sound atmosphere of modernity, had suffered a refusal to tradition of composition.

Keywords: chamber-instrumental sonata, sonata form, Kazakh composers, national originality.

Процесс эволюции композиторского творчества Казахстана выражался в постепенном «включении» в национальную культуру новых типов творчества, среди которых находилась камерно-инструментальная соната. Соната является отражением общих стилевых тенденций казахской профессиональной школы и характеризует творческий диапазон композиторов в камерно-инструментальной сфере.

Целью данной статьи является осмысление исторического процесса становления и развития камерно-инструментальной сонаты Казахстана. Актуально в этом плане высказывание ведущего ученого Казахстана, профессора С. Кузембаевой: «...восприятие и оценка исторических явлений формируется на определенной временной дистанции, и здесь наука (историческая, искусствоведческая) обязана выступать горячо заинтересованным фиксатором человеческой памяти, как свидетель и хранитель, как беспристрастный летописец тех или иных событий, фактов» [7, с. 203].

Соната в Казахстане сложилась значительно позже других жанров письменной европейской традиции, однако именно здесь новые творческие идеи композиторов получают наиболее яркое художественное воплощение, характеризую типологические черты казахской камерно-инструментальной музыки и, вместе с тем, ее национальную характерность.

В изучении сонатного творчества мы опираемся на периодизацию профессора У. Джума-

ковой [2, с. 72], составленную с учётом социально-политических и стадияльно-типологических факторов, которая выглядит следующим образом:

I – 1920-е – середина 1950-х годов – становление композиторской школы, социалистических идеалов;

II – конец 1950-х и 1970-е годы включительно – продолжается формирование школы. Централизирующим началом в это время явился процесс идеологической оттепели, опора на более широкий круг жанрово-стилевых средств;

III – 1980-е годы – закрепляется тенденция свободного отношения к европейским традициям. Период характеризуется значительным отчуждением от идеологических мотиваций.

История данного жанра в казахстанской музыке начинается с создания К. Мусиным Сонаты для скрипки и фортепиано (1946) и Б. Ерзаковича Сонаты для фортепиано (1947). Этих композиторов можно назвать основоположниками программной сонаты в Казахстане, развитие которой продолжается в творчестве последующих композиторов. К числу ранних 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).

Эти образцы инструментальных сонат появляются в процессе профессиональной композиторской подготовки в стенах консерватории. Они явились определенным этапом на пути овладения

сонатной формой, в то же время способствовали формированию национального педагогического репертуара. В условиях становления и развития музыкального образования, республика испытывала злостную необходимость в учебном репертуаре. Открывались музыкальные училища, школы, студии, которые требовали соответствующий инструментальный репертуар, основанный на национальном материале – и не только простой в исполнительском отношении, ориентированный на начальное образование, но и более сложный, концертный. Знаменательно, что, начиная с 1940-х годов XX века, исполнительская школа Казахстана пополняется рядом известных музыкантов-педагогов, среди которых В. Хесс, Д. Панкратов, Я. Давыдов, И. Лесман, М. Кацман, А. Барак, Э. Россман.¹

Таким образом, первый этап становления жанра, ограниченный 1940-ми и началом 1950-х годов – период освоения основополагающих черт сонатного жанра в композиторском творчестве. В сравнении со сложными, классико-романтическими формами, первые казахстанские сонаты были не всегда композиционно органичны. Тем не менее в рамках камерных жанров тех лет решались важные художественные задачи, ставились специфические цели, достигались новые выразительные средства.

Несмотря на различие жанрово-стилевых тенденций, можно указать ряд общих признаков, объединяющих произведения начального периода: демократизацию, проявляющуюся в доходчивости музыкального языка, программность², свойственную почти всем композициям этого периода, совмещение жанровых признаков, отразившихся в чертах поэмности структур, героико-патриотические образы, обусловившие традицию именных посвящений (Герою Советского Союза Маншук Маметовой в Сонате для фортепиано Б. Ерзаковича, генерал-майору И. Панфилову в Сонате для скрипки и фортепиано К. Мусина).

Процесс адаптации публики к новой жанровой культуре происходил благодаря взаимодействию европейских и национальных музы-

кальных черт. Во внешних контурах проявилось заимствование европейской структуры, в содержании присутствовали национальные элементы – тяготение к плагальности, применение натуральных доминант, отклонения в параллельные тональности; насыщение тематизма принципами свободной вариантности; кварто-квинтовые интонации. Широко используемый в эти годы принцип цитирования народных мелодий стал характерным стилевым признаком «казахской» сонаты (в Сонате-поэме «Памяти Абая» М. Койшибаев в побочной партии использовал известную песню акына «Көзімнің қарасы»; главная партия Сонаты для скрипки и фортепиано К. Кужамьярова построена на материале уйгурской народной песни «Садыр»).

В плане композиционного решения ранние сонаты одночастные, представляющие собой некий компромисс между сонатно-разработочными и вариационными методами развития материала. Находясь на стадии поиска и организации музыкального материала в рамках сонатности, позволяющей использовать кюевый³ и песенный тематизм, жанр отвечал тенденциям времени. Композиторы сравнительно быстро освоили экспозиционные принципы, но в создании разработки постоянно сталкивались с непреодолимыми барьерами. Требования к динамизации развития за счет резкой интонационной трансформации тем вызывали определенный «психологический дис-

³ Кюй – казахская народная, народно-профессиональная инструментальная пьеса программного характера, исполняемая на домбре и др. народных инструментах. Кюй формировался в течение столетий. Разные виды устного литературного творчества – эпические, исторические сказания, легенды, сказки, образы природы, быта нашли музыкальное воплощение в кюе. Имеются кюи, изображающие скачки, полёт птиц, шуршание змей и др., их исполняют кюйши, а также жирши, акыны.

Кюю свойственна простейшая, смешанная и переменная метрика. Форма их разнообразна – от простых наигрышей до многочастных построений в виде рондо. Музыка кюя основана на диатонике. Она включает и элементы пентатонных звукорядов. Большей частью К. двухголосные, но есть и одноголосные, и трёхголосные. Они содержат и некоторые виды подголосочно-полифонич. фактуры – параллельные движения в превалярующих квартово-квинтовых и реже секундовых и терцовых интервалах, имитации, секвенции, органичные пункты и др.

¹ Разносторонние музыканты, педагоги, внесшие большой вклад в развитие казахстанского исполнительства.

² Не содержит сюжетности, а представлена в виде авторских ремарок, дающих пояснение содержания произведений.

комфорт». Это обусловило следование сонатной схеме, в срединных участках которой преобладали вариационно-вариантные методы развития материала, бережно сохраняющие национально-интонационные основы музыкальных тем.

Процесс становления жанра в республике проходил медленно, так как требовал наряду с композиторским опытом широкого круга подготовленных слушателей, а также высокого мастерства инструменталистов и сложной техники, которую еще предстояло освоить. При изучении особенностей бытования камерно-инструментальной сонаты в Казахстане ценными для нас являются мысли Г. Котловой. Она пишет «создание жанра инструментальной сонаты в Казахстане – явление сложное, трактуемое неоднозначно, поскольку понимается и как достижение в развитии мировой музыкальной культуры, с одной стороны и как извне, в чем-то искусственно привнесенное явление – с другой. Представляется, что достижения и просчеты пройденных лет правомерно рассматривать как естественный результат эволюции музыкального искусства» [6, с. 9].

С конца 1950-х годов начинается творческая деятельность нового поколения композиторов, лидирующую позицию среди которых занимают Г. Жубанова, Е. Рахмадиев. Постепенно включаются в композиторское творчество «шестидесятники»: Б. Баяхунов, М. Сагатов, В. Новиков, А. Бычков, А. Исакова, Н. Мендыгалиев М. Мангитаев, Д. Ботбаев.

Период конца 1950-х – начала 1970-х ознаменовался расцветом крупных жанров: появляются первая комическая опера «Айсулу» С. Мухамеджанова, эпические «Алпамыс» Е. Рахмадиева и «Енлик-Кебек» Г. Жубановой. Темы современности раскрыты в операх «Песнь о целине» Е. Рахмадиева и «Двадцать восемь» Г. Жубановой. Значительные явления происходят и в развитии балетной музыки: поставлены балеты «Легенда о белой птице» и «Хиросима» Г. Жубановой, «Чин-Томур» К. Кужамьярова, «Алия» М. Сагатова.

Значительно расширяются жанровые границы симфонической музыки, появляются интеллектуально-психологические, драматические разновидности циклов: 5, 6 симфонии Е. Брусиловского, Первая симфония К. Кужамьярова, симфония «Жигер» Г. Жубановой. Активизируется обращение композиторов к жанру концерта, отмечается разнообразие в вокально-симфонической

музыке: оратория Г. Жубановой «Заря над степью», оратория С. Мухамеджанова «Голос веков». Произведения отличает симфоничность оркестровой ткани, яркие тональные краски, смелый гармонический язык и многообразие полифонических приемов.

Эти обстоятельства привели к бурному развитию камерных жанров, наиболее пригодных для постижения открывшихся новых горизонтов музыкальной техники, оригинальному подходу к музыкальному пространству и времени. Перелом конца 1950-х годов, произошедший в музыкальной культуре, стимулировал развитие камерно-инструментальной сферы, которая, находясь в общем контексте советской действительности, обогащается свежими идеями и образами. В то же время сонатное творчество, обогатившись новыми композиционными формами и выразительными красками, продолжает найденные ранее стилевые тенденции. Это программность, проявляющаяся как в ракурсе посвящений, так и в виде обобщения (Соната для фортепиано А. Бычкова посвящена «Памяти Ю. Фучика», Соната Б. Баяхунова посвящена поэту и переводчику Б. Бриташанскому, Соната для фортепиано М. Мангитаева написана на тему «Аксак құлан»). Повествовательно-эпические образы, обусловившие одночастность (Соната для фортепиано Б. Джуманиязова, Соната-фантазия для фортепиано Д. Ботбаева, Соната для фортепиано Ж. Дастенова).

Расширяется содержательный диапазон сонат. У композиторов выросла потребность шире раскрыть субъективные стороны своего мироощущения, передать богатство духовного мира современников. Процесс развития сонатного творчества этого периода идет в сторону усложнения структуры. Выход за пределы одночастности обнаруживается в сонате А. Исаковой. Последовательность двух частей включает пассакалино и фугато, что напоминает циклы итальянских мастеров клавирной музыки. Особняком стоит Соната для скрипки соло Е. Брусиловского (1969), написанная в четырех частях, где первая часть цикла – традиционное сонатное аллегро. К созданию сонаты Е. Брусиловский подошел с огромным творческим багажом, когда он уже был известен как автор первых казахских опер и сочинений в области симфонической и камерно-инструментальной музыки.

Поиск новизны наблюдается в средствах музыкальной выразительности. Свежие тембры сказались по появлению сонат для виолончели с фортепиано В. Новикова и Ж. Базарбаева.⁴ В гармоническом языке сочинений характерным является сочетание классически устоявшихся (использование прерванных оборотов, полных гармонических оборотов, шубертовой II ступени, DD_{VII}, полифункциональности) и современных мелодических формул (Mm₇^{#7}, кластеры), атональной организации.

Концепция жанра ориентируется на классикоромантическую модель. Своеобразие образного содержания (пейзажная зарисовка, экзальтация, приподнятость, страстность образов), отсутствие в нем конфликтности развития определили обращение композиторов к традиционному использованию структуры сонатного аллегро, но в романтическом ключе. В то же время характерное для романтизма внимание к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге к эмоционально-напряженному состоянию (сонаты Е. Брусиловского, А. Исаковой, А. Бычкова, К. Кумысбекова, М. Мангитаева).

Вариантно-вариационные принципы развития музыкального материала становятся определяющими, что заметно и в творчестве большинства советских восточных культур. Европейский сонатный жанр, выступая в качестве модели, обновлялся изнутри за счёт привнесения нового сюжета и музыкального тематизма, почерпнутого в богатом роднике национального песенного и инструментального фольклора. Например, Б. Джуманиязов в Сонате для фортепиано в качестве тематизма побочной партии использует казахскую народную песню «Қарғаш». У Е. Брусиловского в Сонате для скрипки соло, главная тема не имеет явных фольклорных истоков, но звучащие в ней попевки сходны с тематизмом кюев Курмангазы «Ақбай» и «Көңіл ашар» Туркеша. Именно они послужат прообразом динамического развития формы на основе кюя. Главными источниками, питающими профессиональное письменное искусство, являются, прежде всего, самобытные особенности многовековой культуры каждого народа. Важнейшей составляющей казахской камерно-инструментальной музыки представ-

⁴ Проявившийся интерес к тембру виолончели связан с началом бурной исполнительской деятельности народного артиста Казахстана Джамбула Баспаева.

ляется ее национальная основа. Она во многом определяет используемые формы развития, типы контраста и общую композицию.

Категория национального исторически обусловлена, диалектически изменчива и начинается там, где возникает выход из сферы личного в сферу всеобщего, типичного. Таким образом, данное понятие – это отражение художественного мышления на определенном этапе исторического развития, тесно связанное с общественной жизнью. По мнению Г. Гачева, «основой национальной традиции служит природный космос страны, формирующий национальный характер и определяющий склад мышления» [1, с. 64]. И, как справедливо пишет И. Земцовский, если художник «хочет быть подлинно национальным, он должен стремиться проникнуть в само народное мышление» [5, с. 12].

Сочинения этих лет выявили достаточно устойчивый интерес композиторов к жанру сонаты и стабилизацию его в камерно-инструментальной музыке.

С конца 1970-х–1980-е годы выявляются индивидуальные жанрово-стилистические черты сонатного творчества композиторов данной временной фазы. Осознание сонатного творчества как важной области культуры, приведшее к стабилизации жанра, способствовало утверждению основных стилевых признаков казахской композиторской школы в камерно-инструментальной сфере. Композиторы, стремясь использовать типичные черты сонатного цикла, сложившиеся в классическую и романтическую эпохи, в то же время вносят новые черты в ее трактовку, вкупе с усложнением музыкального языка, свободой образных характеристик, глубоким отношением к фольклору, смелыми творческими поисками национального стиля. Сочинения этих лет значительно отличаются оригинальными исканиями в области художественной формы, современной философско-нравственной проблематикой, что позволило определить сонату как репрезентант и выразитель камерно-инструментального искусства Казахстана.

Потребность в обращении к сонатному жанру стала ощущаться в эти годы все более настоятельно. Интенсивное развитие профессионального искусства, рост исполнительских сил требовали от композиторов создания новых произведений концертного плана. Ведь в течение

длительного времени одной из причин, тормозящих развитие сонаты, являлось отсутствие высокопрофессиональных музыкантов-исполнителей. К примеру, Д. Жумабекова отмечает, что «мастерство казахских скрипачей, общие достижения мировой скрипичной культуры оказывали и оказывают заметное воздействие на процесс композиторского творчества в инструментальной области. Особенно это ярко проявляется при непосредственном контакте композитора и исполнителя во время создания произведения, в котором воплощаются и некоторые индивидуальные качества скрипача, спектр его выразительных средств, звуковое мастерство и интерпретаторское искусство» [4, с. 51]. Зависимость композиторского творчества от состояния культуры и концертного исполнительства во многом определяло степень функционирования произведения. Большинство казахстанских авторов создавали свои сочинения в расчёте на конкретного музыканта, учитывая его технические возможности и личностные качества (например, для Я. Фудимана созданы Соната для альты соло Е. Рахмадиева, Соната для альты В. Миненко; для И. Когана – Соната для скрипки соло Е. Брусиловского; для Ю. Клушкина – Соната А. Исаковой и др.).

Анализируя композиторское творчество Казахстана, начиная с конца 1970-х годов, можно констатировать, что оно претерпевает новый этап своего развития, повлиявший на общее состояние жанра сонаты. Изменения шли в сторону переосмысления системы выразительных средств, что наиболее ярко заметно в сфере инструментария. Немаловажным фактором стала исполнительская мобильность камерных составов и вариативность различного комбинирования инструментов, вплоть до национальных.

Если в 1940–1950-е годы композиторы адресовали свои произведения преимущественно для фортепиано и скрипки, то в рассматриваемый период охватываются практически все основные инструменты симфонического оркестра. Определенную ценность своим новаторским духом, современностью звучания, необычным составом инструментов представляют Соната для фортепиано и литавр Т. Мынбаева, Соната «Сарбазы Амангельды» для фортепиано, ударных и домбры Б. Дальденбаев, Соната для кларнета соло Б. Аманжол, Соната для виолончели и фортепиано В. Новикова и др. Необычность инстру-

ментального состава, поиск в сфере тембральных красок и колорита сразу же создавали иллюзию новой образности, способствовали пробуждению фантазии. Входящие в концертный и педагогический репертуар сочинения авторов эффективно раскрывают виртуозные и кантиленные возможности различных инструментов.

Новизна и характерность профессиональной казахской музыки этого этапа – особое сочетание ярко национальных черт музыкального выразительности и европейского музыкального языка и форм в разных жанрах и, в частности, в сонатном творчестве. При этом усложняется музыкальный язык вместе со свободой образных характеристик и глубоким отношением к фольклору. Так, приметой национального в фортепианной сонате А. Серкебаева служит признак домбрового кюя. Финал произведения изложен в форме, близкой к народным традициям, что отражено в рондальности структуры. В Сонате для фортепиано А. Исаковой также ощущается влияние казахского фольклора. Интересен финал (третья часть), подчиненный законам развития кюя, его фазам изложения, что значительно усиливает его связь с казахской инструментальной музыкой.

Творческие искания и стилевые эксперименты привели к симфонизации жанра. Так, к примеру, для кульминаций всех частей Сонаты для фортепиано А. Исаковой характерна близость к звучанию tutti, а также использование различных оркестровых тембров: тромбона, трубы. Своеобразна вторая часть сонаты, где по-новому применены оркестровые приёмы письма: перемещение тем из одного регистра в другой, комбинирование различных оркестровых групп.

В эволюции камерно-инструментального творчества периода 1970–1980-х годов сыграли заметную роль произведения, в том числе и сонаты Г. Жубановой и Е. Рахмадиева. Обращение к камерным жанрам в творчестве этих художников – это особая область индивидуального высказывания. Создание сонат имеет не единичную, а целенаправленную и углубленную эстетическую функцию. Характерно, что творчество этих композиторов, представляя собой зрелость мышления, когда основные стилевые признаки уже сложились, обогатилось сонатными опусами, демонстрирующими неповторимые, присущие только им характерные особенности.

Внешними факторами обращения к камерно-инструментальной сонате необходимо признать объективно сложившуюся потребность в новых произведениях, соответствующих современному музыкальному языку и художественно эстетическим тенденциям, которые могли бы заметно обновить и расширить исполнительский и педагогический репертуар. Две сонаты для фортепиано – Соната для фортепиано в трех частях (1986) и Соната-фантазия для фортепиано (1987) Г. Жубановой отражают тонкое психологическое состояние личности, ее интеллектуализм и философичность.

Повышенный интеллектуализм образного мышления композитора сказался в рационально-логическом подходе к решению композиции Сонаты для фортепиано, где первая часть изложена в форме свободного, модифицированного аллегро. Внутренняя диалектика этой формы использована максимально и разносторонне: конфликтность тем в экспозиции, противоположное начало которых в разработке достигает особого накала. Национально отрешенные образы своими песенными и инструментальными истоками усиливают контраст героических и лирических сфер.

Фортепианная Соната-фантазия (1987) продолжает линию индивидуальной трактовки жанра. Опираясь на традиции русской и советской музыки, она своеобразна в концептуальном решении. Органическое слияние величавой гармонии мироздания и «земной» поэзии человеческих чувств выражено сжато, в одночастной композиции. Область взаимодействия казахской и европейской культур сказалась на музыкальном языке: кварто-квинтовые интонации, переменный метр, необычные тональные соотношения. Импровизационное начало ощущается в частой смене фактуры, тонко связанной с домбровым звучанием (моноритм, триоли и др.), в контрасте темпов (по разделам – Allegro, Andante, Moderato и др.), в сложном тональном развитии, в текучести, стремительности движения и общем характере вольного, словно ничем не скованного выражения.

Своеобразным итогом в аспекте стилевых исканий рассматриваемого периода является Соната для альта solo Е. Рахмадиева (1989). Написанная в лучших традициях альтового исполнительства XX века, она относится к наиболее ярким произведениям автора в области камерно-

инструментальной музыки. Глубоко проникнув в тонкости игры на инструменте, его техники, особенностей штриха, автор смог создать произведение интересное и удобное для исполнения как в концертной, так и в педагогической практике. Сложное интонационно-ритмическое развитие, мелодическая простота в сочетании с разнообразной ладовой структурой и оригинальным видением формы позволили композитору тонко передать лирико-философскую атмосферу современности.

Национальный стиль Е. Рахмадиева проявился в монотематическом характере двухчастной композиции сонаты, основанной на претворении традиций казахской песенной и инструментальной культуры. Отсутствие ярко выраженного образного контраста позволило усилить драматизм разработочных разделов и достигнуть особого накала страстей посредством активности ритмического движения (переменные метры 12/8; 7/8; 8/8; 10/8), мгновенной смены мелких детализированных фигур, ладоинтонационной неустойчивости (широкие скачки на нону, ундециму, дуодециму и т. д.).

Ассоциация с домбровыми наигрышами (кварто-квинтовые интонации, репетиции звуков), квинтовые флажолеты альта, ассоциирующиеся с кобызовыми кюями, придают музыке национальный колорит. Техническая оснащенность, тембровое богатство партии альта, разработочно-вариационное преобразование тем, которое не нарушает общего образного настроения, формирует особый стиль камерно-инструментальной музыки Е. Рахмадиева.

Композиторы исследуемого периода значительно расширили и укрепили позиции сонаты в камерно-инструментальной музыке Казахстана, что дало мощный стимул для ее дальнейшего развития.

Идеологический рубеж, обозначившийся в конце 1990-х годов, радикально меняет жизнь общества и вносит новые оттенки в создаваемую им культуру. Свободный рынок со своей стихийностью и неустойчивостью отразился на образной сфере композиторского искусства, особенности которого хорошо подмечены Т. Егинбаевой: «...освобождаясь от штампов, догм и идеологии предшествующих десятилетий, композиторы обращаются к истокам национальной истории, обновляя тематику, содержание, обра-

зы и формы. Расширяется музыкальная лексика, возрождаются более древние пласты фольклора, обогащаются средства и виды композиторской техники» [3, с. 3].

Особенность камерно-инструментальной музыки, способной выявить различные нюансы психологического состояния внутреннего мира, обусловила интерес композиторов к сонатному искусству. Она выступает ведущим жанром в творчестве Б. Баяхунова⁵ и В. Новикова,⁶ и что примечательно, одним из последних сочинений Г. Жубановой явилась также Соната для скрипки и фортепиано. Художественно эстетическая ценность произведений этих композиторов не вызывает сомнения. Для них сонатный жанр не является областью эксперимента, а служит формой выражения глубокого концептуального содержания. Это обусловило воплощение диалектически противоречивых и сложных тем, идей и образов индивидуальным стилевым почерком.

Рассмотрение вышеназванных сонат демонстрируют те общие тенденции, которые характерны для функционирования жанра в музыке 90-х годов XX века. Это расширение образного содержания, направленного на воплощение современного мировоззрения во всем его многообразии. Так содержанием сонат Б. Баяхунова, В. Новикова становятся изыскания героя, его внутренний, духовный мир, философские размышления о смысле жизни, сущности бытия, взаимоотношения с современностью. Глубокие раздумья личности, внутренняя сосредоточенность, интеллектуализм переданы различной градацией диссонансных созвучий, то сгущающих, то ослабляющих звуковое напряжение, аккордами-кластерами вкуче со сложнейшей техникой солирующих инструментов.

Стремление соотносить свое мироощущение и понимание современного музыкального искусства с другими эпохами и стилями. Можно отметить явление ретроспекции в виде обращения к жанрам европейской музыки прошлого опосредованно корреспондирующие с неоклассической

⁵ Баяхунов Б. Соната для фортепиано «Отзвуки мукама»; Соната для скрипки и фортепиано «Образы мукама»; Соната № 2 для фортепиано; Соната для фортепиано и литавр «Два портрета Бетховена»; Соната для фортепиано «Казахская бахиана».

⁶ Соната-партита для виолончели соло, Соната для гобоя и фортепиано.

тенденцией. Об этом свидетельствуют конкретные обозначения произведений или их частей – Соната-партита, квази-менуэт, импровизация, fuga, пасаккалья, токката в сонате «Казахская бахиана» Б. Баяхунова. Прообразы старинных форм, выступая в этих произведениях в качестве тем для размышления, обретают свежее звучание.

Своеобразна трактовка первых частей сонат. Отказавшись от сонатной формы, В. Новиков пишет Сонату для гобоя и фортепиано в трёхчастной композиции, которая обусловлена субъективной спецификой содержания. Первая ее часть, обозначенная автором ремаркой *quasi fantasia*, имеет свободную структуру, в которой каждый новый эпизод-фаза отмечен сменой темпа: *moderato*, *andantino*, *andante con moto*, *stringendo*, *allegro moderato*, *moderato e molto*, *moderato*, *andantino*.

Первая часть его же Сонаты-партиты выполняет функцию вступительного характера и представляет собой своеобразную прелюдию. Характерной особенностью музыки первой части «Импровизация» (*Allegro non troppo e molto rubato*) является стремление к преодолению заданности формы, рождению ощущения момента, мгновения. Впечатление свободы достигается «выписанным *rubato*», гибкостью изменчивых ритмических структур, преобладанием пассажей, отсутствием тактовых делений. Отказ от тактовой организации в первой части вызывает аналогии с «неактивными прелюдиями» для лютни, клавесина, виолы д'гамба, составляющими самостоятельную традицию французской музыки XVIII – начала XVIII века.

Первые части сонат «Образы мукама», «Отзвуки мукама» Б. Баяхунова представляют собой сложную трёхчастную форму, обогащенную элементами вариационности. Форма первой части его Второй фортепианной сонаты – вариационный цикл, состоящий из темы и шести характерных вариаций. Большая роль этого метода развития в сонатах определяется, прежде всего, типичностью его для традиционного уйгурского музыкального творчества, в котором он является одним из основополагающих принципов. Жанр сонаты в данном случае фигурирует, скорее, как условное обозначение инструментального, европейского жанра.

Ориентализация жанра сонаты в первых частях приводит к отказу от традиционной формы

сонатного аллегро посредством многоликого раскрытия статического образа в традиции мукама. Для автора – мукам является средством широких, образных, жанровых и музыкальных ассоциаций, характеристики национального. Композитор, не ставя перед собой задачу, воспроизвести строгие каноны мукама, передает общее эмоциональное состояние восточной музыки как весьма значительное, возвышенное и разнообразное явление.

Многообразие методов композиторского письма: метод полистилистики, различные приёмы цитирования, коллажа и аллюзии. Так, в Сонате для фортепиано «Казахская бахиана» Б. Баяхунова в комплексе с цитированием техники применяются барочные структуры хорала и прелюдии. Они воспроизводят образы возвышенные и аскетические, которые переданы двумя темами: первая – цитата темы-монограммы (ВАСН); вторая – цитата казахской народной песни «Елім-ай», символизирующей образ родины.

Цитата как метод формирования структуры произведения стал творческой особенностью его же Сонаты «Два портрета Бетховена» для литавр и фортепиано, написанной ранее (1993). Для полного раскрытия бетховенских образов композитор использует темы из его фортепианных сонат⁷. Так первая, цитируемая из второй части сонаты № 23, звучит как гимн умиротворения, убедительно воспроизводя образ великого композитора. Вторая тема проникнута глубоким философским раздумьем и избирается Б. Баяхуновым из сонаты № 31 Л. В. Бетховена.

Обе темы органично вплетаются в музыкальную ткань произведения, усиливая стилистическую аллюзию. Определенную роль в этих процессах сыграла и техника коллажа. Установление композитором принципов отбора материала и видов его комбинирования служат определенным «компасом» для слушателя. Цитаты непосредственно адресуются к нему – к его слуху и опыту, его музыкальному тезаурусу, актуализируя целые слои культурных ассоциаций.

Для сонат данного периода характерна нестандартность в построении композиции целого. Так, Соната-партита В. Новикова специфична в отношении структуры, построенной на контрастном сопоставлении пяти танцевальных и инструментальных частей («Импровизация»,

⁷ Л. Бетховен. 31 соната, ор. 57, I часть; ор. 57, 23, II часть.

«Скерцо», «Анданте», «Фуга», «Эпитафия»), объединённых тонально и тематически. А по содержанию Соната-партита принадлежит к произведениям с вечной философской темой – жизни и смерти, – которая объединяет части в единое художественное целое.

Нестандартность композиционных решений присуща многогранному творчеству Г. Жубановой. Ее произведения, созданные по индивидуальной программно-конструктивной схеме, включающей изменения количества разделов и их рекомбинации, а также решительное переосмысление самой структуры во всей общности элементов музыкальной ткани, имеют в то же время конкретные жанровые характеристики. Необычную трактовку получает Соната для скрипки и фортепиано (1992), общая трехчастная композиция которой носит сквозное тематическое развитие.

Для отображения контрастных явлений и интенсивности содержания композитор прибегает к монтажным принципам построения в третьей части. Монтажная система равновесия и координации событий разрешила Г. Жубановой показать столкновение разных явлений, а подчас противостоящих состояний антиподов, соответствующих грандиозности, окружающей нас животрепещущей стихии. Кадровые мозаичные структуры не нарушают цельности олицетворяемой картины. Они придают произведению ощущение многособытийности времени, с одной стороны, и драмы столкновения сущностей и идей – с другой.

Творческая деятельность композиторов этого периода выдвигает их в ранг ведущих мастеров жанра камерно-инструментальной музыки, достойно развивающих традиции своих предшественников. В то же время они остаются постоянно ищущими художниками, успешно обогащающими национальное искусство новыми своеобразными композициями.

Опора на народное творчество стала основным методом творческой работы Б. Баяхунова. В его камерно-инструментальной музыке соединение мукамного классического искусства и принципов сонатной композиции получило наибольший гармонический синтез. Усваивая западноевропейский опыт, композиторы восточных республик ориентировались на два образца: позднеромантический стиль, в том числе европейский музыкальный ориентализм, и новые композиторские технологии. Созданию национального

колорита в фортепианных сонатах Б. Баяхунова способствуют инструментальная и песенная культура дунганского народа, характерные для неё мелодика, лад, ритмика, приемы вариационного развития (Соната № 2 для фортепиано).

Жанрово-стилевым ориентиром при создании Сонаты для скрипки и фортепиано «Образы мукама» для Б. Баяхунова стал уйгурский мукам. Композитор соединяет традиционный европейский жанр сонаты с основными закономерностями структуры и содержания мукама. В связи с этим значительно обновляется и музыкальная драматургия европейского инварианта. Сохраняя внешнюю структуру классической трёхчастной модели, Б. Баяхунов подвергает её внутренней перестройке (первая часть – в жанре мукама, вторая часть – вокально-инструментальная «Песнь любви», третья часть – «Празднество»). Музыка сонаты захватывает глубокой образностью, разнообразием оттенков лирического чувства, изысканностью мелодии, затейливой игрой ритма.

Интонационный строй и ладовая система сонаты родственны мукаму: последовательность формирования ладоинтонационной структуры произведения из эпиграфа, тематического зерна, линейно-кинетический аспект в развёртывании лада, ладовая переменность и плагальность в тональных отношениях. Своеобразие ритмики заключено в большой метрической свободе, времяизмерительной метрике, разнообразных рисунках, богатстве ритмического варьирования. Свежо и органично использование свойства уйгурской ритмики – усудей, которые даются в виде ритмоформул. Они проходят ряд вариационных трансформаций, необычайно изобретательного и творческого характера.

Среди типичных стилистических средств Сонаты для скрипки и фортепиано «Образы мукама» и «Отзвуки мукама» для фортепиано находятся имитации уйгурских народных инструментов, что усиливает связь музыки Б. Баяхунова с традициями уйгурской музыки и придает произведениям ярко национальный колорит.

Сонатный жанр в камерно-инструментальном творчестве республики ярко раскрыл процесс взаимодействия между национальным музыкально-образным мышлением и нормами общеевропейских музыкальных тенденций. В настоящее время поиски новых возможностей выражения национального успешно ведутся казахскими композиторами

в разных направлениях и представлены многообразием творческих манер. Современная камерно-инструментальная соната, идя по пути синтеза национальной и общеевропейской музыкальных систем, тем не менее, пытается сохранить и творчески развить утвердившийся национальный стиль камерной музыки.

Сонатная музыка молодого поколения композиторов Казахстана рассматривается как одно из наиболее репрезентативных явлений музыкальной культуры последнего десятилетия XX века. Картина, наблюдаемая в этот период, характеризуется тенденцией к сжатости цикла, как, например, в одночастной Сонате для фортепиано молодого композитора А. Абдинурова или в двухчастной Сонате для фортепиано А. Сагатов. В рамках сжатой формы заключена индивидуальная трактовка образно-эмоционального содержания и особенностей музыкального языка.

Своеобразно преломление национальных тенденций в композиторском письме современников. Богатство музыкальной лексики мы находим в Сонате для фортепиано А. Абдинурова. Автор тонко использует внутренние качества национального музыкального языка. Преломляя отдельные элементы кюевой традиции, автор умело соединяет эффекты сонористики с закономерностями национального мышления. Композитор логично выстраивает композицию из видоизменений повторяющихся коротких мотивов, основой которых является краткий, волевой тезис, данный в небольшом вступлении. Мощная энергетика, чрезвычайная сила и активная динамика его прогнозируют дальнейшее драматургическое развитие, способствуя утверждению этой исходной звукоидеи. Так, уже тема главной партии, развивая волевою решительность основного мотива, строится в ладотональной двенадцатитоновой системе. Побочная партия образно и тематически контрастна главной теме: в ее основе лежит характерный для казахской любовно-лирической песни мелодический плагальный оборот в восходящем движении.

Стремительная смена событий, стихийность кульминационных нарастаний и спадов характерна для разработки. Зеркальная реприза главным образом трансформирует образ побочной партии, которая звучит в ритмическом увеличении. Динамичное развитие приводит к переосмыслению ее тематизма, до предела обнажив драматическое и даже трагическое начало.

Интонационная волна, представленная на фоне ритмической остигатности, а также моторика в музыкальном движении наиболее ярко репрезентируют традиционное кюевое мышление. В процессе дальнейшего изложения мелодико-ритмической интонации, которая была сформирована в самом начале произведения, исходное состояние интенсифицируется, что, несомненно, восходит своими корнями к принципам кюевого развития. Несмотря на то, что соната написана в годы обучения в консерватории, она ярко характеризует стиль и творческое мышление молодого композитора.

Интересна стилистика музыкального языка в Сонате для фортепиано А. Сагатов. Опираясь на устойчивые традиции изложения тем Сонатного Allegro, автор приближает их природу к народным истокам. Так, на фоне тонического органного пункта (Ля-мажор) звучит тема главной партии, напоминающая звучание казахских лирико-философских песен Ахан-сері и Абая, которые несут в себе народную мудрость и высокие нравственные идеалы. Благодаря современным средствам музыкальной выразительности, использованным композитором, черты, свойственные природе народно-песенного жанров, доводятся до экспрессивности. Изложению темы свойственна некоторая эскизность. Ломаная мелодика «нервно» мечется, ее расшатыванию способствуют переменный метр, быстрый темп, обилие фигурационного движения. Политональное наложение мелодических линий, обилие хроматизмов, диссонирующие интервалы приводят к обострению пространственной сферы. Сочетание хроматических и диатонических элементов, являющееся характерной приметой многих мастеров, обогащает звуковую палитру произведения.

Восходящий рисунок побочной темы сонаты вкупе с ямбичностью ритмического строения концентрирует в себе сумрачность и тревогу. Скрытая полифония в голосоведении содержит тенденцию к расслоенности, где средний пласт, изложенный более долгими длительностями, контрастирует гармоническим фигурациям верхней и нижней линий.

Разработка – зона высвобождения энергии, мощного выброса драматизма. В ней композитор создаёт единый поток фигурационного движения, который отличается остродинамическим характером, обусловленным дроблением и вычленением

интонационных зерен из тем главной и побочной партий. Развитие осуществляется путём непрерывной, «остинатной» динамизации образных сфер, в которой существенную роль играет уплотнение фактуры.

Реприза возвращается к исходному состоянию, утверждение которого завешается в коде. Ее функция двойственна: завершая I часть, она одновременно предвывает последующую вторую часть. Музыка стремительной второй части полна взрывчатой энергии, огромных волн развития, экзотических контрастов динамики. Ее виртуозный склад требует от исполнителя высочайшего технического мастерства и умения логически выстраивать масштабную форму. Строение части задумано как сцепление четырёх больших разделов, схематически выглядящих следующим образом: вступление, тема А, св. раздел, тема А₁, св. раздел, тема А₂, тема А₃. Это своеобразная форма-поток, выглядящая как струящееся, бесцелурное движение пассажами, в котором неумовимо сменяются фазы состояний, получила определение в музыке XX века как новация. Форма-поток, структура, лежащая в русле современных композиций, позволяет заметить, что «подчеркнутое отсутствие типизированных признаков жанра постепенно превратилось в новый устойчивый жанровый признак» [8, с. 9].

Эволюция камерно-инструментальной музыки в республике демонстрирует последовательность в ее освоении: от фортепианных обработок казахских народных мелодий в виде пьес-миниатюр до более сложных музыкальных композиций. Среди них особое место занимает инструментальная соната, отразившая общие стилевые тенденции в развитии казахской композиторской школы.

Инструментальная соната, будучи одним из показательных жанров камерно-инструментального творчества композиторов Казахстана, прошла, в своей эволюции, на протяжении XX века три этапа: становление, утверждение, развитие. Начало пути формирования сонаты шло под непосредственным воздействием европейской профессиональной музыки, на втором этапе этот жанр обрывает наличием константных черт, совокупность которых и представляет собой индивидуальный стиль, и в третьей стадии развития в ней утверждаются общие стилевые тенденции современной музыки.

Национальная специфика сонатного творчества в разные периоды демонстрировала многообразие возможных подходов в синтезе двух культур. Ранние образцы, опираясь на европейскую структуру, цитируют либо имитируют фольклорные мелодии, зрелые произведения, творчески переосмысляя компоненты национального музыкального языка, основываются на классикоромантической модели, современная соната, отражая звуковую атмосферу современности, претерпела отказ от традиционной композиции.

Новаторские идеи именно в сонате получают наиболее значимое художественное воплощение, характеризуя типологические черты культурного и концертного развития. Являясь одной из важных ветвей инструментальной музыки, она во всем многообразии отразила рост исполнительского искусства Казахстана. Для казахстанских композиторов обращение к этому жанру, помимо собственно художественно-творческих задач, было связано с практической направленностью композиторского творчества на решение более

широких для музыкальной культуры задач, таких как становление профессионализма и формирование национального исполнительского искусства.

Освоив общеевропейские и национальные традиции и вобрав в себя веяния времени, соната эволюционировала в тесном контакте со всеми жанрами камерно-инструментальной музыки, в частности с творческим осмыслением струнного квартета. Выступающая в качестве постоянного контекста отечественная камерно-инструментальная музыка определена в работе как «творческая направленность» в процессе становления сонаты.

Композиторы Казахстана создали значительные образцы сонат, ставшие благодатной почвой для возникновения новых ярких образцов в творчестве музыкантов всех поколений. В тоже время, занимающая видное место в репертуаре ведущих концертирующих солистов Казахстана, она способствует вхождению национальной культуры в мировое музыкальное пространство.

Литература

1. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
2. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 227 с.
3. Егинбаева Т. Творчество композиторов Казахстана второй половины XX века // Музыкальное искусство: Наука и образование: сб. науч. тр. – Астана: КазНАМ, 2004. – С. 3–15.
4. Жумабекова Д. История смычкового (скрипичного) исполнительского искусства в Казахстане. – Алматы: Республ. изд. кабинет, 1995. – 197 с.
5. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке. – Л.: Совет композитор, 1978. – 174 с.
6. Котлова Г. Инструментальная соната в Казахстане // Вопр. музыкальной педагогики, теории и исполнительства. – 1996. – С. 8–17.
7. Куземабаева С. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. – Алматы, 2006. – 379 с.
8. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исслед. – М.: Музыка, 1992. – 228 с.

References

1. Gachev G. *Natsional'nye obrazy mira. Kosmo-Psicho-Logos [National images of the world. Cosmo-Psycho-Logos]*. Moscow, Progress-Kul'tura Publ., 1995. 480 p. (In Russ.).
2. Dzhumakova U. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov [Creativity of Kazakh composers in 1920-1980-ies]. Problemy istorii, smysla i tsennosti [Problems of history, meaning and value]*. Astana, Foliant Publ., 2003. 227 p. (In Russ.).
3. Eginbaeva T. *Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana vtoroy poloviny XX veka [Creativity of Kazakh composers in the second half of the XX century]. Muzykal'noe iskusstvo: Nauka i obrazovanie: sbornik nauchnykh trudov [Musical Art: Science and Education. Collection of scientific works]*. Astana, KazNAM Publ., 2004, pp. 3-15. (In Russ.).
4. Zhumabekova D. *Istoriya smychkovogo (skripichnogo) ispolnitel'skogo iskusstva v Kazakhstane [History of bowed (violin) performing art in Kazakhstan]*. Almaty, Republican publishing Cabinet, 1995. 197 p. (In Russ.).
5. Zemtsovskiy I. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy o russkoy sovetskoy muzyke [Folklore and Composer. Theoretical sketches about Russian Soviet music]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1978. 174 p. (In Russ.).

6. Kotlova G. Instrumental'naya sonata v Kazakhstane [Instrumental sonata in Kazakhstan]. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki, teorii i ispolnitel'stva [Problems of musical pedagogy, theory and performance]*. Almaty, 1996, pp. 8-17. (In Russ.).
7. Kuzembaeva S. *Natsional'nye khudozhestvennye traditsii i ikh konvergentnost' v zhanre kazakhskoy opery [National artistic traditions and their convergence in the genre of Kazakh opera]*. Almaty, 2006. 379 p. (In Russ.).
8. Sokolov A. *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva: issledovanie [Musical compositions of the XX century: the dialectic of creativity. Study]*. Moscow, Muzyka Publ., 1992. 228 p. (In Russ.).