«Допущена к защите» проректор по учебной работе

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_А.Курмангалиева

УДК:785.2(07)(574) на правах рукописи

**Туленова Меруерт Кайыргазиевна**

На тему: **«ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА»**

По специальности 6М040200 – Инструментальное исполнительство

**Диссертация**

на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук

Выполнила: М.Туленова

Научный руководитель: к.икс., доцент, А.Нусупова

Руководитель ПО

Проректор по научной работе Г.Сулеева

Алматы, 2016

**СОДЕРЖАНИЕ**

[Н**ОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ** 3](#_Toc450835230)

[**ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ** 4](#_Toc450835231)

[**СОКРАЩЕНИЯ** 7](#_Toc450835232)

[**ВВЕДЕНИЕ** 8](#_Toc450835233)

[**1. ФЛЕЙТА И КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР – ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ЯВЛЕНИЯ КАК ОСНОВА ВОПЛОЩЕНИЯ СТИЛЕВОЙ КОНЦЕПЦИИ В КАЗАХСТАНЕ** 14](#_Toc450835234)

[**1.1. Флейта как феномен музыкального наследия Казахстана** 14](#_Toc450835235)

[**2.2. Камерный оркестр как важнейший элемент воплощения стиля** 20](#_Toc450835236)

[**2. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА** 23](#_Toc450835237)

[**2.1 Стиль как эстетико-теоретическое явление в музыкознании** 23](#_Toc450835238)

[**2.2. Эволюция стилевых процессов в камерно-оркестровых жанрах в контексте произведений для флейты и камерного оркестра композиторов Казахстана** 29](#_Toc450835239)

[**оркестровой музыки** 42](#_Toc450835240)

[**3.ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ** 49](#_Toc450835241)

**3.1 Поэма для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова**

[**3.2 Камерная симфония для флейты и струнного оркестра Куата Шильдебаева** 58](#_Toc450835242)

[**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** 65](#_Toc450835243)

[**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ** 67](#_Toc450835244)

# НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты.

1. Об образовании. Закон РК от 27.07.2007 № 319-Ш-ЗРК.
2. Правила организации деятельности вузов от 11.03.2001 (утв.пр.№ 151 МОН РК, с изм. от 21.03.2002 № 200, от 13.02.2003 № 82, от 12.11.2004 № 906).
3. Правила о государственном образовательном гранте. (утв. Постановлением Правительства РК от 25.01.1999 № 1781, с изм. от 27.05.2000 № 807; от 26.112001 № 1517, от 28.06.2002 № 703).
4. Правила о государственном образовательном кредитовании подготовки

кадров в высших учебных заведениях Республики Казахстан. (утв. постановлением Правительства РК от 20.07.1999 № 1018, с изм. от 08.12.2000 № 1825, от 30.04.2003 №420).

# ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

В настоящей диссертации применяют следующие термины с соответствующими определениями.

**ОПРЕДЕЛЕНИЯ:**

**Алгоритм** – набор инструкций, описывающих порядок действий исполнителя для достижения результата решения задачи за конечное число действий.

**Аккорд** – (*итал.* accordo – согласованность) – сочетание трех или более тонов различной высоты, звучащих одновременно.

**Аккордный звук** – звук, входящий в состав аккорда. А. з. являются те, которые можно расположить по терциям, а в аккордах нетерцевого строения (например, квартового) – расположенные в установленном порядке.

**Акцент** (*лат*. aсcentus – ударение) – силовое выделение отдельного звука. В нотаписи отличаются отдельными знаками.

**Аллегро** (*итал.* allegretto) – обозначение быстрого темпа;

**Альтерированные аккорды** – аккорды, включающие альтерированные ступени лада.

**Арпеджио** (*итал.* arpeggio – как на арфе) – исполнение звуков аккорда не одновременно, а последовательно одного звука за другим.

**Артикуляция** (*лат.* articulo – расчленяю, членораздельно произношу) – способ исполнения последовательного ряда звуков при игре на музыкальном инструменте или при пении вокальных партий.

**Гомофония** (*греч.* homos – равный и phone – звук) – вид многоголосия, в котором один голос (мелодия) главенствует, а все остальные голоса играют подчиненную роль.

**Деревянные духовые инструменты** — группа духовых музыкальных инструментов, принцип игры на которых основывается на посыле направленной струи воздуха в специальное отверстие и для регулировки высоты звучания закрывания специальных отверстий клапанами.

**Духoвые музыкальные инструменты** — музыкальные инструменты, представляющие собой деревянные, металлические и иные трубки различного устройства и формы, издающие музыкальные звуки в результате колебаний заключённого в них столба воздуха.

**Интонация** – высотная организация звуков или степень точности их воспроизведения.

**Камерная музыка** (от итал. camera – комната, палата) – музыка, исполняемая небольшим коллективом музыкантов–инструменталистов.

**Кантилена** (от латинского cantilena) – распевное пение – называется широкая, свободно льющаяся мелодия.

**Поэма** (франц. poeme) – инструментальная пьеса лирико-драматического характера. Отличается свободой построения и эмоциональной насыщенностью. В большинстве случаев пишется для фортепиано, иногда для смычковых инструментов с сопровождением фортепиано или оркестра.

**Стиль** – качество музыкальных явлений. Это то качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит.

**Синкрезис** – сочетание или слияние «несопоставимых» образов мышления и взглядов.

**Сыбызгы** – традиционный духовой инструмент у казахов и ряда тюркских народов.

**Фактура** (лат. factura – устройство, строение) – типичный способ оформления многоголосной музыкальной композиции в одном из (многоголосных) музыкальных складов.

**Фольклор** (англ. folklore – народная мудрость) – народная музыка, неразрывно связана с жизнью народа, неотъемлемая часть народного художественного творчества (фольклора), существующего, как правило, в устной (бесписьменной) форме и передаваемого лишь исполнительскими традициями.

**Лейтмотив** (нем. Leitmotiv) – музыкальный мотив, повторяющийся в качестве характеристики или условного обозначения персонажа, явлении, эмоции.

**Жоктау** – плач -песня об умершем в казахской традиционной музыке.

**Остинато** (итал. ostinato, от лат. obstinatus — упорный, упрямый) - композиторский приём, основанный на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота, отдельного звука.

**Толғау –** хвалебная песня в казахской традиционной музыке.

В настоящей диссертации применяют следующие термины с соответствующими обозначениями и сокращениями.

**ОБОЗНАЧЕНИЯ:**

Pizz. – пиццикато (итал. «pizzicato») – щипковый прием игры на струнных инструментах

Sul ponticello - игра у подставки у струнных

Divisi (итал. «разделенный») – разделение партии, написанной на одном стане на несколько самостоятельных голосов.

Glissando (*итал.* – скользить) – способ артикуляции, означающий плавное скольжение от одного звука к другому; дает колористический эффект.

[Legato](http://ru.wiktionary.org/wiki/legato) ([*итал.*](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) – связанный) – способ артикуляции, предполагающий [связное](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B3%D0%B0_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) исполнение [звуков](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B2%D1%83%D0%BA), при котором имеет место плавный переход одного звука в другой, [пауза](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B0_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) между звуками отсутствует.

Marcato ([*итал.*](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)– подчеркнутый) – способ артикуляции при игре на [струнных](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BA%D0%B0) смычковых инструментах, основанный на приеме игры [*detache*](http://ru.wikipedia.org/wiki/Detache) (каждая нота берется отдельным движением смычка). Суть данного способа в твердой атаке в начале звука, с последующей филировкой звука (ослаблением).

Non legato (*итал.* – не связно) – способ артикуляции, противоположный [legato](http://ru.wiktionary.org/wiki/legato).

Pizzicato (*итал*. – щипком) – способ исполнения при игре на [струнных](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BA%D0%B0) смычковых инструментах, основанный на щипке струны пальцем правой, реже левой руки. Дает отрывистый звук, более тихий, чем при игре смычком.

Staccato ([*итал.*](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) – оторванный, отделенный) – способ артикуляции, предписывающий исполнять звуки отрывисто, отделяя один от другого паузами.

# СОКРАЩЕНИЯ:

АГК им.Курмангазы –Алма-Атинская государственная консерватория имени Курмангазы

АМУ им. П.И.Чайковского –Алмат-Атинское музыкальное училище имени П.И.Чайковского

АМК им. П.И. Чайковского –Алматинский музыкальный колледж имени П.И. Чайковского

КНК им. Курмангазы – Казахская национальная консерватория имени Курмангазы.

КПСС – Коммунистическая партия Советского Союза – правящая политическая партия в Союзе Советских Социалистических Республик. В свое время одна из крупнейших леворадикальных организаций в мире.

СССР – Союз Советских Социалистических Республик.

ГАТОБ им. Абая – Государственный академический театр оперы и балета имени Абая

# ВВЕДЕНИЕ

Сформировавшаяся в середине ХХ века казахстанская духовая школа стала толчком для создания первых произведений. Благодаря созданию новых коллективов камерной музыки, а также переосмыслению средств музыкальной выразительности – гармонии, тембра, ритма и значению сольного музицирования в оркестровом составе, флейта получила наиболее яркое отражение в камерно-оркестровой музыке, в творчестве С.Мухамеджанова, К.Кужамьярова, В.Миненко, Т.Кажгалиева, М.Сагатова, К.Шильдебаева, С.Абдинурова, А.Бестыбаева, А.Абдинурова, Ж.Жазылбековой. Большинство произведений не вошли в исполнительский репертуар и учебно-методическую программу – это объясняется недостаточной оснащенностью музыкальных библиотек, следовательно, не изученностью. Некоторые произведения, как Концерт для флейты, гобоя и камерного оркестра К. Кужамьярова сохранились лишь в фонотеках архивов страны. Данная работа направлена для расширения репертуара исполнителя, обозначив ряд проблем интерпретации, техник исполнения и особенностей средств музыкальной выразительности произведений композиторов Казахстана. Все это является возможным в контексте стилевых систем.

В плоскости исследования произведений для флейты и камерного оркестра композиторов Казахстана стоит вопрос об истоках их стилевого разнообразия, на этой основе принципов формирования системности понятия стиля. В связи с этим проблема музыкального стиля требует анализа и выработки нового подхода, чем и определяется **актуальность темы**. Несмотря на то, что опыт осмысления феномена музыкального стиля насчитывает несколько столетий, объем и содержание данного понятия, функции обозначаемого им явления, его структурные особенности остаются недостаточно раскрытыми, а потому – дискуссионными. В настоящей работе выявлены характерные особенности стилевых систем, их дифференциация и взаимовлияние, на этой основе особенностей формирования индивидуальных стилей различных авторов и особенности музыкальных текстов.

В настоящей работе анализируется феномен музыкального стиля как важнейшей составляющей произведений композиторов Казахстана, что позволяет на основе имеющихся исследований выработать новые теоретико-методологические основания для дальнейшей разработки стилевой концепции. Такой подход поможет устранить противоречия в понимании его сущности и представляется важным для последующего развития казахстанского музыкознания, исполнительского искусства и композиторского творчества.

**Целью** диссертационного исследования является изучение особенностей произведений для флейты и камерного оркестра, созданных композиторами Казахстана.

В решении данных проблем ставится следующие **задачи**:

– рассмотреть историографию флейтовой и камерно-оркестровой музыки и определить предпосылки их формирования;

– рассмотреть особенности трактовки понятия музыкального стиля в исторической ретроспективе и современности, проанализировать существующие подходы к определению этого феномена и сформировать более доступную систему понятий;

– выявить особенности стилей в основе произведений для флейты и камерного оркестра;

– осуществить анализ избранных произведения для флейты и камерного оркестра с позиций стиля, жанра и стилистики.

Данная проблема раскрывает особенности камерного стиля, проявляющиеся в образно-художественном содержании, в средствах музыкальной выразительности и в формообразовании.

**Материалы исследования** произведений для флейты и камерного оркестра С.Мухамеджанова, К.Кужамьярова, В.Миненко, Т.Кажгалиева, М.Сагатова, К.Шильдебаева, С.Абдинурова, А.Бестыбаева, Ж.Жазылбековой. *Дополнительные материалы магистерской диссертации сочинения представлены дополнительно* на личном сайте диссертанта flutecollection.kz. В качестве основного музыкального материала исследования избраны сочинения С. Мухамеджанова (1981), К. Шильдебаева (1985) и С. Абдинурова (2015).

Для исследования были привлечены нотные издания, аудиозаписи, базы данных библиотек, архивов, музыкальных издательств и личные фонды композиторов.

**Объектом исследования** является произведения для флейты и камерного оркестра в контексте музыкального искусства Казахстана.

**Предмет исследования** составляетстиль в основе анализируемых произведений с точки зрения системы связей различных понятий*.*

**Методологической и теоретической основу** *составляют опубликованная музыковедческая литература, посвященная стилевой проблематике, в трудах М.Н. Михайлова [9], Е.Н Назайкинского [4,5,6], В.А.Цуккермана[12], Л.А.Мазеля[11], И.В.Способина[13], Б.В.Асафьева[1,2], Е.Ручьевской [14], В.Виноградова [8], Е. Устюговой [51],Г. Грушко [52] , наряду с этим особый интерес представляют исследования творчества композиторов Казахстана, фундаментальные труды отечественных музыковедов: Н.С.Кетегеновой, У.Р.Джумаковой [24], Г. Омаровой [30], Г. А.Т.Имашевой, Ж .Кдырниязовой, Г.Кузбаковой, , Ж.Казыбековойи других, занимающихся социологическими проблемами музыкального языка, исследующие историю казахской музыки, рассматривающие вопросы стиля, исследующие проблемы оркестровки и труды, посвященные избранным произведениям для флейты и струнного оркестра.*

**Степень изученности исследования**. В настоящее время специальная литература ограничена статьями авторов К.Кириной [57], C.Кузбаковой[], А. Имашевой[46], рассматривающие отдельные произведения для флейты и камерного оркестра. По проблеме стиля представлены фундаментальные труды зарубежных музыковедов, (работы Б.В.Асафьева, М.Лобанова, Е. Назайкинский. В.Бобровского, а также труды казахстанский музыковедов Г.Омаровой, Г.Жубановой, У.Р.Джумаковой, Г.К.Котлова, Т.К.Суючбакиевой, А.Т. Имашевой, Ж.Кдырниязовой, Г.Кузбаковой, Т.Егинбаевой, А.Висковой. и многие другие музыковедов.

**Методы исследования.** В работе используются следующие **методы:**

– комплексный теоретический анализ проблемы, основанный на синтезе структурно-функционального и контекстно-содержательного подходов;

* сравнительно-исторический;
* изучение и обобщение исторического опыта;

– аналитический.

**Научная новизна** работы заключается в том, что произведения для флейты и камерного оркестра в творчестве композиторов Казахстана с позиций стиля впервые являются отдельной темой исследования. Работа направлена на изучение ранее неизученных сочинений, раскрывающих вопросы эстетико-стилевого характера, вопросов жанровой специфики, особенностей авторского оркестрового письма и функциональной роли в целом. Для решения поставленной цели исследования впервые рассматривается комплекс вопросов:

– формирование репертуара для флейты и камерного оркестра в контексте развития музыкального искусства в Казахстане;

– наличие разносторонних предпосылок обращения композиторов к произведениям для флейты и камерного оркестра;

– решение стилевых задач в аспектах изучения произведений для флейты и камерного оркестра;

– стилевое своеобразие казахстанских произведений.

Флейта, как оркестровый аппарат в контексте камерной музыки рассматривается впервые. Исследования прошлых лет охватывали различные методики и техники исполнения на инструменте, историю становления исполнительской школы и некоторые разделы исследований, посвященные коллективам духовых инструментов. К ним можно отнести работы В.Кнителя и Миненко [6], Т.Узбекова [7], Ж. Казыбековой [8], З.Зейнгалиевой [9] и др.

С точки зрения поставленного нами вопроса, специфические особенности, функциональные роли, классификация, взаимодействие, дифференциация исполнительского аппарата в казахской музыкальной культуре не рассматривались. В этой связи проблематика недостаточно раскрыта, потому требуют нового осмысления.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

**–** формирование репертуара для флейты и камерного оркестра происходит в результате развития музыкального образования, исполнительского и композиторского мастерства;

– исследование произведений для флейты и камерного оркестра имеют комплексный характер и проявляются: в традициях музыкального фольклора, в требованиях новых социально-культурных изменений, характерных для Казахстана ХХ века, а также – в деятельности выдающихся казахстанских музыкантов-исполнителей;

- проблемы стиля в произведениях для флейты и камерного оркестра композиторов Казахстана определяется комплексом факторов, среди которых необходимо отметить особое значение национальной характерности музыкального языка, которая создается на основе своеобразия фактурной, ладовой, метроритмической организации и приближения флейты к звучанию народных инструментов (сыбызгы, кобыз);

- в исследовании произведений для флейты и камерного оркестра композиторов Казахстана необходимо учитывать весь комплекс стилевой системы;

- избранные произведения обладают широкой палитрой технических и выразительных средств флейты и предоставляют музыканту-исполнителю широкие возможности демонстрации своего мастерства.

**Теоретическая значимость** диссертации определяется ее новизной, так как проблема музыкального стиля в произведениях для флейты и камерного оркестра творчества композиторов Казахстана впервые является темой исследования, а также исследование избранных, анализ ряда флейтовых, ранее неизученных сочинений, раскрывающих вопросы эстетико-стилевого характера, жанра, особенностей авторского оркестрового письма и функциональной роли в целом, представит несомненную практическую ценность. В значительной мере которые иллюстрируют различные положения исследования. Предполагаемая тема может послужить источником расширения и пополнения репертуара исполнителя.

К наиболее значимым результатам настоящего исследования относятся:

осмысление музыкального стиля для создания теоретической и практической основы, направленных на формирование концертной программы флейтиста.

– в приложение к диссертации планируется выпуск произведений для флейты композиторов Казахстана в аудиозаписи.

**Практическая значимость исследования**. заключается в актуализации творческой деятельности композиторов, исполнителей, музыковедов, флейтистов к флейтовому репертуару казахстанских авторов, в том числе ранее неизвестному и вводимому впервые. Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах («История казахской музыки», «Анализ музыкальных произведений», «История исполнительского искусства» и др.), в научно-исследовательской работе и музыкально-просветительской практике.

**Базу исследования** составили: библиотека, фонотека, медиатека и архив КНК им. Курмангазы. НБРК, ЦГАКЗ г. Алматы.

**Апробация и внедрение результатов исследования.** Тема и результаты исследования обсуждались на заседании кафедры духовых инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. По отдельным вопросам темы исследования подготовлены доклады для международных конференций и для обсуждения на круглых столах. Опубликованы статьи в сборниках материалов международных научно-практических конференций «Традиционная музыкальная культура: прошлое и настоящее» (ноябрь, 2015) и «Проблемы и перспективы музыкального образования и формирования новой модели художественного образования в Республике Казахстана» (апрель, 2016).

Результаты исследования нашли отражение в развитии исполнительского репертуара.

Теоретические положения, изложенные в диссертации, могут использоваться в педагогике (преподавание таких дисциплин, как музыкальная литература, анализ музыкальных произведений), а также в научно-практической и исполнительской деятельности музыкантов-профессионалов. Актуальна проблема музыкального стиля для музыкальной критики и для широкого круга специалистов различных областей.

**Структура работы.** Диссертационная работа состоит из Введения, трех разделов, Заключения, Списка использованных источников, включающий 56 наименований и Приложения. Диссертация включает 73 страниц основной части, 4 таблицы и 26 нотных примеров. Приложение содержит первые страницы партитур исследуемых произведений, копии афиш, статей, грампластинок и правила пользования электронной библиотеки сайта flutecollection.kz, созданным диссертантом.

Во введении обосновываются актуальность темы, научная новизна, практическая и теоретическая значимость исследования, на этой основе формулируются цели и задач и методологические основы работы.

В первом разделе «Флейта и камерный оркестр – историко-культурные явления как основа воплощения стилевой концепции в Казахстане» рассматривается историография инструментального аппарата и музыки для флейты и камерного оркестра в Казахстане, охватывающий стилевые аспекты изучения.

Второй раздел «Проблемы стиля в произведениях для флейты и камерного оркестра в творчестве композиторов Казахстана» посвящен анализу стилевой системы и особенностям применения и выявления в контексте произведений для флейты и камерного оркестра в творчестве композиторов Казахстана.

В третьем разделе «Жанрово-стилистический анализ произведений для флейты и камерного оркестра в творчестве композиторов Казахстана» образование жанра и стиля в контексте произведений С.Мухамеджанова (Поэма для флейты и камерного оркестра), К. Шильдебаева (Камерная симфония для струнных и флейты) и С.Абдинурова («Сыбызгы сарыны» для флейты и струнного оркестра). Рассматривая характерные черты композиции, драматургии и музыкального языка исследуемых произведений, автор затрагивает также исполнительские особенности виолончельных произведений.

В заключении формулируются основные выводы по исследованию.

В Приложении представлен нотный материал анализируемых флейтовых произведений.

**1. ФЛЕЙТА И КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР – ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ЯВЛЕНИЯ КАК ОСНОВА ВОПЛОЩЕНИЯ СТИЛЕВОЙ КОНЦЕПЦИИ В КАЗАХСТАНЕ**

**1.1. Флейта как феномен музыкального наследия Казахстана**

Нередко судьба сочинения зависит от первого исполнения, возможностей инструментов и исполнителей. История казахстанского искусства демонстрирует непрерывную связь композитора – исполнителя – слушателя, сплетая в единое целое процесс музыкального воплощения. Сформировавшаяся в середине ХХ века казахстанская духовая школа стала толчком для создания первых произведений. Открытие классов духовых инструментов музыкального техникума в 1933 году и кафедры духовых инструментов в 1944 году АГК имени Курмангазы (появление и развитие исполнительского искусства) стали важными вехами не только в исполнительском искусстве, но и в творчестве композиторов Казахстана. Как отмечает советский музыкальный и общественный деятель Б.В.Асафьев «композиторское творчество должно иметь исполнительскую актуальность», потому в казахстанской музыке основной подоплекой и развитием сочинений стало появление ярких артистов - основателей и продолжателей кафедры И. Круглыхина, В. Добровольского, А. Мовша, И. Коноплева, У. Нусупова, Ю. Клушкина, Т. Нуралы, В. Кнителя, А.Федянина, В.Глебова, К. Жумакенова, Ж.Ерманова, исполнительские и личные качества которых стали главными мотивами для творческих поисков композиторов Казахстана.

Первым импульсом для сочинений могла служить личность исполнителя, как творчестве С. Мухамеджанова, В. Миненко, К. Кужамьярова[[1]](#footnote-1), так и своеобразной творческой задумкой композитора, в произведениях Т. Кажгалиева, К. Шильдебаева.

В числе композиторов Казахстана[[2]](#footnote-2) были хорошие исполнители на духовых инструментах.

Открытие кафедры требовало разработки новой методической базы. Были введены программы для подготовительного курса консерватории (И.Коноплевым, У.Нусуповым), учебник сольфеджио на казахском народно-песенном материале. В связи с поставленной задачей было принято решение ввести произведения казахских композиторов в учебные программы. В их основу сочинений легла антология народных песен, кюев, собранные А.В. Затаевичем, С.И. Шабельским, Е.Г. Брусиловским, Л. А. Хамиди, А.К. Жубановым. Сборники казахских пьес для различных духовых инструментов и фортепиано, переложения для духового оркестра (И.В.Круглыхиным, В. Добровольским, А. Мовш, И. Коноплевым, У. Нусуповым) стали результатом многолетних работ.

Обращаясь к истокам флейты, стоит подчеркнуть, что инструмент является древнейшим в семействе духовых. О существовании древних флейт на территории Казахстана свидетельствует найденный в горах Центрального Казахстана «Танбалы тас» (в переводе с казахского «Священный камень»), датируемый IV-III веками до нашей эры. На камне изображены музыкальные инструменты. Ученые связывает находку с древним инструментом казахов, а также ряда тюркских народов – сыбызгы. Несмотря на внешние различия инструментов, история демонстрирует глубокую связь флейты и сыбызгы.

История становления флейты в Казахстане охватывает небольшой период в сравнении с мировой историей. Советский композитор, дирижёр, народный артист Казахской ССР, академик А. Жубанов в 1947 году открывает класс флейты. В первые годы классом флейты руководил профессор Бакинской консерватории, бывшем флейтист-пикколист Большого театра СССР – Иван Коноплёв. Большой опыт и яркий педагогический дар И. Коноплёва позволили ему воспитать достойных последователей в сольной, оркестровой и педагогической деятельности. Его методика отличалась стремлением выявить индивидуальный потенциал молодых флейтистов-исполнителей, ориентацией их на формирование высокого профессионального мастерства, на воссоздание на инструменте музыкальной содержательности и образности исполнения, на использование широкого художественного и инструктивного педагогического репертуара, на изучение мировой флейтовой литературы. Лишь в 1953 году класс педагога выпустил первых флейтистов-исполнителей [38].

Как отмечает Т. Нуралы: «К артистическим достоинствам И.П.Коноплева следует отнести высоко развитое чувство стиля, позволяющее находить верные тона и краски, ритмические и динамические детали при исполнении музыки различных национальных школ.» [Нуралы Штрихи к портретам. С.15]

*«Для полноценной подготовки к изданию фортепианные партии переложений казахских пьес были инструментованы и отредактированы педагогами композиторско-теоретической кафедры.»*

Вместе с тем, ряд советских композиторов и музыковедов, как Д. Смирнов указывал, что «Отличный инструмент, очень богатый и виртуозный. Легкость и светлость ее тембра делают ее необычайно привлекательной как для композитора, так и для слушателя».

Внедрению оперных, симфонических жанров в казахстанской музыкальной культуре, флейтовое исполнительство развивалась в русле оркестровой музыки. Благодаря своим тембровым особенностям, широкому диапазону, ей часто отводилась роль солирующей партии. *Некоторые очерки критиков, музыковедов советского периода, дают представление об исполнителях.* А.П. Долуханян в очерке «О музыкантах Казахстана» подчеркивает хороший уровень исполнителей в группе деревянных духовых инструментов оркестра ГАТОБ. [Советская музыка 1957]

композиторов становится оркестровые жанры. Работа требовала тщательного изучения фольклора. Большой интерес к фольклору проявляют не только музыковеды, но и сами исполнители. Необходимость расширения репертуара флейтистов в контексте истории прослеживается в трудах И.П.Коноплева, В.А.Кнителя, В.А.Глебова. Основатель казахстанской флейтовой школы И. П. Коноплев впервые делает переложения фрагментов из опер, кюев для флейты и фортепиано, ознаменовав тем самым появление флейты камерных жанрах. Стоит также отметить, что автор систематизирует собрания сочинений для сыбызгы. Итогами его многолетнего изучения традиционного инструмента стали «Сборник этюдов для сыбызгы» и «Сборник пьес для сыбызгы». *Анализ положения флейты в историческом аспекте музыкальной культуры Казахстана, дает основание предположить, что благодаря широким техническим возможностям в советский период она во многих аспектах сумела заменить народные инструменты - сыбызгы, сазсырнай в сольной и ансамблевой игре.*

Известно, что до событий Великой отечественной войны, возрос интерес исследователей к сыбызгы. Традиционные инструменты, сделанные И.Романенко, к сожалению, не были найдены после войны.

Звучание последнего сыбызгы имел схожие характеристике с флейтой.

После войны за совершенствование флейты взялся основоположник флейтовой школы И.П.Коноплёв, но его кончина в 1966 году свела на нет изобретение более совершенного инструмента.

Попытка синтезировать классические и традиционные инструменты также получают отражение в работах флейтистов. В.А. Книтель делает переложения для малой флейты, в таких произведениях, как «Ыскырма», «Ускирик», взятые из репертуара сазсырная. Однако, сазсырнай, имеющий достаточно выразительное звучание и легкий в освоении и малая флейта, требующий больших навыков и имеющий ряд недостатков в сольном исполнительстве не смогли конкурировать, потому право первенства перешло традиционному инструменту.

В ходе истории, из-за нехватки исполнителей на традиционных духовых инструментах, а также из-за недостаточно технической оснащенности сыбызгы, флейта была включена в составы народных музыкальных коллективов, наряду с гобоем, виолончелью. Примечательно то, что подмена в советское время произошла также в связи с акустическими недостатками народных инструментов. Мастера довоенных лет старались максимально приблизить звучание традиционных и академических инструментов. Позже, в попытке возродить народное звучание оркестров, 1982 году Н. Тлендиев создает «камерный», более меньшим составом струнных, коллектив «Отырар сазы», который ознаменовал в*озвращение традиционных инструментов в оркестровые составы и возрождение и развитие школы игры. все большее вытеснение флейты связано с и достаточной технической оснащенностью фольклорных инструментов.* На сегодняшний день народные и классические инструменты продолжают свое развитие параллельно. Однако, следует отметить, что во флейтовом исполнительском искусстве вышеизложенные факты, исторические события, оставили след, закрепив флейту как народный инструмент в творчестве многих композиторов Казахстана.

*В наше время композиторы стали использовать различные техники, схожие с традиционным исполнением.* Одним из ярких примеров может служить имитация бурдонного звучания – одновременное воспроизведение музыкальных фрагментов на инструменте и удержание ноты голосом. Данная техника, описанная в трудах Булата Сарыбаева, внесший неоценимый вклад в изучение музыкального инструментария казахского народа, приобретает актуальность во флейтовой музыке. Такой же прием впервые использует швейцарский композитор Хайнц Холлигер в авангардной музыке. На мелодическую линию флейты накладывается голосовое дополнение. Данная техника получила отражение во флейтовом репертуаре современных композиторов Казахстана. (*Подробно описана в последней главе).*

Современные переложения для флейты, в которых исполнители, композиторы обращаются к репертуару кобыза, шертера демонстрируют универсальность, гибкость тембральных возможностей флейты.

До ХХ века сыбызгы, как и свирель, напоминающие пастушеские мотивы, часто становился аккомпанирующим инструментом в традиционной музыке с голосом. В попытке воспроизвести национальную мотивы, композиторы часто обращаются к флейте, гобою – инструментам близким по звучанию к народным. Многие первые образцы взаимодействия голоса и флейты используют композиторы А.Жубанов, Л. Хамиди, Е. Брусиловский в оркестровых жанрах. В данных произведениях композиторы демонстрируют ее тембральную близость с голосом, широкие возможности флейты. Инструмент часто занимает значимое место в образно-сюжетной основе. Например, лейтмотив любви девушки в опере «Абай», образ соловья в песне «Бұлбұл» Л.Хамиди.

Флейта, как в сольной и ансамблевой игре получает развитие в камерно- инструментальной музыке. Произведения «Поэма», «Прелюдия» Г.Жубановой, «Пьеса» С. Апасова, «Юмореско» Т.Кажгалиева, Четыре обработки казахских мелодий для флейты, скрипки, альта, и виоллончели Б. Аманжола, Три пьесы для флейты и фортепиано В.Новикова, Сюита для флейты и фортепиано в трех частях, «Юмореско» Б. Кыдырбек, «На Джайляу» С.Кибировой и других произведения 1960-1980-х годов демонстрируют панораму разнообразие стилей.

В 1990-е композиторы экспериментируют с тембрами, стремясь синтезировать необычные сочетания звуков. К ним можно отнести Трио для флейты, виолончели и баяна А. Абдинурова, пьеса «Гаухар» для флейты и арфы С. Еркимбекова, цикл «Осень» для флейты и валторны в 3 частях, «Бетпак» для женского голоса, флейты, кларнета Ж.Жазылбековой и др.

Творчества второго поколения, преемников корифеев национальной композиторской школы, ознаменовала становление флейты как полноценно солирующего инструмента в контексте оркестровой музыки в произведениях таких композиторов, как С. Мухамеджанов, Т. Базарбаева, В.Миненко, Т.Кажгалиев.

Актуальной особенностью солирующей флейты в контексте творчества композиторов Казахстана становится камерно-оркестровые жанры. В отличии от симфонических жанров, в этом аспекте наиболее ярко отражена флейта, как равный, «сильный духом соперник», изначально противопоставленный и выделенный в тембральном соотношении инструмент.

*В дифференциации названий сочинений весьма показательными становятся их ролевые соотношения, отраженные в авторских обозначениях: концерт для флейты с оркестром - и концерт для флейты и оркестра относятся к различным типам. Кроме того, камерность сонаты была живо воспринята и композиторами, обратившимся к концертам, написанным для ансамбля инструментов без участия оркестра (оформить).*

В целом ХХ-XXI века духовые инструменты, благодаря проявленному интересу молодых исполнителей, исследователей заняли особую нишу в культуре народа. Как и сами инструменты, их традиции, особенности, приемы игры продолжают совершенствоваться. В наших силах исследовать, сохранить и донести музыкальное наследие и традиции игры следующим поколениям.

**1.2. Камерный оркестр как важнейший элемент воплощения стиля**

Камерный оркестр как явление в теории появилось лишь в XX веке, однако в качестве эстетического понятия оно существовало давно. В эволюции становлению камерной музыки в Западной Европе предшествовала церковная и городская музыка. Выйти за рамки основных музыкальных направлений и найти способы иного взаимодействия с публикой стало первоосновой камерно-оркестровой музыки.

Из различных составов, которые эволюционировали в камерные ансамбли, струнный квартет стал самым популярным по нескольким причинам – он оказался идеальным выразителем четырех уровней гармонического языка, которая сложилась к этому времени, сохраняя при этом близость и единость фактуры. Известно, что написанные изначально для церковного инструмента - органа, клавесина, произведения были переделаны композиторами для камерного состава (в творчестве М. Блаве, К.Ф.Э.Баха). [22]

Обращаясь в проблеме исполнительского аппарата камерной музыки, термин предполагает все малые составы - от соло, дуэтов до малых оркестров. Термином «камерный оркестр» подразумевает небольшой состав, «ядром которого является ансамбль исполнителей на струнных инструментах (6-8 скрипок, 2-3 альта, 2-3 виолончели, контрабас» [13], исполняющий камерную музыку. Потому следует различать камерно-инструментальную и камерно-оркестровую/концертную музыку (термины предложены Э.Прейсманом [4; c.23] и Г.Риманом [14; с.198]). Сам термин появился в XX веке. Однако, специфические особенности камерного оркестра были освещены в научных трудах музыковедов Римана, Карса, Терри, Пеншерля и др.

Среди зарубежных коллективов, играющие камерную музыку, получившие широкую известность в музыкальном мире: Kammerorchesterbasel (Швейцария), Münchener Kammerorchester, Stuttgarter Kammerorchester (Германия), «Virtuosi di Roma» (Италия), Zagrebački Solisti (Хорватия), «Виртуозы Москвы» (Россия).

В казахстанском современном музыкознании к проблематике камернооркестровой музыки обращались не так часто. К исследованию инструментального репертуара композиторов Казахстана, составляющей одну из основ камерно-оркестровой музыки, относятся работы Р.Каневской, Г.Охасовой, А.Имаё, А.Ниязбаевой и др. В них затрагиваются вопросы особенностей инструментов и их взаимодействия, анализ некоторых камерных произведений, а также особенности исполнения.

В качестве объекта исследования в казахстанском музыкознании камерный оркестр впервые рассматривается в диссертации магистра искусствоведения А.Калман [1]. В работе камерный оркестр проанализирован как целостное явление, включающее исторический аспект камерных коллективов, что немаловажно для формирования представления об исполнительской школе прошлого столетия. Также в работе выборочно освещены произведений для камерного оркестра Т.Кажгалиева и А. Серкебаева.

Обращаясь к вопросу изучения камерно-оркестровой музыки Казахстана, стоит отметить, что наиболее часто произведения рассматривались в общем контексте жизни и творчества композиторов Казахстана. Примером могут служит работы Ж. Кдырниязовой, Г.Кузбаковой [2], Б.Баяхунова [3], Д.Ахметбековой [4] и др. В них рассмотрены мелодикотематические особенности, фактура, содержание и форма и т.д.

В целом толкование понятия «камерный оркестр» наиболее подробно изложено в фундаментальной работе российского ученого Э. Прейсмана [5]. Автором впервые предложены три аспекта изучения камерного оркестра – камерно-оркестровая музыка, камерно-оркестровые аппараты и камернооркестровое исполнительство, применение которых дает основание для всестороннего изучения вопроса в данной исследовательской работе.

Формирование камерного репертуара тесно связано с именем Уялбая Нусуповича Нусупова, основателя кафедры камерного ансамбля АГК.

Ключевым моментом в создании произведений для данного состава является деятельность первого камерного оркестра в Казахстане, который был создан в стенах консерватории альтистом Яковом Фудиманом [10]. Оркестр состоял в основном из струнного коллектива и приглашенных студентов-духовиков.

В 1965 (1964) году в недрах Гостелерадио Казахской ССР был организован камерный оркестр. Фаготист, педагог и дирижёр, Заслуженный артист Казахской ССР Умитжан Нусупов с 1964 до 1973 года занимал должность художественного руководителя и дирижёра оркестра. Коллектив позиционировал себя как первый казахский оркестр, в составе которого преимущественно играли казахи. На протяжении десятилетий оркестр был почти единственным коллективом, который исполнял камерную музыку.

В 1990 годы существуют такие камерные оркестры, как «Алтын алма», «Академия солистов», «Камерата Казахстана».

Благодаря проявленному интересу композиторов, исполнителей, в 1981 году сформировалась комиссия камерной музыки. В 1978, 1981 годы были проведены концерты камерной музыки во Всесоюзном доме композиторов в г. Москва [11]. Концертная деятельность солистов, становление камерных оркестров в Казахстане, установка международных связей с зарубежными союзами композиторов – все это в совокупности способствовало стремительному росту жанра камерной музыки Казахстана.

Вывод:Флейта и камерный оркестр в контексте понимания национального стиля, которой присуще локальность, индивидуальность, являются яркими примерами их выражения.

Стиль является системой выразительных средств. Флейта и камерный оркестр становятся главными инструментами для выражения стиля – авторского, национального, эпохи, исполнительского, индивидуального.

**2. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА**

**2.1 Стиль как эстетико-теоретическое явление в музыкознании**

История стиля как эстетического понятия насчитывает тысячелетия. Значение данного термина часто становится предметом дискуссий в различных аспектах не только искусства, но и философии, лингвистики и филологии, эстетики. На основе имеющихся источников по теме исследования, термин музыкальный стиль является достаточно неоднозначным понятием. В него вкладывают следующие понятия: особенности письма, почерк, черта, характер, направление, школа и др. Такая неоднозначность порождает расплывчатость понимания термина, потому требует переосмысления.

В древности «stilus» обозначал стержень c заострённым концом, для нанесения текста («писало» более привычное ее значение в русском языке). Упоминание о стиле появилось в античной Греции. В произведении Аристотеля «Поэтика» автор дает трактовку понятия стиля, как черта явления и почерк творца (авторский стиль). [4]

Большое значение имеет введения стиля в учебный процесс. Для воспитания стилевой интуиции необходимого для историко-культурной ориентации слушателя, фиксация и выражение определенного содержания, выявление объединяющих и разграничивающих средств музыкальной выразительности.

Музыкальный стиль в контексте времени – это семиотикообразующая система, вобравшая в себя коды истории, культуры народа. Наиболее ценным памятником в историографии, дающее наиболее полное представление о музыкальной эстетике античности, является трактат «О музыке», написанный Плутархом. Для определения истоков музыки автор опирается на мифологические представления, учение об этосе и т.д. Плутарх выражает свое неудовлетворенность «театральным стилем», выдвигает на первый план термин «старинный стиль», предлагая его в качестве определения высших музыкальных учений ранее существовавших школ и их ладовой структуры.

По своей сути стиль является системой средств музыкальной выразительности, однако, с этой точки зрения она примыкает к такому понятию как форма в ее общем понимании. Потому важное значение имеет именно особенность проявления средств музыкальной выразительности в каком-либо объекте изучения, заключающая в себе частицы музыкального языка.

Формирование понятие стиля жанра происходило в тесной связи со становлением церковной музыки в эпоху Средневековья. [11].

Само понятие музыкальный стиль появилось в XVI веке, в период развития музыкальная композиции, формирования понятие эстетики.

В своей работе немецкий поэт И.В.Гёте выделяет три иерархии категории стиля – простое подражание природе, манеру и стиль, в которых последний термин становится высшей ступенью эстетического познания действительности среди трех вышеназванных понятий. Несмотря на то, что его труд ориентирован на такие аспекты, как философия, архитектура, этот принцип стилеобразования имеет большое значение в музыкознании. Известно, что на пути формирования собственного стиля художник-композитор впервые обращается к изучению и стилизации или звукоподражанию, так называемым «варияциям на тему…» ранее существовавшему музыкальному фонду, который включает различные стили композиторов, эпох и произведений. На основе этого художник-композитор, с применением объективных и субъективных психологических факторов, вырабатывает манеру, то есть совокупность приемов, особенностей. Стиль в основе этой теории становится высшей ступенью и тем аспектом творчества, что позволяет выявить локальность, закономерность, характерные средства выразительности, присущие только данному автору, явление. Потому именно этот этап становится главным аспектом изучения вопросов стиля.[58]

К XIX веку понятие «музыкальный стиль», благодаря проявленному интересу музыковедов, теоретиков, приобретает относительно устойчивое значение. Стиль изучается с позиций истории, жанра, взаимодействия, с позиции стилистики и др. Однако наиболее фундаментальные труды на просторах советского союза впервые появляются во второй половине XX века, к которым относятся работы А. Сохора, Б.Асафьева, М. Михайлова, М. Лобанова, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, и др.

Продолжением теории стиля И.Гёте получает отражение в работе М. Михайлова, которой отмечается, что «стиль находится во взаимосвязи с особенностями культурных центров», что обозначает – контекст понимания стиля, характерной для той или иной культурной среды. [6]

К изучению вопроса стиля в музыкознании обращались М. Арановский,

А. Сохор, М.Михайлов, Е.В.Назайкинский, В.А.Цуккерман, Л.А.Мазель, И.В.Способин, Б.В.Асафьев, В.Дернов, В.Т.Бобровский, А.Веприк. Профессиональная казахстанская музыка, ознаменовавшее становление в ХХ, наряду с проблемой изучения традиционной музыки в трудах А. Жубанова, К. Мусина, Е. Брусиловского по истории казахской музыки, теоретиков интересовал вопрос стиля композиторов, исполнителей и различные стилевые особенности произведений, нашедшие отражение трудах У.Джумаковой, А.Мухамбетовой, А. Омаровой, Г.Омаровой и др. Наряду с этим особый интерес представляют многочисленные исследования творчества композиторов Казахстана, фундаментальные труды отечественных музыковедов: Н.С.Кетегеновой, У.Р.Джумаковой, Г. Омаровой, Г.А. Бегалиновой, Т.К.Суючбакиевой, А.Т.Имашевой, Ж.Кдырниязовой, Г.Кузбаковой, , Ж.Казыбековой.

В контексте изучения произведений для флейты и камерного оркестра в творчестве композиторов Казахстана дифференцировать в ней стилевые системы является не столь легкой задачей. Так как тема включает такие аспекты изучения как стиль эпохи, включающий такие понятия как региональный, национальный стили, на этой основе стиль жанра, школы, направления. Взяв в основу вышеназванные аспекты стоится произведение в которой сплетаются понятия авторского и исполнительского стилей, конечным результатом становится средства музыкальной выразительности.

Значимым примером взаимодействия стилей является творчество композиторов Казахстана, в контексте которого видится возможным выявить черты и взаимодействие всех вышеназванных стилей. Однако, этот вопрос является более обширной областью изучение и не входит в рамки магистерской диссертации, однако выявить некоторые стилевые особенности является возможным.

Стоить также отметить, что анализ конкретного произведения невозможен без учета общих исторически сложившихся закономерностей данного стиля, и раскрытие содержания этого произведения невозможно без ясного представления о выразительном значении тех или иных формальных приемов в этом стиле. «Анализ музыкального произведения, претендующий на научную безупречность, должен иметь предпосылкой глубокое и всестороннее знакомство с данным стилем». [8]

Е. Царева в своей работе отмечает, что в большинстве случаев логичнее применять не стиль, а черта, тенденция, направление, жанр и определенный музыкальный склад. Вместе с тем, автор подчеркивает, что полное отожествление понятий, уничтожает категорию стиль. [15]

Термин обозначает взаимосвязные между собой понятия.

«Стиль является многозначным и разноречивым термином. Им обладает произведение или его автор, исполнение…Оно имеет свое содержание и свою форму, под которой подразумевается система выразительных средств, принципы формообразования, композиционные приемы. [52]

Однако в контексте истории зарождается, формируется и развивается не один стиль, а целая система стилей. Целостное множество взаимодействующих между собой и взаимосвязанных единым порядком стилей. Ряд авторов таких, как М.Михайлов, Е. Назайкинский, Ю.Тюлин отмечают, что искусство XX века требуют особой разработки стилевой концепции.

Музыкальный стиль по определению Е.В.Назайкинского является «качеством музыкальных творений, составляющую генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков»[18].

В своем труде Назайкинский выделяет общие категории понятия стиля: 1. Стиль, устанавливающий единый генезис – национальный, исторический стиль и др.

2. Стилевая выраженность – почерк, черта.

3. Совокупности всех свойств музыкального языка – стилистика. [9]

Основываясь на работе Назайкинского можно говорить о стиле, как о совокупности, включающее триаду общее – особенное – единичное. Середина из которых относится к категории стиля. (Назайкинский. Стиль и жанр в музыке. С. 21)

В целом термин определяет систему средств музыкальной выразительности, общность стилевых признаков в музыкальных произведениях опирается на социально-исторические условия, мировоззрение и мироощущение, творческий метод, как общие закономерности музыкально-исторического процесса.

Выявить в полной мере проблемы стиля композитора в произведениях для флейты и камерного оркестра почти не является возможным, так как раскрытие вопроса возможно через призму всего творчества художника. Также не вполне возможным для изучения является в частности национальный стиль. Их изучения требуют более подробного исследования, намного превышающей по своему объему обычные рамки магистерской диссертации. Однако, раскрыть стилевые особенности исполнительского стиля в русле камерно-оркестрового взаимодействия с рядом характерных для нее особенностей, выявив некоторые черты вышестоящих в иерархии стилей является возможным, что также соответствует стилевой концепции.

В произведениях композиторов Казахстана, исследование и выявление общих закономерностей стиля, общность интонационной содержательной формы, единство элементов музыкального языка и единство системы музыкального мышления в совокупности способно пролить свет на многие аспекты казахстанской музыки.

В ранее написанной работе Е.Царевой отмечено, что несмотря на желание дифференцировать понятия, все это накладывает ограничения на формирования целостного представления. Автор подчеркивает «стилистические тенденции, стилистические связи и общность стилевых направлений, как первоосновы изучения творчества композиторов». Соглашаясь с мнением автора, где во всех понятиях стоит искать взаимосвязь, однако, не имея логического представления о многоуровневой системе стиля трудно наиболее полно выявить все характерные особенности, потому вопрос является дискуссионным.

В свою очередь автор труда о стиле в различных аспектах А.Н. Соколов отмечает важность теоретического подхода к определению понятия стиля. «От терминологической небрежности страдает эстетика, искусствознание и литературоведение».[59]

В целом к ХХI веку в работах российских музыковедов отмечалось разрозненность понятий, то есть отсутствие структурированности и цельной упорядоченности системы понятий. В рассматриваемой нами теме в основу взято теоретическое обоснование работы Грушко Г.И., где автор представляет стиль как систему, включающую мега-, макро- и микро-понятия. В работе Грушко впервые стиль рассматривается, как система, охватывающая все понятия. [52]

Применение данной схемы дает наиболее полную картину стиля (рисунок 1).

Национальный стиль

Исторический стиль, стиль эпохи

Композиционная основа

Гармония

Тембр

Метроритмическая основа

Мелодико-интонационная основа

Ладотональная основа

Индивидуальный стиль,

авторский стиль

Средства выразительности

Жанровый стиль, стиль направления школы

**2.2. Эволюция стилевых процессов в камерно-оркестровых жанрах в контексте произведений для флейты и камерного оркестра композиторов Казахстана**

Как отмечено в первой главе, причиной обращение к жанрам камерно-оркестровой музыки в казахстанской культуре во второй половине XX века было связано с возросшим уровнем исполнительства, созданием коллективов и необходимости пополнения репертуара.

Разумеется, по одному или нескольким произведениям различных эпох, нельзя сделать вывод о стиле того или иного композитора, нации. Познание стиля возникает только при условии полного представления об истории, эпохи, мировоззрении и т.д. Только при такой целенаправленной работе исполнитель может приблизиться к истинному пониманию стиля, которое, в свою очередь, дает к верной его передаче в процессе исполнительского творчества.

С появлением различных аспектов изучения камерно-оркестрового музыки, впервые введенные Э. Прейсманом, под термином камерно-оркестровые жанры принято называть род произведений, исполнительским аппаратом которых является камерный оркестр: «сочинения как традиционных оркестровых жанров, так и обозначенные словосочетаниями «камерная музыка…(для оркестра)», «музыка для…(с перечислением состава исполнительского аппарата)» или программными названиями». [35]

В настоящий момент очень редко исполняются произведения для флейты и камерного оркестра. Во-первых, это связано с недостаточной изученностью казахстанской флейтовой музыки. Много произведений ушли в небытие. Во-вторых, недостаточной оснащенностью музыкальных библиотек. Многие произведения, написанные для оркестра, не сохранились, либо имеет лишь отдельные партии, клавирные варианты. Данная работа направлена для расширения репертуара исполнителя. Обозначив ряд проблем интерпретации, техник исполнения, образно-художественную основу произведений. Все это является возможным в контексте стилевых систем.

С момента создания первых сочинений для флейты и камерного оркестра в западноевропейской культуре (в творчестве М.Блаве, Ж-Б.Леклера, Дж.Перголези, И.Кванца, Г. Телемана и др.), данное сочетание инструментов не утратило своей значимости в композиторской и исполнительской школах в эпоху классицизма. В эту эпоху также широкое применение получил флейтовый квартет. В многом благодаря творчеству композиторов раннего периода роль флейты укрепилась также в концертных жанрах (в творчестве К.Ф.Э.Баха, Ф.Бенды, К.Стамица, В.А. Моцарта и др.). В период романтизма композиторы не часто обращаются к камерно-оркестровым жанрам. Произведения для флейты и камерного оркестра, написанные композиторамиромантика, относятся к более позднему периоду (в творчестве К.Рейнеке, С.Меркаданте). Необычайный интерес к камерно-флейтовому составу вызван ХХ веке. Творчество зарубежных композиторов данного периода насчитывает свыше 60 произведений для флейты и камерного оркестра.

Различные жанры, в которых работали композиторы эпохи барокко и классицизма – оркестровые сюиты, камерные концерты, серенады привлекли внимание исполнителей ХХ-ХХI века, ставшие неотъемлемой частью репертуара различных коллективов, представляющие зарубежную и казахстанскую культуры. Сегодня камерно-оркестровая музыка включает в себя различные стили, жанры, формы. Среди зарубежных коллективов, исполняющие камерную музыку, широкую известность в музыкальном мире получили такие оркестры, как Kammerorchesterbasel (Швейцария), Münchener Kammerorchester, Stuttgarter Kammerorchester (Германия), «Virtuosi di Roma» (Италия), Zagrebački Solisti (Хорватия), «Виртуозы Москвы» (Россия).

Камерно-оркестровая музыка, ознаменовав становление 1966 году в творчестве К. Мусина (Поэма для скрипки и камерного оркестра), М. Койшибаева (Увертюра для камерного оркестра) получила широкое развитие в казахстанском искусстве. На сегодняшний день камерно-оркестровая музыка – это огромный пласт, включающий свыше 200 наименований произведений.

В жанре камерно-оркестровой музыки наибольшем количестве представлены поэмы, кюи, увертюры, концерты, миниатюры и различные программные произведения.

Природа жанров, в которых работали композиторы прошлых лет способствуют выявлению типологических черт и способы взаимодействия в них. Особенности стиля в них рассматриваются в тесной связи с проблемами оркестровки, взаимодействия с различными оркестрами и их акустической совместимостью. Все это подчеркивает фундаментальность значения дальнейшего исследования в казахстанском музыкознании.

Рассматривая произведения для флейты и камерного оркестра в контексте стиля можно говорить о том, что композиторы сумели воспроизвести особое сочетание фольклорных и академических традиций, использовав жанры, как основу воплощения национальной черты. В камерно-оркестровых жанрах в произведениях композиторов Казахстана происходит эволюция инструментальной фактуры, благодаря чему меняется вся система стилевого (средств музыкальной выразительности) сочетания.

Исполнительские стиль в жанре камерно-оркестровой музыки преломляются сквозь призму идейно-драматургической основы, меняя звучание, тембр и все ранее существовавшие основы инструментальной музыки.

В целом в западной и русской музыкальной культуре, ХХ век поражает многосторонним подходом к камерно-оркестровым жанрам. В ней переосмыслена не только жанры, но и оркестровая фактура и взаимодействие инструментального аппарата. В эту эпоху появляются различные жанры прошлых столетий, к которым относятся симфонии, симфониетты, увертюры, сюиты, концерты, поэмы и т.д. Новым жанром, получивший развитие в камерно-оркестровой музыке, стала камерная симфония. В первом произведении этого жанра, написанном в 1906 году (в творчестве А. Шёнберга) демонстрируется полное переосмысление камерного состава, основой которого являлся струнный оркестр, в новом жанре доминирует количество духовых инструментов. Камерный оркестр состоит из группы духовых симфонического оркестра и камерный состав струнных – квартет.

Обращаясь к стилю в творчестве композиторов Казахстана, многие музыковеды проявляют большой интерес к национальному стилю. К ним можно отнести работы У. Джумаковой, А. Мухамбетовой, Н. Кетегеновой, М. Сапиевой и др. В труде У. Джумаковой также выделены такие аспекты понятия стиля, как «индивидуальный» и «эклектический» стиль в определении стилевых особенностей периода 1920-1980 гг. в творчестве композиторов Казахстана. В работе демонстрирует временной период как переход от общего (эклектики, национального стиля) к личному (индивидуальному стилю). Основываясь на одной из фундаментальных работ о стилевых тенденциях прошлого столетия, следует подчеркнуть значение «эклектики», «национального» и «индивидуального» стилей в историческом контексте значения стиля. Более того, автор отмечает, что «в казахстанской музыке переплетаются два понятия как национальный стиль и исторический, являясь взаимодополняющими…Исторический стиль позволяет оценить развитие инструментальной музыки на разных временных уровнях. [60]

Пик актуальности проблемы национального стиля, по утверждению У.Джумаковой, пришелся на период 1960-1970-х годов. Автор выделяет следующие элементы, через которые определялась национальная черта музыки – использование национального мелодико-тематический материала, воспроизведение темброзвуковых свойств казахских инструментов, особенности мировосприятия, миропонимания, мироощущения, выражавшие бытие в пространстве времени, культуры, традиций казахского народа. [60]

Переход от симфонизма к камерности является таким же естественным явлением, как западной культуре ХIX-XX веков, в следствии поиска новых направлений в искусстве, следовательно, замены старых течений, изменением политических и социо-культурных взглядов. На стыке разных течений, в силу исторических закономерностей – смена власти, переосмысление значения и мироощущения, ранее существовавшее течение приобретает новый облик, вместе с тем теряет стилевые особенности и функциональную значимость. Потому некоторые авторы, изучающие симфонизм в Казахстане отмечают «стагнацию» в музыкальной культуре 1970-1980 годов.

Казахстан являлся преемником культурных веяний советской музыки, потому общество стремилось идти в ногу со временем, осваивая новые течения, жанры, стили, сохраняя при этом социо-культурных рамок. Стоит также отметить, что стиль – это и идеология. В момент появления профессиональной музыки главная идея заключалась «в социалистический по форме - национальный по содержанию» [55], понималось по-разному и становилась объектом дискуссии не только в музыкальной культуре, но и в других видах искусстве Казахстана [61]

Появление камерной музыки в музыкальную культуру не всегда давало положительный результат. Новые жанры, произведения в период до 1950-х годов в музыке обозначены в негативном ключе, обозначенные, как формалистического направления. Произведения камерной музыки, как отмечают музыковеды, были «оторваны от жизни советского народа и в них в особенности культивировались субъективисткие настроения, чуждые широким слоям советских слушателей» [56]. Смена власти, идеология привело к тому, что музыка для камерного оркестра стала приобретает большую популярность. В ней логично сплелись масштабность и индивидуальность. Эта черта особенно проявляется в произведениях С. Мухамеджанова, К. Кужамьярова,В. Миненко, в которых драматургия подчинена национальному тематическому содержанию, выраженная вненациональным музыкальным языком.

Освоение новых жанров, исполнительских и композиторских возможностей, значительно расширяет музыкальную ориентиры Казахстана. Начальный этап становления письменного профессионализма 1920-1950-е годы - этап «Эклектики» (По определению Джумаковой) выражалась в сохранении элементов при разнородных течениях – традиций казахской и европейской музыкальных культур. В этом понятии автор заключает главную особенность периода, в которых протекает сложное взаимодействие национального и вненационального. Эти два периода стали естественным переходом от синкретизма к аналитизму, в свою очередь выявляет региональный аспекты понятия стиля.

На этапе становления казахстанского исполнительского искусства выявлено тяготение к миниатюре и программности. Национальные образы, фольклор стали основами создания музыки, являющиеся определяющими этапами развития казахстанской музыки и формирования ее самобытного стиля. Мобильная по форме и содержанию, она стала основой для поиска новых средств выразительности. Камерные и программные жанры в казахстанской музыке стали благоприятными условиями для формирования нового стиля профессиональной музыки, в котором складывались основные черты образно-художественного содержания и средств их воплощения*.*

1960-1980-е годы отмечены исследователями как период активного поиска индивидуального стиля и жанра, став основополагающими задачами в творчестве композиторов Казахстана. «Наблюдается расширение образного, жанрового и стилистического диапазона камерно-инструментальной музыки рассматриваемого периода. Композиторы обращаются к приемам алеаторики, сонорного письма, не изменяя природе собственного сложившегося национального мышления» [60].

Именно этот период в работах многих музыковедов отмечает взаимосвязь исполнительского искусства и композиторского творчества. На основе взаимодействия формируется авторские и исполнительские стили.

Первые флейтовые концерты композиторов Казахстана были предназначены для большого симфонического оркестра. Широкое развития камерно-оркестровой музыки и концертирующей флейты приходится на период 1970-1980-х годов. За это время композиторами было использованы различные стили, техники, совершенствуются средства музыкальной выразительности. Также в широком разнообразии представлен жанровый аспект произведений данного периода – Сюита «Диалоги» М. Сагатова, Поэма С. Мухамеджанова, Концерты для флейты и камерного оркестра К.Кужамьярова, В. Миненко, Т.Кажгалиева, Камерная симфония К.Шильдебаева и другие произведения.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что казахстанская камерно-оркестровая музыка, ознаменовавшая становление в 1970 годы, формировалась на пике национального осмысления музыкального материала, в котором нет абсолютного цитирования, а присутствуют элементы стилизации, технические особенности, направленные на сближение с темброзвуковыми элементами традиционных инструментов и переосмысление мироощущение народа, творца, в котором соединены национальные и вненациональные, общие и индивидуальные понятия.

Вершина камерно-оркестровой музыки, которая приходится на 1980-1990-е годы, можно сопоставить с определениями У. Джумаковой. Автор отмечает, что в этот период культуры Казахстана характерными принципами развития стали «переоценка ценности, … репрезентации современного искусства» [60] Идеология независимости помогает по-новому осознать значение личности в обществе и вносит иные ориентиры развития культуры*.* «Освобождение от штампов» обращение к истории народа способствует обновлению тематики, формы и содержания. *Расширяется музыкальная лексика, возрождаются более древние пласты фольклора, обогащаются средства и виды композиторской техники» [60].*

В 1990-е флейта на время утрачивает функцию солирующего инструмента в камерно-оркестровых жанрах. Композиторы отдают предпочтение оркестровой флейте. Это связано с комплексом общекультурных и индивидуальных художественных факторов.

Основными критериями, сохранившихся в камерно-оркестровой музыке стали ритмическая основа, выражающаяся в стремлении к переменным размерам, преобладание минорных тональностей, диатонических ладов.

Флейта – инструмент, являющийся наиболее звучным в «камернизированных» составах, получила яркое отражение в камерно-оркестровых жанрах. Условием взаимодействия флейты и камерного оркестра стали не только концерты, но и различные камрено-оркестрвых жанрах – поэма, камерная симфония, миниатюры и т.д. Социально-коммуникативные факторы, оказывающие влияние на камерную музыку, предполагает использование детализированной техники письма, тем самым определяет жанровых особенности камерно-оркестровой музыки.

Камерно-оркестровой музыке широкое отражение получили жанры, сложившиеся в условиях взаимодействия европейских и национальных традиций, однако существовали произведения, как например, «кюй» сложившиеся в национальной традиции и получившие свое развитие в новых жанровых условиях;

Объединяющей идеей творчества казахстанских композиторов является понятие «национального стиля», с тех или иных позиций, что также предполагает ее региональность. В анализе состояние композиторской школы в контексте времени можно выявить некоторые тенденции творчества. Первое поколение чаще всего обращается к более масштабным полотнам, закладывая фундамент и идеалы, на которых стоит равняться. В творчестве вторых, в желании соответствовать, предыдущему и усовершенствовать их достижения, было также выявлено тяготение к камерным жанрам к 70-м годам. В творчестве третьих – композиторов нашего времени, тщательное освоение малых жанров и переход к большим полотнам очевиден.

В своей работе Н.Сапиева подчеркивает, что музыкальная эстетика в камерных произведениях композиторов Казахстана выражается в образной сфере, в жанровом предпочтении миниатюры, поскольку песенные и инструментальные образцы народной музыки тяготеют к малым формам, в композиционном развитии тематизма инструментальных кюев.

В 1970-1990-х годы в произведениях композиторов музыкальный язык становится более сложным. Тональный план расширяется, что позволяет по-новому переосмыслить всю ладовую структуру.

В 1980-е годы появляется разнообразие жанров, как концерт, соната, поэма, камерная симфония, миниатюры, вариации. Интерес к жанрам связан с концертной деятельностью исполнителей, с развитием камерных оркестров в Казахстане и установкой связи с зарубежными Союзами композиторов.

Новое звучание в аспекте новых, классических традиций привнесли в стилеобразовании произведений, который также включал и художественно--образный аспект. Большой интерес вызывает сочетание новых и традиционных аспектов музыки, мышления. Тембральные, фактурные эксперименты, в современном или традиционном направлении музыки оставляет след на исполнительской практике.

Наиболее интересным аспектом исследования стиля является тембровая фактура. Благодаря звучанию флейты, во многом схожей с казахскими народными инструментами, она часто становится центром создания драматургии, образно-идейной концепции. В контексте произведений, флейта часто становится рассказчиком времени. Игра отличается разными колористическими приемами.

Появлением не только академических, но и фольклорных и эстрадных коллективов, в творчестве композиторов определяются несколько направлений в музыке. Это проявленный интерес оркестру народных инструментов, в связи с существовавшим оркестром имени Курмангазы, а также созданием 1982 году «Отырар сазы». К ним можно отнести таких композиторов, как Н. Тлендиев, М. Мангитаев, М. Койшибаев и др. Также существовавшие на базе казахского радио и телевидения коллективы, послужили для написания песенно-эстрадных, камерных произведений, музыку к кинофильмам. Был организован фестиваль современной музыки композиторов Казахстана, в которой вела работу над пропагандой массовой песенно-эстрадной музыки, а также к музыке и кино. Продолжается работа над музыкой к спектаклям. Большинство произведений объединены общей идеей патриотизма. В этом направлении писали Н. Аносова, Т. Базарбаев, Б. Баяхунов, Ж. Дастенова, К. Дуйсекеев, С. Еркимбеков, К. Кумысбеков, Н. Тлендиев, Ж. Турсунбаев, Е. Хасангалиев и др.

В контексте камерно-инструментальной музыки произведения композиторов Казахстана являются фундаментальной основой для определения особенностей жанра и стиля. Различные жанры стали почвой для переосмысления музыкальной традиций, различных экспериментов в области тембра, фактуры, оркестровых интерпретаций. Вместе с развития академических камерных оркестров, происходит становление сольного и оркестрового исполнения в русле народных камерных оркестров. Этот вопрос становится важным, так как многие композиторы обращаются в интерпретации одного произведения одновременно в обеих оркестрах. Интересно, что в этом есть своя особенность. Благодаря взаимопроникновению традиционных и классических принципов письма и приемов, совершенствуется и обогащается стиль композитора, а вместе с тем и образное содержание произведений. В них прослеживается движение от внешнего общих национальных основ до глубокого психологизма. (В творчестве К. Кужамьярова, С. Мухамеджанова,К. Кумисбекова, Т. Базарбаева). Камерно-оркестровая музыка для народных инструментов в отличии от большого не отличается широтой динамической фактуры. Многоголосие в ней достигается другими способами нежели симфонической музыке. Чаще в ней сложнее дифференцировать голоса, так как звукоизобразительные принципы рассчитаны на совместное развитие материала.

Большое значение имеет взаимовлияние тематизма и оркестровой фактуры. Очень часто в произведениях композиторов Казахстана каждый тематический образ отражен в отдельно взятом голосе. Состав оркестра меняется в зависимости от концепции произведения. *В* сочинениях С. Мухамеджанова ярко выражена идея массовости, народного начала. Прослеживается влияние оперно-симфонического письма. Инструментовка в целом влияет на форму. Значимое место здесь имеет произведения образно-сюжетная основа.

Первые произведения для флейты с оркестром являются масштабными по оркестровой фактуре. Это заметно по Концерту для флейты и оркестра Т.Базарбаева, Ж.Дастенова. Широкий спектр оркестровой фактуры позволяет наиболее масштабно передать всю звуковую палитру.

В произведениях камерно-оркестрового жанра аспекты оркестровки не столь широки, как в симфонической музыке. Особенности оркестровой фактуры определены драматургией сочинений. Жанры в историческом контексте, к образам которых обращались композиторы, флейта и оркестр выступают как единое образное полотно, отражающий различные палитру динамического, тембро-ладового разнообразия, отражая основную концепцию композиторского письма. Струнный оркестр часто становится выразителем образа народа, массовости, а флейты выступает в образе личности, души. Партии струнных характерно многоголосие, индивидуальность каждой партии.Характерным для этих произведений является уплотнение оркестровой, интонационной и динамической фактуры, в которой сплетены несколько мелодических нитей в произведениях К. Шильдебаева, С. Мухамеджанова.[[3]](#footnote-3) Значимым для произведений этого периода также являются новые приемы игры, такие как sul ponticello, pizzicato.Благодаря этим техникам в произведениях прослеживается новые колористические приемы на каждом витке развития материала. Исходя из этого можно вывести основной колористической контраст в произведениях этого периода.

В плане образно-драматургической основы значение приобретает тематика войны (С. Мумеджанова, К. Шильдебаева), исторические темы (С. Абдинурова, А. Серкебаева, Б. Кыдырбек, Б. Жальденбай, С. Еркимбекова).

В некоторых произведениях современных композиторов прослеживается сонорный техника развития материала, фактуры. Оркестр сливается в единое целое, которое не нарушается с появлением солирующих инструментов. «Среди характерных сонорных приемов выделим: простые (точка, россыпь, линия), составные (пятно, поток, полоса), неделящиеся (точка и пятно), длящиеся континуальные (линия и полоса) и длящиеся пульсирующие (россыпь и поток). Средствами сонорики в оркестре реализуются эффекты фактурного crescendo, пространственной перспективы, фантастического звучания». [Денисов]. Сонорные эффекты выражается во внутреннем пульсирующем движении музыкального материала в партии флейты и струнных. Взаимодействие в произведении видится очень сложным, так как по природе разные инструменты должны быть подчинены звукошумовой линии (в Камерной симфонии К. Шильдебаева, в творчестве Ж.Жазылбековой)

В архитектонике современной музыке в целом большое значение приобретают принципы соноризма, алеаторики, серийная техника.

Наибольший интерес представляет необычное соединение инструментов-флейты и кобыза в тембральном отношении и т.д. Также сонорная техника в произведении К.Шильдебаева представлено в единстве с тембром и фактурой. В его произведениях особенно заметно выделение каждой партитуры, предполагающие дифференцирование партий. Композитор использует обозначение divisi в партиях, а также различые техники, как sul ponticello, col legnо.

В произведениях современных композиторов заметно тяготение к смешанным, ненормированным составам, что и отражается на жанре и в целом мышлении композиторов (К.Шильдебаева, Ж. Жазылбековой, А. Бестыбаева)

В камерно-оркестровой музыке часто помимо струнных инструментов сюда включаются большой состав духовых и ударных инструментов (А. Серкебаев). Широкое понимание камерно-оркестровых составов прослеживается в казахстанской музыке. В сборнике произведений составленным Б. Кыдырбек, есть произведения, где камерный оркестр трактуется по-разному, представляя собой струнный состав, струнный оркестр, камерный оркестр и смешанный состав в творчестве А. Серебаева, Ж.Дастенова, Б.Кыдырбек.[63] Использование струнного состава позволяет подчеркнуть свойства флейты, ее иное звучание. Благодаря инструменту по природе своей изначально противопоставлена оркестру по тембральной и звуковысотной характеристике, в этих произведения не возникает вопрос правильного взаимодействия, оркестровки, акустики. В некоторых произведениях авторы включают духовые инструменты, в частности деревянные, что также способствует разнообразию идейно-олбразной основы произведений.

Развивавшись в русле симфонической, оперной, народной оркестровой и камерной музыки, флейта по-прежнему становилась солирующим элементов в составе вышеназванных составов. Лишь к 1970-е годы возрастает интерес к камерно-флейтовой музыке. Внедрение в камерную музыки ставило перед собой задачу в сочинении произведений для солирующего инструмента, которое обозначило бы тембральные возможности в контексте казахстанской музыки*.* Не случайно стало обращение к флейте, так как это один из многих интонационно близких инструментов к народной музыке. Ее тембральные особенности способны передать как и песенное, так и инструментальное начало в казахской музыке, которым в равной степени она тяготела.

Первый этап – становление жанров камерно-оркестровой музыки (1960-1970-е годы) происходит в условиях социального реализма или, как предложено У. Джумаковой, в эклектике.Музыка должна была соответствовать времени, а потому в ней монументальность фактуры, оптимизм в идейно-образной тематике являлись первоосновами. В ней также преобладала лирико-эпическая линия драматургии, повествовательностью и национальная орнаментика, интонация. Это произведения в творчестве композиторов К. Мусина, М. Койшибаева, ставшие первопроходцами в данном направлении.

Обращение к флейтовому звучанию связано с рядом причин. В известной труде Н.А.Римского-Корсакова инструмент обладает «холодным тембром…с оттенком поверхностной грусти» [Н.А.Римский-Корсаков «Основы оркестровки» М., 1946.] Независимо от роли в драматургии произведения или в оркестровой фактуре, инструмент изначально тембрально обозначен как солирующий инструмент. Не случайно первыми опытами в сольном оркестровом исполнительстве стал Концерт для флейты Т. Базарбаева. Однако в произведении временами прослеживается сложность акустических возможностей солирующих инструментов для полного воплощения музыкального материала. Потому в концепции флейты как солирующего инструмента необходимо найти новые воплощения, в которых флейта будет органично сочетаться, взаимодействовать с оркестровой фактурой. Во взаимодействии с камерным оркестром раскрылись выразительные, акустические, тембровые особенности флейты.

Так как первые произведения для флейты и оркестра подразумевали монументальность мышления, потому композиторы чаще обращались к симфоническим оркестрам. Вместе с появлением произведением для флейты и камерного оркестра, на первый план выходит проблематика камерно-оркестрового стиля, имеющий ряд особенностей. Во-первых, камерный оркестр предполагает малый состав оркестра, сжатые во всех смыслах жанровые особенности, меньшая динамическая и оркестровая фактура, вместе с тем, широкая, выразительная драматическая линия, индивидуальность каждой партии, соотнесенная с драматической основой произведения, которая связана с концепцией композитора.

В самых первых произведениях, как например, Двойной концерт для флейты Т. Кажгалиева отдает предпочтение динамическим, техническим выразительным средствам инструмента. В первых произведениях композиторы отдают предпочтение концертному жанру. Так как в нем наиболее полно можно раскрыть качества флейты с точки зрения солирующего инструмента. Конфликтное начало, свойственное концертному жанру существенно расширили границы флейтовой игры, где заметно ее дифференциация и расширение роли каденций.

По-новому трактовалась оркестровая фактура, которая требовала от инструментовки тщательной проработки каждого голоса, для правильного взаимодействия инструментов. Благодаря этим произведениям развивается инструмент развивается и в динамическом, и в тембральном плане, подчеркнуть возможности инструмента, как не только оркестрового, но и солирующего элемента. Следуя из этого, нужно отметить, что основными принципами композиции является инструментовка и оркестровка.

Ряд проблем, которые стоит обозначить – это взаимодействие, звуковысотная интерпретация партий, неоднородность, нестабильность оркестрового аппарата, в связи с чем меняется тембр и колористическая окраска музыки, меняя всю стилевую концепцию.

В произведениях для флейты и камерного оркестра взаимодействие осуществляется через поиски сочетаний тембров, которые отразились в партии скрипок и деревянных духовых инструментов, которые являются связующим звеном между партиями флейты и струнных, как в тембровом плане, таки в идейно-образной основе.

Второй этап отличается стилевым разнообразием. К 1980-м годам появляются поэмные композиции, камерные симфонии. Переход от тонального мышления к модальной технике, многоуровневости тематизма, и новые тембровые решения становятся основами произведений. Психологизм становится ключевым моментом в камерно-оркестровых сочинениях.

Интерес к образцам фольклора и тщательное их изучение становятся основами неофольклорных традиций в творчестве К. Шильдебаева, Т.Кажгалиева.

Существование флейты в составе народных инструментальных коллективов, наряду с гобоем, баяном, виолончелью, не прошло бесследно. В противовес академическим принципам построения произведения, обостряется народно-инструментальное начало. Однако это подчеркивает уникальность флейтовых произведений, тембра, являющиеся уникальными, вместе с тем, универсальным способом выражения музыкальной мысли.

Музыка обогащается новым содержанием, в камерной музыке применяются симфонические принципы развитие материала, переход от внешнего, декоративного, к углубленно-философскому началу, изменение роли каденции.

1990-е являются продолжением развития в разных жанровых и стилевых направлениях. Здесь появляется разнообразие стилей, жанров – от романтизма до постмодернизма.

Далеко не все камерно-оркестровые жанров и стилей освоены или исчерпаны, потому они продолжают становление и находятся на этапе освоений.

Общим на современном этапе является использование свободных форм, жанров. Образные основы предполагает многоплановость, ассоциативность и определенность сюжета.

Общей для образно-высотной сферы является введение новых приемов звукоизвлечения, взаимодейстия тембров солирующего и оркестровых инструментов, ставшие основой драматургии.

Наиболее ярко новые течения, стиля, жанров и вытекающих из них особенностей тембра, фактуры, звукообразований, выражено в произведений таких композиторов, как А. Ершова, Ж. Жазылбекова, А. Сеилова.

Музыка выражается через выборочные оркестровые тембры, красочные сопоставления оркестровых элементов и различные приемы солирующего инструмента. В ней подчеркнуты черты камерных жанров и роли солирующей партии.

В произведениях композиторов образную роль берут на себя оркестр и солист, обнаруживая особенности динамично развития. В целом динамическая фактура расширяется благодаря наслоению звуков, тембров музыкального материала.

Различные образы определяют, как архитектонику произведений, а также направление отдельных драматургических линий камерных жанров.

Интерес к камерно-оркестровым жанрам, проявленный в 1970-1980-е годы постепенно ослабевает в 1990-е годы. Лишь фрагментарно использование флейты ставит еще одну задачу. Выявить тембровые особенности, колористические приемы и жанровые признаки в русле оркестрового взаимодействия.

Развивавшаяся в сжатом временном контексте, камерно-оркестровая музыка выявляет преимущества и недостатки ускоренного развития жанров, стилей,от романтизма к современному постмодернизму.

Выявить начало, середину и заключения исторического развития сказать нельзя, так как это зависит лишь от композиторского творчества.

Композиторы современных направлений меньше обращаются к камерно-оркестровым жанрам. Большое место в творчестве преимущественно занимают симфонические и камерно-инструментальные жанры. Наибольший интерес вызывают произведения для камерных ансамблей в творчестве Ж.Жазылбековой, С.Байтерекова, А. Сеиловой. В их творчестве флейта демонстрирует лучшие свойства инструмента, которые охватывают тембральные, колористические, технические особенности флейты.

Следует выявить канонические, основополагающие черты камерно-оркестрового стиля в произведениях для флейты, так как именно эта основа позволит всесторонне охватить проблематику, обеспечит стабильность, характерность и устойчивость константных признаков. Новаторские жанровые идеи рождаются в процессе постепенного эволюционного обновления. При этом происходит ассимиляция языковых средств, заимствованных из разных областей и культур, освоение европейского авангардного опыта, усиливается акцент на разнообразии стилей и творческих направлений.

**2.3. Исполнительский и оркестровый стиль в условиях взаимодействия флейты и камерного оркестр в контексте камерно-**

**оркестровой музыки**

Несмотря на особенность казахской музыки, предполагающее сольное музицирования, ансамблевого исполнения и элементы состязания всегда привлекали внимание музыкантов-исполнителей. Известное в народе состязание между двумя исполнителями – «Куй тартыс» поражает своей зрелищностью. На сегодняшний день его чаще исполняют на народных инструментах, как домбыра, кобыз. Однако исторические сведения показывают о Куй тартысе между исполнителями на духовых инструментах. В труде ученого Т. Бекхожина «Даламның назды саздары» упоминается о состязании в XVII веке, между двумя исполнителями на народных духовых инструментах - Тилеке и Жатиле. Также в работах А. Жубанова упоминается о том, что он был свидетелем такого рода куй тартыса.

Процесс создания камерно-оркестровых музыки в Казахстане происходил в тесной связи с формирование исполнительского аппаратами и становлением камерных коллективов. Большое место в казахстанском флейтовом исполнительском творчестве занимает оркестровый репертуар. До создания первого камерного оркестра (1960-е годы), в разное время в составе симфонического оркестра Государственного академического театра оперы и балета работали флейтисты - Е. Козловицкая, А. Бреусов, В. Книтель, З. Бакенова, Н.Лискина, сформировавшемся в 1958 году государственном симфоническом оркестре Казахской ССР партии флейты исполняли

Г.Мурзахметова, К. Муканов, В. Книтель, В. Глебов, Е. Нургалиев и др. В существовавших камерных оркестрах Казахской ССР, а затем Казахстана, фигурировали имена флейтистов В. Кнителя, В. Глебова, К.Жумакенова. Они стали первыми исполнителями камерно-оркестровых произведений в творчестве композиторов Казахстана.

История создания первых казахских камерно-флейтовых сочинений начинается с поэмы «Диалоги» для флейты, струнных, литавр и фортепиано (1973г.), Концерта для флейты и камерного оркестра Т. Базарбаева (1973 г.), Концерта для скрипки и струнного оркестра Т. Кажгалиева (1974 г.). В 1980-е годы появляется такие произведения, как Поэма для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова (1981 г.), Концерт для флейты и камерного оркестра В.Миненко, посвященный В. Кнителю, Камерная симфония для струнного оркестра и флейты К. Шильдебаева (1985 г.), Концерт для флейты и камерного оркестра К. Кужамьярова (1987 г.), Двойной концерт для флейты, скрипки и камерного оркестра А. Абдинуров (1995 г.), «Пастораль» для струнных, органа и флейты К.Шильдебаева (1998 г.), «Ниагара» для флейты, камерного оркестра и ударной установки (2006 г.).

Помимо названных произведений, репертуар камерных оркестров составляли произведения, в которых камерный оркестр занимал доминантную позицию, а флейта становилась второстепенным элементом оркестрового аппарата. Как например, Кюй "Акку" для камерного оркестра В. Сригоцкого-Пака, симфониетта для камерного оркестра (1976), сюита для камерного оркестра (1980) Ж.Дастенова. Также флейте отводилась главная роль в музыке к кинофильмам. Как например, тема «Детство» из кинофильма «Волчонок среди людей» в исполнении флейты, придающая особую атмосферу кинокартине.

В целом в творчестве композиторов 1970-1990-х годов прослеживается большой интерес к различным жанрам камерной музыки. Обогащается палитра жанров разнообразием концертов, сонат, поэм, камерных симфоний, миниатюр, вариаций. Музыкальный язык становится более сложным. Тональный план расширяется, что позволяет по-новому переосмыслить всю ладовую структуру. Видоизменение соотношения оркестрового аппарата продолжается на протяжении всего развития казахской музыкальной культуры. Новые ритмико-мелодические обороты, тембральные сочетания, повышение роли деревянных духовых в различных составах оркестра, новаторский подход композиторов к жанру камерной музыки требовал от солистов, оркестрантов высоких технических возможностей, индивидуального отношения и по сути возлагали большую ответственность в исполнении и интерпретации произведений.

Исполнительская практика показывает, что особенности игры в составе симфонического и камерного оркестра различаются. Чаще всего симфонический репертуар предполагает ансамблевое взаимодействие исполнителя-флейтиста с флейтовой группой, духовым составом и далее оркестром. Что касается репертуара камерного оркестра, то в основном произведения включают партию одной флейты, потому в данном случае инструмент несет функцию соло. В работе В. Глебова «Оркестровые трудности для флейты в произведения для камерного оркестра композиторов Казахстана», автор в числе сольных произведений для флейты в сопровождении камерного оркестра, как например, двойной концерт Т. Кажгалиева, Поэма С. Мухамеджанова, включает произведение «Диалоги» для камерного оркестра М.Сагатова, где флейта не обозначена как сольная, однако, представляет вполне самостоятельную партию. Таких примеров много, потому делается вывод, что камерной музыке важна индивидуальная роль каждой партии, следовательно, выявляется черты сольного музицирования. Однако, специфических особенности партии соло в камернооркестровых произведениях не однозначны. В данном случае определение И.Кузнецова является более чем уместным. В своей работе автор выделяет три вида жанра концерта – паритетный, доминантно-сольный и доминантнооркестровый [12]. Опираясь на исследование И.Кузнецова было выявлено различие видов камерно-флейтовых произведений и взаимодействия исполнительского аппарата:

1. Произведения, в которых партия флейты и оркестра имеют самостоятельную функцию. В качестве примера можно привести Концерт для флейты и камерного оркестра Т. Базарбаева (1973г.), Концерта для скрипки и струнного оркестра Т. Кажгалиева (1974г). В обоих произведениях флейта и камерный оркестр в тематическом и структурном плане равнозначны. Их взаимодействие подчинено общему развитию произведения;
2. Произведения, в которых преобладает партия солиста. Благодаря внедрению больших каденционных эпизодов и общей солирующей партии флейты в Поэме для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова (1981г.), Концерте для флейты и камерного оркестра В.Миненко, можно судить о доминирующей функции флейты;
3. Произведения, в которых преобладает функция оркестра, по сути подчиняющийся принципам симфонического развития. К ним можно отнести поэму «Диалоги» для флейты, струнных, литавр и фортепиано (1973г.), Камерная симфония для струнного оркестра и флейты (1985 г.) и другие произведения, в которых флейта предстает как элемент камерно-оркестрового аппарата.

Камерный аппарат определяется композиционной основой, которая включает аспекты тембровой системы.

Со сменой культурных эпох, появляются различные трактовки тех или иных музыкальных терминов, что зарождает трудности в вопросе камернооркестровой интерпретации, а именно определение количественного состава аппарата в тех случаях, когда он не указан автором. Например, в произведениях XVII-XVIII веков, в творчестве зарубежных композиторов, наиболее часто на языке оригинала произведений используется указание «for flute and strings» или «fuer Floete und Streicher» (перевод. «для флейты и струнных»). В переводе на русский, многие советские издатели употребляют сочетание «для флейты и струнного оркестра». Использованные терминов является некорректными. Струнный состав, эволюционировавший в струнный оркестр в современном понимании являются двумя разными понятиями. Если творчестве композиторов более ранних эпох под термином струнный оркестр подразумевался его камерный состав, то есть небольшой коллектив (11-18 исполнителей), то с уплотнением фактуры оркестра в XIX веке, с развитием более масштабных музыкальных полотен, термин приобрел другое значение, на данный момент он представляет струнный состав симфонического оркестра (18-52 исполнителей).

На практике выявлено, что не столь важный на первый взгляд аспект вопроса камернизации оркестра, часто приводит к нарушению стиля и жанра музыкального материала. В качестве примера, в известном произведении «Оркестровой сюите №2 для флейты и струнного оркестра» (1738-1739гг.) Иогана Себастьяна Баха, ряд отечественных оркестров ошибочно выбирают большой состав струнных. Это негативно отражается в первую очередь на игре и тембре солирующего инструмента. Поскольку в произведение преобладает средний регистр (как известно, у флейты в этом диапазоне сила звука мала, в отличии от верхнего регистра), солист вынужден передувать, что приводит к завышению интонации, тем самым нарушается эстетика, характер произведения и особенность инструмента, по природе своей наделенным нежным звучанием.

В ряде случаев причиной малой убедительности материала становится недостаточное знание композитором акустических особенностей флейты и оркестра и их взаимодействия. Также часто делаются ошибки в интерпретации и количественного определения оркестрового состава.

Для большей убедительности, следует провести эксперимент, теорию на выявление акустических особенностей.

Ряд зарубежных университетов искусств изучают физику и выявляют акустические принципы игры в большом или малом залах. Благодаря формулам акустики звука исполнитель может регулировать поток звуковой волны, то есть определить динамику звука, для более выразительной игры в зале.

Эти же принципы можно применить к взаимодействию флейты и камерного оркестра и выявить ряд особенностей.

Используя следующую формулу Герхарда Молля для сложения интенсивностей звуков можно выявить некоторые особенности акустического взаимодействия флейты и струнных:

Bfinal = log (10B1+ 10B2 +10B3….)

Bfinal - конечная сумма интенсивностей звуков В1, В2, В3 и т.д., где интенсивность измеряется в Беллах.

Известно, что звучание флейты составляет от 50 до 85 дБ (далее Bf)

Звучание струнных от 35 до 75 дБ. (далее Bs)

Допуская, что струнные вместе с флейтой в камерном оркестре играют на средней интенсивности, можно рассчитать максимальное допустимое количество струнных, чтобы не превысить звучание флейты.

Bfmin = 5,0

Bfmax = 8,5

Bf = (5,0+8,5) : 2 = 6,75 – средняя интенсивность звучания флейты

B­­smin= 3,5

Bsmax = 7,5

Bs= (3,5+7,5) / 2 = 5,5 - средняя интенсивность звучания струнного инструмента

Используя формулу имеем:

Bsfinal = log (x . 105,5) < 6,75

Log x + 5,5 < 6,75

Log x < 1,25

x < 18

где x – количество исполнителей на струнном инструменте.

Эти формула применима лишь тогда, когда композитор излагает звучание флейты и струнных в унисон, прописанные в одной динамике. Для этого необходимо ограничить количество струнных, либо поменять высоту звучания флейты. Наиболее ярким примером оркестровки произведения для флейты и камерного оркестра является сочинения А. Бестыбаева. В эпизодах, где мелодическая фраза дважды повторяется в партии флейты, в сопровождении виолончели, а затем скрипки, автор первый эпизод дает октавой ниже, а второй переносит на третью октаву, тем самым обозначив постоянное солирование флейты.

Необходимости оркестрового подхода к организации фактуры с четким разделением ее функций.

Именно оркестровка является тем средством, которое позволяет выделить жанровые и стилевые особенности произведений. Композиторский замысел, сочинение всегда идет в тесной связи с исполнительским аппаратом. Успешность, законченность произведения зависит от правильного, структурированного изложения композитором и от правильной интерпретации, трактовки исполнителя.

Подмеченная М. Глинкой принцип письма, стала актуальной в казахской культуре прошлого столетия: «Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы создать национальную музыки. Приложит к русской песне ту работу мысли, которая была приложена к песне западных народов, и у нас будет национальная музыка. Начать с контрапунктических форм, перейти к более сложным, выработать форму, характерной русской музыке а тогда и до сложных инструментальных форм один шаг» [62]

Весьма различным видится взаимодействие инструментов в творчестве композиторов Казахстана. У одних флейта выступает как солирующий, доминируюший инструмент, который дифференцировать в общей фактуре. В творчестве других композиторов флейта предстает как часть оркестрового аппарата. Различное ее сочетание с другими инструментами дает взглянуть на общую фактуру произведения. Обогащая краски, данные инструменты подчеркивает ее динамичное развитие. Флейта выступает как связующее звено между горизонтальной и вертикальной основами произведений.

Анализ оркестрового письма в произведениях камерно-оркестрового жанра демонстрируют, что взаимодействие флейты и оркестра в целом развивались в нескольких направлениях. В контексте истории - это большой симфонический оркестр, камерный оркестр, оркестр народных инструментов. В зависимости от конкретного состава сложились во многом различные типы оркестрового письма. При этом основу в каждом случае составляют классические приемы оркестровки*.*

Симфонической и народный оркестр стали теми составами, в русле которых развивалось флейтовое исполнительское искусство. Данные составы соответствовали идеологии и способны были передать дух советского времени. В составе большого симфонического оркестра были продемонстрированы новые опыты, способы взаимодействия инструментария и лучшие стороны флейты, как оркестрового элемента. Вместе с тем, развивалось и сольное исполнительство, а также в контексте камерно-оркестровой музыки.

Становление камерно-оркестровой музыки также связано с временем. В ней становится очевидным обращение к личности, индивидуализации образа. Наибольший интерес вызывает тембрально-акустический баланс, а также вопросы взаимодействия флейты и оркестра. Камерный оркестр является лучшим решением акустического и тембрального взаимодействия. В ней наиболее ярко выражены колористические флейтовые приемы. Однако, как подчеркивают многие композиторы, камерный оркестр, в общераспространенном понимании, звучит академично, что не всегда соответствует идейно-образной концепции художника. Потому в современном понимании камерный оркестр был модифицирован в различные сочетание составов, в соответствии со времен. То есть в ней оркестровая фактура, инструментальное взаимодействие может иметь не статичную основу.

Камернизация становится результативным решением вопроса акустического баланса, что подчеркивает соло во флейтовой игре. Исполнение в камерном оркестре требует ярких, выразительных приемов воспроизведения музыкального материала.

Чаще всего разработочная часть включает активное участие струнных инструментов, оркестра, в которых флейта является лишь вспомогательной частью оркестрового инструментария. Таким образом находит решение акустические возможности флейты.

В первом сочинении оркестровые приемы у Т. Базарбаева (первое сочинение) использованы в крупных масштабах. Это обусловлено спецификой и характером музыки, в которой отчетливо показаны масштабность, дух времени. Особенностью стиля композитора является народные мотивы, стилистика, в которых флейта показана через призму народных инструментов. То есть звукоподражание казахским народным инструментам было типично для времени. Характерными приметами оркестрового стиля первых сочинений можно считать широкую протяженность мелодических основы.

Эта же концепция письма прослеживается в произведениях К.Кужамьярова, С.Мухамеджанова. Однако в произведениях названных авторов специфика камерного оркестра трансформирует, представляя смешанный состав оркестра. В произведении Т. Кажгалиева, С. Абдинурова флейта продемонстрирована, как насыщенная, самостоятельная партия, которая в равной степени взаимодействует со струнным. Инструменты использованы цельно, содействуя с флейтой. В произведениях С. Абдинурова особенно подчеркнута партия флейта, в которой выявлены черты сольного исполнительства. Произведения демонстрируют, что взаимодействие флейты и камерного оркестра наиболее полно раскрывают тембровые особенности инструментов, являясь идеальным сочетание звучания и общего баланса.

Во взаимодействии флейты с различными инструментами в контексте камерно-оркестровой музыки, яркой окраской звука и высокой художественной содержательностью. Наиболее это отражено в произведениях С.Мухамеджанов. В целом в структуре оркестрового письма музыкальный материал показан через разнообразие оркестровых тембров, взаимодействие, взаимопроникновение голосов.

Камерно-оркестровый исполнительский стиль для флейтиста определяется его ролью во взаимодействии, но в одинаковой степени требует от исполнителя яркого, собранного, выразительное звучание.

За историю профессионального исполнительства, в период с 1950-х до настоящего момента, казахское музыкальное искусство познакомила слушателя с известными на сегодняшний день исполнителями -виртуозами, мастерами флейтовой исполнительской школы. Это В.Книтель, В.Глебов, К. Жумакенов, Е.Нургалиев и др.

За шестидесятилетнюю историю, поколения сменялись, совершенствовались, вносили новые течения, особенности. Преемственность оставалась. Выражалось оно в том, что на основе ранних составов оркестров, исполнительских школ, конкурсов, появлялись новые исполнители, формировались новые составы, появлялись более сложные конкурсы, которые шли ногу со временем. Так, на образовательной базе МузХорКомбината формируется флейтовый класс АГК, на базе симфонических оркестров новые камерные и эстрадные составы, на принципе всесоюзных конкурсовормируются международные конкурсы и т.д.

Исполнительская практика показывает, что особенности игры в составе симфонического и камерного оркестра различаются. Чаще всего симфонический репертуар предполагает взаимодействие исполнителя флейтиста с флейтовой группой, духовым составом и далее оркестром. Репертуар камерного оркестра в большинстве включает партию одной флейты. Потому в данном случае флейта несет функцию солирующего инструмента. В камерной музыке важна индивидуальная роль каждой партии, следовательно, выявляется черты сольное музицирования.

В камерно-оркестровом исполнительстве функциональной особенностью является сольность в оркестровой среде. Она выражается благодаря широкому спектру обертонов, хорошо прослушиваемы в немногих чистых и смешанных тембрах, очерчены тончайшими штрихами в широком объеме нюансов.

Исполнительский стиль первых солирующих флейтистов

В. Книтель –

Кайролла Акрамашевич Жумакенов –

Как показывает история, многие произведения, получившие признание в музыкальной культуре Казахстана, в творчестве композиторов были посвящены К. Жумакенову. Произведения С. Мухамеджанова, К.Кужамьярова, М. Сагатова, Б. Дальденбая, С. Абдинурова и др.

как отмечает Т. Нуралы «ни одно произведение казахстанских композиторов не было обойдено его вниманием…играя сочинение, он умел раскрыть замысел автора, как бы создавал традиции исполнения данной музыки» [Т.Нуралы Штрихи к портретам]

Выводы: Камерный оркестр, благодаря отличительным особенностям в плане трактовки тембра, акустики, штрихов, образного-содержания, требует нового подхода к созданию или исполнению музыки, определяя значимость исполнительских и оркестровых стилей, как основополагающие критерии.

**3.ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**3.1. Поэма для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова**

*Таблица 1 – Состав оркестра Поэмы для флейты С. Мухамеджанова*

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Деревянные духовые инструменты | Флейта соло | Флейта | Гобой | Кларнет | Фагот |
| Медные духовых инструменты |  | Валторна I | Валторна II |  |  |
| Струнные инструменты |  | Скрипки I | Скрипки II | Альт | Виолончель |
| Ударно-клавишные инструменты |  | Ф-но |  |  |  |

Творчество Сыдыка Мухамеджанова – это яркая страница в казахском профессиональном искусстве. Его музыка многопланова и разнообразна. Она

занимает особое место в истории казахского искусства. Новатор своего времени, один из основоположников композиторской школы РК, член казахской «Большой четверки» наряду с Газизой Жубановой, Куддусом Кужамьяровым, Еркегали Рахмадиевым (подобно «Могучей кучки»). С молодых лет композитор оттачивал свое мастерство в разных музыкальных жанрах, к которым относятся оперы, симфонии, оратория, симфонические поэмы, концерты. К жанру камерной музыки он обратился в более зрелые годы. Как отмечал С. Мухамеджанов, именно данная сфера требует от автора показа более глубинных чувств. Претворение этой мысли прослеживается в стиле композитора. Постепенно в его творчестве очевиден переход от масштабных полотен к более лаконичным, в которых на первый план выходит личное начало. В камерно-инструментальной музыке он словно рассказывает о сокровенном.

В камерно-оркестровых произведениях С. Мухамеджанова гармонической структуры сохраняет монодийность, характерной для казахской музыки. Ладовая структура также остается неизменное тяготение к эолийскому минору. Тональная основа композиторского стиля композитора подчиняется законам диатонического лада. Плагальность, использование альтерированной II ступени на границах разделов и расширение функций субдоминантовой группы также выявляют национальный стиль его музыки.

К данной области относятся четыре поэмы для солирующих инструментов (флейты, гобоя, кларнета, скрипки) в сопровождении камерного оркестра, а также семь дуэтов и камерное трио.

В 1970-е годы у композитора возникает замысел написать цикл произведений для солирующих деревянных духовых инструментов и камерного состава, который должен был включать в себя поэмы для гобоя (1979), флейты (1980), кларнета (1981) и фагота. К сожалению, последняя не была завершена. Идеей для создания цикла послужило посещение С. Мухамеджановым выступлений известных исполнителей на духовых инструментах. Как вспоминает дочь композитора Ляйля Сыдыховна: «Первым импульсом для него была личность исполнителя». Поэтому роль таких ярких музыкантов, как Т.К. Нуралы, В.А.Кнителя, К.А. Жумакенова, Р.Сабирова и многих других, несомненно значительна в появлении и создании новых сочинений. Особый интерес по своей структуре представляет Поэма для флейты и камерного оркестра. Произведение интересно по образнохудожественному содержанию. Для нее присуще превалирование лирикофилософского начала. Воспевание общечеловеческих чувств, природы, и человека, как ее части является первоосновой. Содержание произведения имеет и глубокий, драматический характер, которое сосредоточено, в основном, в эпизодах, связанных с событиями прошлого XX века. В Поэме показана история казахского народа, а именно: тяжелые годы голода, очевидцем которых стал он сам.

Следует отметить, что Сыдык Мухамеджанов обладал ярким художественным мышлением. Все средства выразительности его музыкального языка направлены на выражение идейно-образной основы. Все это в совокупности делает его музыку не только ценным наследием отечественного искусства, но и исторической памятью, что заставляет слушателя сопереживать, понимать, осознавать реалии прошлого столетия.

В этой связи сюжетной особенностью является то, что композитор опирается не на литературные источники, а обращается к воспоминаниям и образам из его жизни. В основе музыкальной драматургии Поэмы для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова – создание картины, в которой показаны образы непростого детства композитора, совпавшие с тяжелыми годами голода. Отметим, что данная тема последовательно развивается и в других поэмах, написанных для различных духовых инструментов. Этим объясняется причина создания цикла поэм.

Сыдык Мухамеджанов являлся внуком знаменитого Оспана кажы. Его дед в свое время совершил паломничество в Мекку, которое заняло в общем 1,5 года. Дед композитора был грамотным, известным и уважаемым человеком. Он помогал многим бедным семьям, поэтому все в окрестности знали его. Когда начались тяжелые времена для казахского народа, Оспана кажы сочли зажиточным. Все имущество было конфисковано.[3]

1933 году из-за трудного материального положения мать будущего композитора, ради четверых детей, вынуждена перебраться на юг, к берегам озера Балхаша. По воспоминаниям дочери композитора Л. Мухамеджановой: «Позднее всех мужчин из их рода посадили в тюрьму. Его мать Акборык спасалась с четырьмя детьми: Сыдыком, которому тогда было всего 9 лет, двумя сестренками –Улайым и Гулайым и братом –Даулетханом. Сестры не смогли пережить голод. Как-то раз после долгой и изнуряющей ночи, проведенной в пути, под утро две сестренки лежали бездыханно. Это событие стало большим ударом для моего отца. После того случая, подобные чувства он испытал вновь, когда потерял мать. Именно эти чувства – боль утраты, глубокие переживания и надежды на будущее, он отразил в музыке Поэмы для флейты». Такова внутренняя подоплека образного содержания данного сочинения. [3]

Общеизвестно, что поэма относится к числу композиционно-полемических жанров. В ней господствуют свободные формы, основывающиеся на смешении различных принципов формообразования. В данной поэме, на наш взгляд, использованы черты сонатности и трехчастности, с контрастным средним разделом –эпизодом. [1]

*Таблица 2 – Принципы формообразования в Поэме для флейты С. Мухамеджанова*

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Экспозиция | | |  |  |  |  | Разработка | | | | | Реприза | | |  |  | к о д  а |
| В с  т. | ГП | |  |  | ПП |  | КР | | ЦР | КР | | ГП | | |  | ПП | В с  т. |
| 16 | 18 | 8 | 6 | 18 | 18 | 4 | | 10 | 85 | 21 | 4 | 8 | 4 | 6 | 8 | 15 | 14 |
| G | | |  |  | с |  | | f | | g | |  | | |  |  |  |

Оркестровая фактура тесно сплетена с образным содержанием. Она рассматривается как некий компонент, необходимый для претворения художественного содержания произведения. Соотношение голосов – их высотное и пространственное расположение, тембр, плотность и их колористические возможности дают основание для дифференцирования фактуры на три пласта, каждый из которых несет самостоятельную функцию в драматургии. Так, образ души композитора слышен в теме солирующего инструмента-флейты, тема народа – в партиях оркестра и фортепиано, а также тема времени – в партиях духовых инструментов. К середине оркестровая фактура существенно уплотняется. Однако эмоциональная вершина достигается не с помощью прироста голосов и усиления динамики, а благодаря внутреннему напряжению. Общее динамическое звучание не выходит за пределы mf.

Следует отметить, что на протяжении всего произведения, новая тема не возникают на фоне предыдущей темы, а четко разграничены и противопоставлены по своей структуре. В этом заключается идейно-образная основа, где противопоставляются, а также сопоставляются образы народа, души личности и времени.

Поэма начинается с небольшого вступления - Andante, g-moll.(Пример 1)

*Пример 1 – Поэме для флейты С. Мухамеджанова. Вступление*

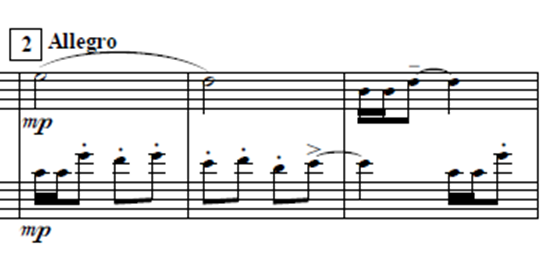


Музыкальная мысль достаточно выразительна. Первые десять тактов вступления интересны по ладово-тональной структуре. Восходящий ход шестнадцатыми берет начало от g1 и приводит к b2. Дальнейшее опевание и разрешение в последнюю ноту дает ложное представление о параллельной мажорной тональности, как основной. Рельеф вступления напоминает фанфарное звучание, что добавляет широты звучания и эпичности. Однако, постепенно мелодическая линия приводит к основной тональности. Именно в этом колебании и перетекании из мажорной (большой) в минорную (малую) тональность также прослеживается лирико-философское начало – переход от масштабности к сокровенному. Тема исполняется флейтой без сопровождения – в чем также видится уединенное душевное переживаний повествующего. Общее динамическое указание mf.

В экспозиции появляется главная партия в более в медленном темпе (Andante molto), где главным сюжетным мотивом выступает тема народа, которая звучит в партии оркестра. Условно ее можно поделить на две темы. Эти обе темы участвуют в создании одного образа – образа народа, однако по характеру и фактуре они все же отличаются. Лаконичное вступление из четырех тактов у струнных инструментов, подготавливает лирический, распевный мотив в партии флейты. За ней вступает более динамичная вторая тема. Переменный ритм, в котором 3/4 сменяются 2/4, передает характерные черты казахского народного мелоса.

Вслед за главной партией звучит лейттема противостояния (Allegro). Ее ритмическая интонация навевает ассоциации с ритмическим рисунком главной партии ре-минорного Концерта для скрипки А. Хачатуряна (1940). Сходство их также видится в том, что оба произведения являются отголосками довоенного времени. Тема представляет собой предложение секвенционного, повторного строения. В нем каждая новая фраза звучит в разных партиях духовых, имитируя, таким образом, своеобразный диалог. Четкий и упругий ритм определяет характер темы. Эта тема и ее интонации многократно повторятся в произведении, что позднее определит ее идейную значимость. Она выступает как эпизод, а также ее можно рассматривать как связующую партию. За ней снова в главной партии звучит – тема народа. Здесь цитируется лишь ее вторая часть, но в более масштабной, развернутой фактуре. Сказанное достигается посредством дублирования темы в оркестре. (Пример 2)

Пример 2 – Поэме для флейты С. Мухамеджанова. Лейттема противостояния.



Далее снова появляется тема времени (Пример 3). Музыкальная мысль в ней выражена более длиннее (18 т.) Это не случайно, т.к. здесь она выступает в качестве связующей партии. Ее мелодия звучит в партии фагота. Далее развертывается новая тема – побочная партия. По образному содержанию они продолжает тему народа главной партии, однако здесь уже мелодия наполнена глубокой чувственностью, мудростью.

*Пример 3 – Поэма для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова*



Тема проходит в партии солирующей флейты. Аккомпанемент-сопровождение представляет собой микро-фразы, имитирующие вздох и выход. За ней снова повторяется тема смятений в партии духовых. Весь первый раздел в гармоническом отношении демонстрирует удивительную цельность и единство, а с точки зрения образно-

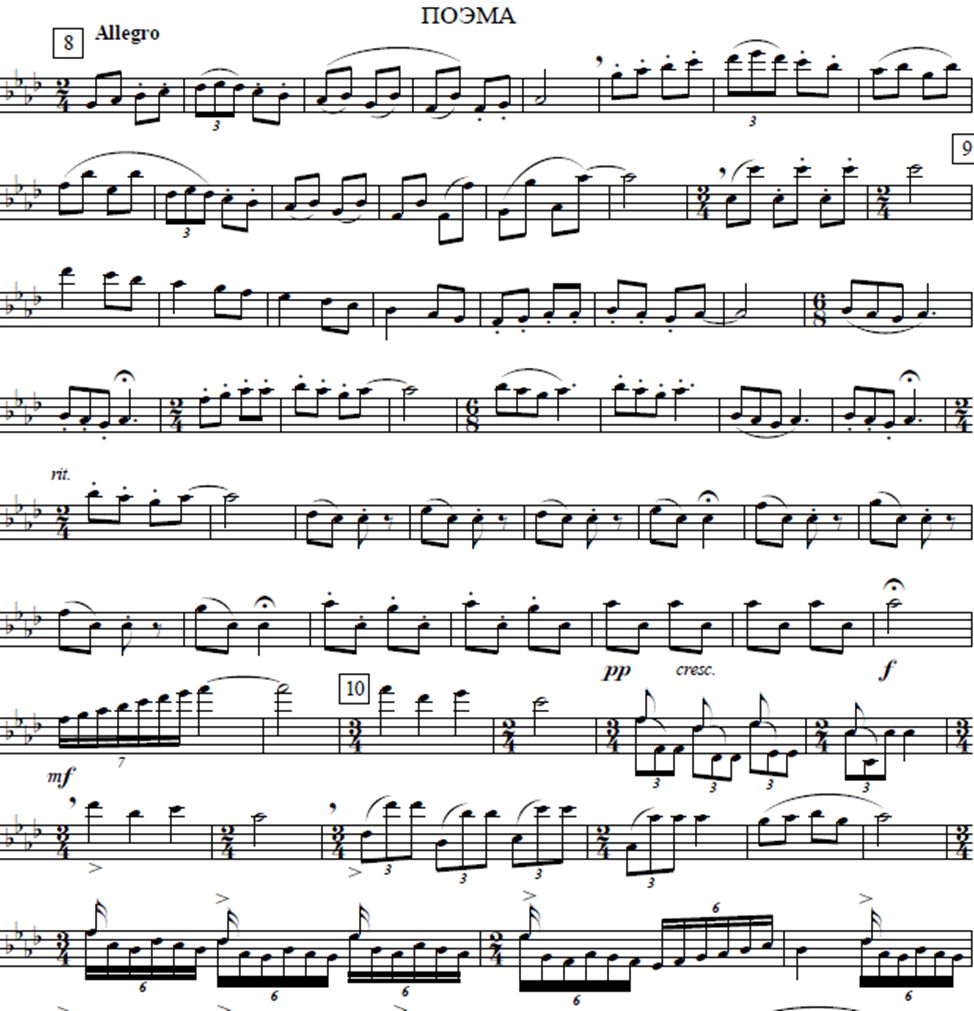
драматургической основы представляет собой сложный процесс взаимодействий, сопоставлений личного и пространственного.

Разработка состоит из трех разделов. Первый раздел начинается с темы побочной партии – народа, но в новой тональности и в более быстром темпе (Andantino con moto). Здесь флейта не несет функцию солирующего инструмента, а благодаря виртуозным пассажам, как бы сопровождает и украшает основную мелодию (Пример 3).

*Пример 3 – Поэма для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова*

С точки зрения образной составляющей, она выражает эмоциональные порывы души. Тематизм разработки определяется условием развития интонационного материала экспозиции. Далее следует кульминационный эпизод, который является центральным разделом не только разработки, но и всего произведения (Пример 4). По художественному замыслу, эта часть является непрерывным продолжением идейной цепи. По тематическому содержанию в ней много новых тем, потому этот раздел несет в себе элементы эпизода. Не случайно композитор использует соло флейты в центральном разделе. Звучание единственного инструмента, беспокойные интонации переносит нас в глубокие человеческие переживания.

*Пример 4 – Поэма для флейты и камерного оркестра С. Мухамеджанова*



Тональные сдвиги приводят к альтерации аккорда II ступени, которая подготавливает и возвращает в тональность начальной темы. Третий раздел разработки в начальной тональности, с видоизмененной второй темой образа народа. Она приобретает игривый характер. В ней рисуется картина танцевальности, скерцозности. Затем тема резко сменяется мотивом смятений.

Реприза начинается с главной партии – темы народа. В тональном и интонационном соотношении реприза является точной. В ней лишь меняются роли партий. Если тема смятений проходила в партии духовых, здесь же она звучит у солирующей флейты. Обособление начальных мотивов партией солирующей флейты в контексте драматургии воспринимается как утверждение образов экспозиции. По структуре она более сжата. Последний эпизод – тема смятений, звучащая партии гобоя, перетекает в партии кларнета и фагота. Смена тесситуры влияет также на образное структуру. Музыка уходит в глубь. В коде тема побочной партии звучит приобретает новую темпо-динамическую характерность. Выбор более медленного темпа (Adagio), и приглушенной динамики (pp) делает тему еще более глубокой, вдумчивой. Далее музыкальная мысль возвращается к интонациям вступления, но в новом ключе. Благодаря прерывистым аккордам в партии оркестра, она приобретает новый характер. Благодаря уплотнению фактуры в ней усиливается эмоциональное начало, что перетекает и завершается затаённо-лирическими аккордами у струнных.

В произведении большой интерес приобретает функции солирующей и оркестровой флейты. Композитор четко разграничил их роли, обозначив «флейту соло» и «флейта» в составе духовых. В целом мелодическая линия, являющаяся переходной в обеих партиях, позволяет исполнить произведение на одной флейте. Однако, в плане содержания и тембра значимым фактором выступает авторская задумка заключалась в показе разных красок одно и того инструмента. Здесь оркестровая флейта предполагает объемный, но холодный оттенок звука, а солирующая флейта «серебристого» оттенка и теплого дыхания. С точки зрения исполнительства анализа не малую значимость представляет мироощущение исполнителя, являющейся основой для дальнейшей работы над произведением и формирования впечатления слушателя о стиле флейтиста. Ладотональная основа, движение мелодии, темп – все средства характеризуют воспоминание о прошлых, горестных событиях ХХ века.

На примере избранного произведения можно говорить о том, что именно жанр камерной музыки С. Мухамеджанова особо пронизан чувственностью, красотой и ясностью музыкального языка. Динамические, тембровые, ритмические, мелодические и структурные элементы сосредоточены в единой цели – воспеть любовь к своему народу.

Произведение требует больших исполнительских навыков, включающих гибкости дыхания, динамики, фразировки, звуковедения – совокупность всех техник позволяет добиться качественного исполнения. В рукописи автором тщательно прорабатывает штриховые обозначения и динамические оттенки – они является главными средствами выразительности, составляют основу образно-художественного содержания произведения. Следует отметить, что произведение требует не только технической зрелости, но и жизненного опыта, позволяющий прочувствовать музыку изнутри и достичь высокой выразительности в исполнении.

По мнению диссертанта, в начальных и конечных разделах произведения преобладает «металлический» оттенок звучания, характерный для тональности g-moll (по определению Скрябина).

Во Вступлении сольная каденция предполагает яркое, динамичное исполнение. Солисту необходимо исполнить вступление на «полном дыхании». В целом медленный темп Вступления концентрирует внимание на фразировке, представленная в следующих суммах тактов 4+2+4+4+2. Автор использует один мотив с штриховыми обозначениями легато на меццо-форте (в первой фразе) и повтор мотива стаккато, деташе на пиано (во второй фразе). Создается эффект «эхо». Исполнителя следует обратить внимание на интонации в динамических переходах и непрерывности мелодической линии.

Далее следуют большие фразы на легато, требующие от исполнителя равномерного распределения дыхания, определение опорных нот в мелодии и точности интонирования.

Следующим сложным эпизодом является каденция флейты, где исполнение предполагает правильное дыхание для исполнения широких мелодических фраз, контрастного сопоставления динамики и больших скачков в быстром темпе.

Сложность составляет также исполнение верхнего регистра на «p». Такие эпизоды встречаются произведении в главной партии. Исполнение предполагает правильную дыхательную опору и звуковедение, желательно без вибрато.

Анализируемое произведение красивое по своей лирико-мелодической насыщенности. Флейтисты, несомненно, могут взять на вооружение поэму для концертного и педагогического репертуара, исполнять ее на Государственных экзаменах, в обязательных и вольных программах международных и республиканских конкурсов.

**3.2 Камерная симфония для флейты и струнного оркестра Куата Шильдебаева**

*Таблица 3 – Состав оркестра Камерной симфонии Куата Шильдебаева*

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Деревянные духовые инструменты | Флейта соло | | | | | |
| Струнные инструменты | Скрипка соло | Скрипка I | Скрипка II | Альт | Волончель | Контрабас |

Куат Абдуллаевич Шильдебаев – представитель второго поколения композиторов Казахстана. Автор выдающихся произведений. В его музыке отражены лучшие черты казахской музыки. С малых лет музыка окружала композитора. Богатейшая природа села Каракемер, в котором родился композитор, трепетное отношения к искусству своего народа, яркая индивидуальность и высокая духовность, стали основой его неповторимого стиля.

Музыкальный язык композитора необычен тем, что в ней композитор сочетает стили С. Прокофьева, И. Стравинского, частности в оркестровых жанрах, тем не менее сохраняя подлинную народность в своих сочинениях. Такой же подход композитор демонстрирует в своем творчестве, в его творчестве музыка характеризуется жанром, в которой используется музыкальный язык композитора. Так, в вокальных жанрах преобладает национальная черта, диатонический лад, пентатоника, тональное расширение квартовой группы, в оркестровых преобладает хроматизм, использование расширенных тональных сдвигов, новоевенские приемы гармонизации музыки, экспериментальные составы. Уже первые произведения отличались оригинальностью состава, жанров. (Концертино для кобыза, органа и струнного оркестра).

На республиканском фестивале творческой молодежи «Жигер композитор удостоился I премии за Камерную симфонию для струнных и флейты. Полученное вдохновение от награды проявится в следующих произведениях, ставшими шедеврами его творчества. К ним относятся «Каракемер» для кыл-кобыза и струнного оркестра, Хорал на тему песен Абая для струнных, «Пастораль» для струнного оркестра, органа и флейты, фортепианное трио, а также большое количество произведения для кинофильмов.

Произведение является первым опытом в жанре камерной симфонии, как в творчестве композитора, так и в культуре Казахстана. В целом жанр является переосмысленным явлением в современной музыке. В отличии от симфоний ХIХ века, в современных произведениях приветствуются меньшие масштабы в плане оркестровой, динамической основы. Для Камерной симфонии характерны «обострённый психологизм, интеллектуализм содержания, концентрация музыкальной мысли, полифоничность изложения, поиски новых средств выразительности». [46] Камерная симфония Куата Шильдебаева является ярчайшим примером воплощения всех приведенных характеристик.

Произведение было написано в 1985 году. Впервые исполнено камерным оркестром Гостелерадио Казахской ССР. Сочинение является программным. В прологе автор дает указание «посвящается памяти героев павших в битвах в период Великой Отечественной Войны». Программность произведения определяет содержание музыки, которая имеет лирико-философский характер и насыщена глубоким трагизмом. В ней также, как и в произведении С. Мухамеджанова общечеловеческих чувства, природа и человек, являются первоосновами. Композитор обозначает в названии «для струнного оркестра и флейты», однако в партитуре также выведена партия скрипки-соло. В функциональном плане скрипка выполняет роль не солирующего, а в некоторой степени связующего звена между струнными и флейтой. Стоит отметить, что флейта представлена в произведении в качестве оркестрового аппарата. Однако, композитор использует отдельные разделы, где флейта приобретает функции солирующего инструмента.

На основе видеозаписи с концерта 1988 года, состав оркестра является небольшим (22 музыканта). Дирижером выступил Т. Абдрашев.[[4]](#footnote-4)

В динамическом (каждая партия в своей динамике) и структурном плане (обозначение в каждой партии «divisi») композитор дифференцирует каждый голос и определяет функциональное предназначение отдельно взятой партии. В произведении появляются диссонирующие аккорды, прием глиссандо у струнных, который передает звуки массовых восстаний, сигналы о войне. В основе сочинения сигнальность и звукоизобразительность музыки, характерным для нее интонационным возгласам, звукоподражание авиационным налетам, бомбам. Шумовые эффекты делают музыку зловещей, наполненной драмы. Различные технические приемы демонстрируют глубокое понимание автора природы звуков и умение синтезировать их с содержанием произведения.

В данном произведении оркестровая фактура также, как в произведении С. Мухамеджанова тесно сплетена с образным содержанием. Каждый пласт, включающий тембр, высотное и пространственное значение несет отдельную функции в драматургии. Образ родной земли в партии флейты, тема войны в партии струнных, тема пространственных связей в партии скрипки.

Сочинение одночастное. Вступление открывают струнный состав. Мелодия вступления напоминает мотив кюя «Жоқтау» (плачь) представителя школы шертпе Тока Шонманова (Пример 5)

*Пример 5 – Камерная симфония для струнного оркестра и флейты*



Образное содержание тесно сплетено с оркестровой фактурой. Мелодия звучит на фоне диссонирующих остинатных шестнадцатых в партиях оркестра. Остинато словно передает биения сердца и чувство тревоги. Благодаря диссонансу, произведение с первых тактов погружает слушателя в историческое прошлое, тем самым оказывая на слушателя большое эмоциональное впечатление. Динамика оркестрового вступления усиливается и постепенно подготавливает тему флейты в цифре 1. Оркестр в функциональном, динамическом и структурном отношении уходит на второй план. Соло флейты звучит не в характерном для инструмента, нижнем регистре. Данный прием придает теме флейты национальный колорит и ввиду специфики инструмента, композитор словно сближает звучание флейты с сыбызгы и кобызом. В ней используются повторение одного мотива в разных временных длительностях, форшлаги, которые являются одними из стилистических особенностей кюев для кобыза. Данные образцы приемов игры композитор применит в кюях собственного сочинения - «Печаль Туранги», «Каракемер» для кобыза. Тема звучит в медленном темпе, на фоне аккордов, секундовое глиссандо («сползание») в партиях струнных, что не дает обозначить гармоническую опору, тем самым создает ощущение неустойчивости. В целом звучание этого фрагмента придает разделу глубокое философско-космогоническое состояние. Мелодия флейты по образному содержанию рисует картины бескрайних просторов степи, родины струнное сопровождение вносит смутное чувство тревоги.

В цифре 2 мелодическая линия возвращает к теме «Жоқтау» в партии скрипки-соло, в которой использован флажолетный прием для приглушенности (для более тихого) динамического звучания и sul ponticello (прием игры у подставки) в партиях оркестра, для извлечения шипяще-свистящих звуков, придающих новую окраску темы плача – образы степи и чувство ностальгии (Пример 6). Тема повторяется в партии виолончели флажолетом. На нее накладывается тема у соло флейты, напоминающий мотив «Толгау», в более развернутой форме и в новых регистрах, сменивших темой «Жоқтау». Две темы, сменяющие друг друга, сливаются единое в новых тональностях передают внутренний диалог, сомнение.

Пример 6 – Камерная симфония для струнного оркестра и флейты



В цифре 6 тема «Толгау» звучит в партии виолончели в тональности es-moll. Далее музыка сменяется темой «Жоктау» в вариационной форме, вместе с оркестром. Первый раздел завершается восходящими пассажами tutti в a-moll.

Второй раздел в новом темпе - «Allegro vivace». Тема начинается в тональности d-moll. Использован характерный для казахской музыки натуральный минорный лад. По художественному содержанию является контрастным первому разделу. Для него характерно аккордовый склад, переменность метра – 5/4, 3/4, 4/4. В этом разделе нет диссонирующий аккордов, резких акцентов. Это лирический раздел произведения. Развитие музыкального материала происходит благодаря секвенционному расширение оркестровой и динамической фактуры. Данный небольшой эпизод, в 8 цифре продолжает свое развитие в новом темпе Menno mosso. Автор использует ритм

6/8. По художественному содержанию музыка взволнованная, напоминает учащенное биение сердца человека. Чувство тревоги не покидает слушателя.

В 9, 10 цифрах композитор возвращает в начальный темп второго раздела «Allegro vivace». Здесь тема достигает своего кульминационного развития.

Музыка сконцентрирована на теме в партии флейты соло, которая звучит в высоком регистре на фоне остинато у струнных и вариационных наигрышей в теме виолончели и контрабаса. В 11 цифре композитор подводит музыкальную черту между разделами. Проведение тематического материала через всю партитуру, охватывая каждый инструмент, всю тембральную структуру музыка приводит к новому разделу.

Третий раздел - реприза начинается с темы «Жоқтау». Реприза сокращена. Тематический материал приобретает более драматический характер. Такой эффект достигнут благодаря акцентированию каждой ноты на тремоло у струнных. После секундовое глиссандо в партии флейты звучит небольшая каденция. Этот эпизод требует от исполнителя глубокой медитативности. Музыкальный материал напоминает мотивы «Толғау». В коде (22 цифре) композитор впервые использует мажорный лад. В данном небольшом эпизоде оркестровая и музыкальная фактура постепенно растушевывается, оставляя прозрачное звучание аккорда с-moll. (Пример 7).

*Пример 7 – Камерная симфония для струнного оркестра и флейты*



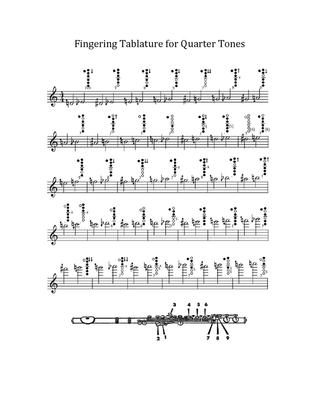
Исполнительском плане в произведении впервые за историю казахстанской музыки используются такая техника, как glissando на флейте.

*Пример 8 – Камерная симфония для струнного оркестра и флейты*



Переходы glissando не является возможным исполнить с общепринятой аппликатурой. Техника предполагает использование дополнительной аппликатуры, предполагающий следующую микрохроматику ( Пример 9).

*Пример 9 – четвертитоновая аппликатура*



Сходство тембровых, звуковых особенностей кобыза, для которого писал композитор, находит отражение в флейтовом репертуаре. В 2015 году «Каракемер» (написанный для кобыза и струнного оркестра) в переложении для флейты исполнено известной флейтисткой - Балжан Жумабековой.

Выводы по третьей главе:

В целом в произведениях для флейты и камерного оркестра прослеживает взаимосвязь сочинений по претворению инструментария, форме, содержания, средств музыкальной выразительности и тематизму.

В данных примерах флейта представлена в разной роли в контексте оркестрового взаимодействия – в Поэме солирующая партия, в Камерной симфонии, как оркестровый аппарат. Однако, в обеих произведениях прослеживает функциональная значимость флейты, изначально противопоставленной струнному составу, выявляющую черты сольности в оркестровой среде.

Для анализа не случайно выбраны данные произведения. Одночастные, имеющие общую тематическую основу – в них продемонстрирована эволюция оркестровых и исполнительских стилей.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В работе подвергались изучению стиль как основа проблематики в произведениях для флейты и камерного оркестра в творчестве композиторов Казахстана. Известно, что произведения включает такие внешние аспекты, как эпоху, время, социальное мышление, идеологию, которые подразумевают направления и стили в искусстве, так и способы, и причины изложения музыкального материала. На основе этого, для полного рассмотрения стилевой системы, выявлены таблица (стилевой системы), особенности стиля в камерно-оркестровой музыке, как во временном пространстве (эволюция стиля) так и в структурном плане (признаки национального, регионального, жанрового, индивидуального).

Стиль в произведениях для флейты и камерного оркестра Казахстана с одной стороны, продолжает традиции европейской академической музыки, и в то же время, сохраняет результаты национального опыта Казахстана, характерными свойствами которого являются - связь с народным творчеством, многообразие жанров и форм, высокий уровень профессионализма. Новые пути развития художественных возможностей виолончели в Казахстане определяются созданием новых музыкальных ценностей – как в композиторской, так и в исполнительской и педагогической практике. Поэтому формированию жанра концерта (в том числе, виолончельного) предшествовал период накопления опыта в исполнительском искусстве, педагогической деятельности, композиторском творчестве.

В работе рассмотрены принципы оркестровки и взаимодействия флейты и камерного оркестра, также выявлены особенности трактовки понятия стиль в контексте камерно-оркестровой музыки; Исследовано художественное своеобразие избранных сочинений, раскрывающие вопросы эстетико-стилевого характера;

Осуществлен жанрово-стилевой анализ избранных произведений;

Рассмотрены произведения для флейты и камерного оркестра в историческом аспекте на предмет определения различных взаимовлияний, способствующих формированию собственно авторского стиля;

Данная проблема раскрывает особенности камерного стиля, проявляющиеся в образно-художественном содержании, в средствах музыкальной выразительности и в формообразовании.

В целом проведен исторический обзор камерно-оркестровой музыки, а также оценки его современного состояния в контексте творчества композиторов ХХ-XXI столетий.

К наиболее значимым результатам настоящего исследования относятся: Осмысление музыкального стиля для создания теоретической и практической основ, направленных на формирование концертной программы флейтиста. Создание теоретических и практических основ, направленных на формирование концертной программы флейтиста.

Теоретические положения, изложенные в диссертации, могут использоваться в педагогике (преподавание таких дисциплин, как музыкальная литература, анализ музыкальных произведений), а также в научно-практической и исполнительской деятельности музыкантов-профессионалов. Актуальна проблема музыкального стиля для музыкальной критики и для широкого круга специалистов различных областей.

За чертой исследования остались произведения не найденные, либо незаконченные композиторами. Решением этой проблемы стала идея создания сайта flutecollection.kz В Казахстане не имеется аналогов данного сайта. Он сможет стать интернет платформой для различных аспектов изучения репертуара, исполнительских особенностей, строения флейты и способом общения и решения различных проблем.

Для защиты планируется презентация сайта с демонстрацией.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Асафьев Б. Критические статьи. М.- Л., 1967. - С. 218.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. -376с.

3. Ахметова М. Источник радости // Композиторы Казахстана. – АлмаАта: Жалын, 1978.

4. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: М., 1982. – 319 с.

5. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.

6. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ.

высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

7. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Категории. М., Л, 1998.

8. В. Виноградов Авторский стиль и теория стиля. – М.:

Художественная литература, 1961.

9. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.

10. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. – М.:

М., 1967. – 752 с.

11. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: М., 1979. –

536 с.

12. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм –

М.: М., 1964. – 159 с.

13. Способин И. Музыкальная форма – М.: М., 1984. – 400 с.

14. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. – Спб.: Композитор, 1998. – 268 с.

15. Кузнецов, И. Фортепианный концерт. К истории и теории жанра

Текст.: автореферат дис. . канд. искусствоведения. М.: МГК им.

П.И.Чайковского, 1980. - 20 с.

16. Кузембаева С. Воспеть прекрасное. – Алма-Ата: Өнер, 1982.– 104 с.

12. Кузембаева С. Опера Сыдыка Мухамеджанова «Жұмбаққыз» // История музыки народов СССР.– Т. 2. – М.: Композитор,1996. – С. 291-334.

17. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература (1920-1980гг.) – Алматы: Ғылым, 1995. – 256 с.

18. Егинбаева Т. Песни и романсы С. Мухамеджанова на стихи Абая. – Астана: Акмолинский ЦНТИ, 2001.

19. Кузбакова Г. Наследие композитора Сыдыка Мухамеджанова» – Мысль. – 2014. № 11. – С. 73-76.

20. Родному Вузу наш талант (выпускники-композиторы). –Алматы.

2005. – 496 с.

21. Эпическое наследие тюркских народов как культурноисторический феномен //Жамбыл және түркі халықтарының эпикалық мұрасы: Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. – Алматы: ҚазҰӨА, 2011. – С.447-451.

22. Ерзакович Б. Музыкальное наследие казахского народа.- А, 1979.

23.

24. Кетегенова Н., Джумакова У. Казахская музыкальная литература:Учебное пособие. - А., 1995.

25.

26. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967.

27. Аязбекова С. Картина мира этноса: Коркут-ата, философия музыки казахов. – А.1999.

28. Мелодии веков /Материалы международной конференции, посвященной столетию кюйши Медетова/. – А.2001

29. Жубанов А. Струны столетий. – А., 2002.

30. Омарова Г. Казахский кюй: Культурно-исторический контекст и региональные стили – Ташкент, 2011.

31. Калман А. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре Казахстана XVII - XX веков / дис. магистр. искусствоведения. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2015. – 93с.

32. Кдырниязова Ж., Кузбакова Г. Адиль Бестыбаев // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С. Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – С. 470-504.

33. Баяхунов Б. Бакир Баяхунов // Композиторв Казахстана:

Творческие портреты. Сост. Кетегенова Н.С. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – С. 328-359.

34. Ахметбекова Д. Композитор К. Шилдебаев: черты стиля. – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2015.– С. 52-54.

35. Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII-XX веков / автореферат дис. доктора искусствоведения. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2003. – 48 с.

36. Книтель В., Миненко В. Малый духовой самодеятельный оркестр / методические рекомендации по инструментовке. – Алма-Ата, 1990. – 93с.

37. Узбеков Т.М. Методика обучения игре на духовых инструментах – Алматы, 1976. – 62с.

38. Казыбекова Ж.А // Трактовка тембра в оркестровых произведениях композиторов Казахстана (на примере духовой музыки): Автореф. дис. канд. искусствоведения. – Алматы: КНК им. Кумангазы, 2009. – 26 с.

39. Зейнгалиева З. Становление флейтового исполнительства в Казахстане: дис. магистра искусствоведения. – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2015. – 67с.

40. Н.Тифтикиди "Рождение нового коллектива"; СМ, 1961, № 7.

41. Новиков В., Асенова К.,Сенченко О. Между съездами 1978-1983.

// Союз композиторов Казахстана. – Алматы:

Полиграфкомбинат, 1983. – С.26

42. Кузнецов, И. Концертирование как метод тематического развития. // Проблемы музыкознания: Сб. тр. МГОЛК. Москва,

1976. - Вып. 32. - С. 32.

43. Барсова, И. А. Камерный оркестр // Муз. энциклоп. М., 1974. -Т.

2.-С. 675-676.

40. Риман Г. Музыкальный словарь (Пер. с нем. Б.П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием). – М.: ДиректМедиа Паблишинг, 2008.

44. К проблеме стиля И. Брамса // Из истории зарубежной музыки.

М., 1971

45. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: 1974. Статьи: Камерная симфония; Камерный оркестр. С.674-676.

46. Имашева А. Музыка современности (композитор Куат Шильдебаев) // Очерки о композиторах Казахстана. Сост. А.С.

Нусупова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – С.263-274

47. Архив Казтелерадиокопрорации «Казахстан»

48. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. // Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1986. 207с.

49. Margaret Bent, "The Late-Medieval Motet" in Companion to Medieval & Renaissance Music, edited by Tess Knighton and David Fallows, 114–19 (Berkeley, California: University of California Press, 1992

50. Мазель Л. А. Фантазия f-moll Шопена: Опыт анализа. – М.: Госмузизд, 1937

51. Устюгова E.H. Стиль и культура. - СПб.: Изд. С.-Петерб. ун-та, 2006. - с.242.

52. Грушко Г.И. Музыкальный стиль в истории европейской культуры // Автореферат. Саратов, 2011

53. Тарнопольский В. Школа без дидактики // Свет. Добро. Вечность.

Памяти Эдисона Денисова / Статьи, воспоминания, материалы. М., 1999, с.214-218.

54. Сталин. И.В. О политических задачах университета народов Востока. Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г. // Сталин И.В. Сочинения. М.: Государственное издательство политической литературы, 1952. Т. 7. С. 138.

55. В.Протопопов «Новое в советской камерной музыке»

56. Памятная записной книжке С. Танеев // Москва, 1989 г. 96с.

57. Кирина К. Куддус Кужамьяров. — М., 1979

58 Гёте И. Простое подражание природе, манера, стиль / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти томах, Том 3, М., «Искусство», 1962-1970 гг., с. 16-17.

59. А.Н. Соколов «Теория стиля». –M. 1970

60. Джумакова У. Стилевые тенденции в творчество Композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. –А. 2000.

61. Исабаев И. «о современном и национальном в изобразительном искусстве» статья. 1970 г.

62. Глинка М. И. Исследования и материалы. Под редакцией чл.-кор. АН СССР Оссовского А. В. Л.-М. Музгиз. 1950 г. 276с.

63. Кыдырбек Б. Сборник камерных произведений композиторов Казахстана. – Алматы. 1979.

1. Концерты, посвященные В.Кнителю,Ю.Клушкину, Т.Нуралы [↑](#footnote-ref-1)
2. А.Жубанов учился в Ленинградской консерватории по классу гобоя.

   М.Сагатов окончил РКССМШИ имени К. Байсеитовой по классу флейты.

   Т.Базарбаев окончил РКССМШИ имени К. Байсеитовой по классу валторны. [↑](#footnote-ref-2)
3. Анализ произведений представлен в 3 главе. [↑](#footnote-ref-3)
4. Из архива кинофотодокументов и звукозаписи [↑](#footnote-ref-4)