

A. S. Nussupova

Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan  
[nusaiz@mail.ru](mailto:nusaiz@mail.ru)

## “THE FORMATION OF GENRE OF PIANO CONCERTO IN THE WORK OF COMPOSERS OF KAZAKHSTAN: THE QUESTIONS OF HISTORY AND THEORY”

**Annotation.** The article is devoted to the piano concerto genre in the work of composers of Kazakhstan. For the first time, an effort has been made to study this genre as a single style formation in a complex of issues essential for the comprehension of the genre specific character and realization of national traditions. The musical material gives a possibility to establish some regularities, which is taking an example of the genre, of the development of the Kazakh school of composers, to trace the ways and methods of the aspect of the national cradles and the musical semantics of compositions, to reveal a peculiarity of the integration of national and foreign traditions.

The pianos concertos of composers of Kazakhstan are characterized through the following tendencies: the search for new forms of interaction of *solo* and *tutti*; the use of unusual sound colors; the introduction of symphonic drama that contributes the rapprochement of character concepts of symphony and concerto into the concerto genre.

In this way, piano concerto of composers of Kazakhstan are shown as a result of the creative mastering norms of classical music as well as the development of the variety connections with the rich traditions of the folk musical art.

**Keywords:** a composer, a creation, a piano concert, a formation, the questions of history and a theory.

А.С. Нусупова

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, Алматы, Казахстан

## ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА: ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

**Аннотация.** Статья посвящена жанру фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана. Впервые предпринята попытка его изучения как единого стилевого образования в комплексе вопросов, существенных для понимания жанровой специфики, претворения национальных традиций. Музыкальный материал предоставляет возможность установить на примере жанра некоторые закономерности развития казахстанской композиторской школы, проследить пути и методы преломления национальных истоков в музыкальной семантике сочинений, выявить своеобразие интеграции национальных и инонациональных традиций.

Фортепианные концерты композиторов Казахстана охарактеризованы через следующие тенденции: поиск новых форм взаимодействия *solo* и *tutti*; использование необычных звуковых красок; внедрение в концертный жанр симфонической драматургии, способствующей сближению образно-художественных концепций симфонии и концерта.

Таким образом, фортепианные концерты композиторов Казахстана показаны как результат творческого освоения норм классической музыки, а также проявления разносторонних связей с богатыми традициями народного музыкального искусства.

**Ключевые слова:** композитор, творчество, фортепианный концерт, формирование, вопросы истории и теории.

Взаимодействие музыкальных культур Востока и Запада – процесс двусторонний и имеющий длительную историю. И если в предшествующие века воздействие друг на друга было частичным (на уровне отдельных элементов), то в XX веке оно приобретает глобальный характер. Вследствие этих причин во второй половине XX века рождается новый феномен – бикультура<sup>1</sup> [1].

Культурные контакты между Востоком и Западом являются частью обширной сети мирового взаимодействия. Примечательно, что в процессе взаимоотношений каждая культура сохраняет свои национальные традиции и самобытность. Элементы одной культуры, входя в систему другой, ускоряют внутреннее развитие, стимулируют творческие искания в каждой из них. Таким образом, взаимообмен активизирует культурную жизнь, расширяет основу художественного творчества, становится источником прогресса.

Фортепианный концерт в музыке XX века занимает ведущее место наряду с симфонией и камерным творчеством. Это подтверждается тем, что он прошел большой путь развития (около 3-х веков) и претерпел интенсивную историческую эволюцию. В череде столетий фортепианный концерт не только сумел сохранить приметы конкретного исторического этапа, но также вобрал в себя характерные для каждой эпохи черты стиля. Среди концертов для различных инструментов фортепианный концерт в значительной степени сосредоточил в себе стилеобразующие элементы, которые направлены на овладение новыми выразительными средствами.

Концертный жанр в Казахстане зародился в конце 40-х годов XX века. Его появление стало закономерным. Оно было обусловлено интенсивным развитием целого ряда профессиональных жанров, связанных с претворением норм европейской музыки таких, как симфоническая поэма, симфония, камерно-инструментальное творчество. Так, Е.Б.Трембовельский отмечает, что «столь ответственный путь, ранее уже пройденный многими национальными культурами, был преодолен за рекордно короткий срок. Это, видимо, стало возможным при наличии их инспирирующего опыта и ввиду особой предрасположенности к симфонизму казахского традиционного искусства» [2, с. 8].

Кроме того, в традиционных казахских айтысах и тартысах были заложены принципы концертирования с их соревновательностью, виртуозностью, артистизмом владения народным инструментом (домброй). Следовательно, предпосылки возникновения жанра концерта сложились значительно раньше. Одной из них стала богатая практика казахского народного музицирования. Оригинальные, самобытные формы традиций устного профессионального инструментализма такие, как кюй и айтыс, явились той платформой, на которой были развиты традиции профессиональной культуры.

Принцип соревновательности занимает важное место в жанре концерта. Отметим, что это явление универсальное. Оно находит выражение в любой области человеческой деятельности. По мнению Й.Хейзинга: «Соревнование на создание лучшего произведения искусства, еще и сегодня входящее в повестку конкурсов, есть специализация древнейшего поединка, в котором самый искусный и ловкий умеет восторжествовать над всеми соперниками, показать себя лучшим в каком бы то ни было деле» [3, с. 273]. Мастерство исполнения в высокой степени представляет собой объект состязательности. С давних времен в разных культурах существовала потребность вызывать друг друга на состязание, соревноваться в умении, в искусном выполнении трудной, неповторимой задачи.

В музыкальном искусстве функция соревнования имеет схожее значение. Как известно, дух соревновательности способствует достижению более высоких художественных результатов. Это становится очевидным как в музыкальных конкурсах, так и казахских айтысах, тартысах, демонстрирующих исполнительский уровень. Участие в обоих видах состязаний содействует широкой известности, признанию мастерства. Одновременно с этим общественный резонанс, получаемый в результате этой деятельности, усиливает действие соревновательного принципа. Вспомним, что айтысы и тартысы приобрели широкое распространение в музыкальной практике казахского народа. Как отмечает Б.Аманов: «Различаясь по названиям, которые обусловлены формой и средствами выражения, все эти виды состязаний объединены одной целью – выявить степень мастерства, ловкости, умения, выдержки состязающихся сторон» [4, с. 153].

Интенсивное освоение концертного жанра в Казахстане во многом связано также с расцветом исполнительского искусства, появлением профессиональных музыкантов-исполнителей. Открытие первого в Казахстане высшего музыкального учебного заведения – Алматинской государственной консерватории в 1944 году – создало благоприятные предпосылки для развития фортепианного искусства, привлекло к участию в обновлении национальной культуры богатейшими традициями европейского профессионализма молодых талантливых музыкантов из Москвы и Ленинграда, в числе которых был и автор первых фортепианных концертов в Казахстане – Е.Брусилковский. Качественный рост исполнительского уровня в Казахстане поставил проблему национального концертного репертуара довольно остро. Для реализации полномасштабных замыслов, помимо хорошего знания казахского музыкального фольклора, композитору требовалась и основательная исполнительская подготовка. В этой связи, вполне закономерно, что в развитие

<sup>1</sup> Впервые проблемы бикультуры в Казахстане были разработаны в трудах Аязбековой С.Ш. и Аязбекова С. в их диссертационных исследованиях.

казахского фортепианного концерта большой вклад внесли композиторы-пианисты: Е.Брусиловский, Н.Мендыгалиев, А.Исакова, Т.Кажгалиев, С.Еркимбеков, Г.Узенбаева, А.Сагат. Таковы некоторые основные исторические предпосылки возникновения жанра концерта в творчестве композиторов Казахстана.

Процесс освоения концертного жанра характеризуется обращением к нему как композиторов старшего поколения (Е.Брусиловский, Н.Мендыгалиев, Г.Жубанова, Б.Баяхунов), так и возрастающим интересом со стороны последующего поколения (А.Исакова, А.Серкебаев, С.Кибирова, С.Ромашенко, Т.Кажгалиев, С.Еркимбеков, Г.Узенбаева, А.Сагат и др.). Он определяется рядом особенностей, которые целесообразно показать на фоне краткого экскурса в историю жанра.

Как известно, концерт возник в Италии, сначала как форма вокальной (церковной) музыки, затем в инструментальной музыке. Перед тем, как выработалась форма инструментального концерта, появилась тенденция выделять из общего ансамбля отдельно солирующие инструменты. Вероятно, это понятие идет от латинского слова *concertare*, означающего соревноваться, состязаться. Партии концертирующих инструментов отличаются от партий других инструментов ансамбля большей мелодической индивидуализацией. Само слово концерт (*concerto*) – итальянского происхождения, переводится как соглашение, согласие, единение между инструментами или голосами. Вначале инструментальные концерты писались для небольших составов. С течением времени концерт из камерного произведения превратился в оркестровое.

Композитором, в творчестве которого концерт обрел четкую форму, был Корелли. Он создал жанр так называемого *concerto grosso*, произведения для ансамбля или небольшого оркестра. «Принцип коллективного концертирования, свойственный барочной музыке, нашел свое идеальное воплощение в жанре *concerto grosso*. Появление первых сольных концертов знаменовало важнейшую веху в истории концертного жанра: коллективное концертирование стало постепенно вытесняться солированием инструмента, противостоящего оркестру», – отмечает И.М.Тайманов [5, с. 4]. В творчестве же Вивальди определился жанр концерта для солирующего инструмента с оркестром и твердо установилась его трехчастная циклическая форма.

Первыми образцами жанра фортепианного концерта явились клавирные концерты И.С.Баха. Уже у него обозначились важнейшие специфические черты этого жанра, заключающиеся в увеличении роли солиста, в преобладании виртуозного начала. Последнее повлекло за собой все большее развитие принципа концертирования. Особенно возросла роль солиста в медленных частях, а крайние быстрые части были построены на соревновании оркестра и солиста. Таким образом, индивидуализируя сольную и оркестровую группы, И.Бах обозначил тем самым один из важнейших типов драматургии, нашедшего отражение в творчестве крупнейших мастеров концертного жанра.

Следует отметить, что у всех названных композиторов виртуозные возможности солирующих инструментов не раскрывались во всей полноте. Сольная партия ясно выделялась из ансамбля, но еще не могла вступить с ним в состязание. По мнению Е.Г.Антоновой, «от эпохи барокко к эпохе классицизма постепенно усиливается риторичность концертного жанра, солист в предклассический период все более выдвигается на передний план. Об этом свидетельствует как разрастание «вширь» разделов с участием солиста, так и постепенное завоевание им лидирующего положения в сфере тематизма» [6, с. 17].

Творчество венских классиков стало новым этапом в эволюции данного жанра. У них окончательно сложился классический тип сольного концерта, в основе которого лежал сонатно-симфонический трехчастный цикл. Но значение достижений венских классиков заключается не только в формальной схеме концерта, главное – в углублении содержания произведения, в активном противопоставлении основных партий. Жанр концерта впервые стал носителем индивидуального, масштабного, значительного творческого замысла. Так, Моцарт добивается безупречного равновесия партий благодаря своеобразному «диалогу» *solo* и *tutti*, в результате чего укрепляется связь между ними. Обе партии варьируют, дополняют и отвечают друг другу. Партии солиста свойственна неожиданность модуляционных смещений, тематическое разнообразие музыкальной ткани. Выразительные средства и технические возможности фортепиано Моцартом раскрываются многообразно. Специфику солирующего инструмента он чувствовал очень тонко.

Бетховен смело преобразует многие жанры. Суть его реформы заключается в симфонизации жанров, в том числе и фортепианного концерта. Это проявляется в передаче высоких идей, в широком охвате разнообразных жизненных явлений, в многоплановости мира образов. В отличие от детализированного взаимодействия *solo* и *tutti* у Моцарта, музыка в концертах Бетховена движется сплошным симфонизированным потоком. Вследствие этих причин композитор использует в партии фортепиано мощную аккордовую технику и крайние регистры инструмента. Однако Бетховен считал, что строение отдельных частей фортепианного концерта должно определенным образом отличаться от строения соответствующих им по смыслу, темпу и месту в цикле частей симфонии. Структуры концертных частей должны содержать нечто особенное. Такое отношение к формам частей фортепианного концерта более или менее сформировалось уже в творчестве Моцарта, а у Бетховена данная закономерность действует во всем многообразии.

В эпоху романтизма концертный стиль подвергается значительным изменениям. Субъективизируя этот жанр, романтики нередко тяготеют к поэтным принципам развития, важнейшим атрибутом которого является монотематизм, принцип «сквозного развития» и наличие лейтмотивных связей. Особое место занимает одночастный концерт. Создателем его по праву считается венгерский композитор и пианист

Ф.Лист. Нередко одночастная форма у него складывается из четырех эпизодов, приблизительно соответствующих четырем частям сонатно-симфонического цикла. Ф.Лист выдвигает также принципы программности и выступает за обновление музыкального языка.

Концертный жанр у романтиков развивается и в других направлениях. Например, в творчестве Вебера, Шопена, Сен-Санса важное значение приобретает красочно-декоративная виртуозность, где превалирование солиста отодвигает оркестр на второй план. Симфоническую драматургию здесь заменяет принцип инструментального контраста, основанный на контрасте кантилены и моторики, технических средств и фактурных элементов. И.К.Кузнецов такой тип концерта с преобладанием сольной партии над оркестровой называет доминантно-сольным. К другому направлению относится доминантно-оркестровый тип концерта, где увеличивается драматургическая функция оркестра. Далее происходит более тесное сближение жанра концерта и симфонии в образно-художественном, идейном смысле, в результате чего возникает особая разновидность симфонии-концерта с преобладанием симфонических принципов над виртуозно-концертными. К этой категории можно отнести концертные произведения Шумана, Листа, Брамса.

Новая страница в развитии жанра – фортепианное творчество выдающихся представителей импрессионизма – К.Дебюсси и М.Равеля. Оба они явились создателями нового фортепианного стиля, оригинального и самобытного, заключающего в себе многоплановость фактуры, мелодию, скрытую в гармоническом фоне, сложный ладогармонический язык. Отметим Второй фортепианный концерт для левой руки М.Равеля, написанный по заказу австрийского пианиста П.Витгенштейна. Это произведение является одной из вершин его инструментального творчества, ибо органично сочетает художественный замысел с новыми средствами фортепианного изложения. В партии фортепиано используется весь арсенал технических средств инструмента, предпочтение отдается крупной аккордовой и октавной технике, огромным скачкам, создающим эффект объемности.

Самостоятельную ветвь составляют фортепианные концерты русских композиторов. Наиболее полное выражение концертный стиль получил в творчестве композиторов второй половины XIX века. Этот период характеризуется значительным демократическим подъемом в России. Выражение больших идей, способных объединить аудиторию, красота и яркость музыки концертов дали возможность этому жанру заметно выделиться среди других и стать популярным. В концертах русских композиторов можно встретить разнородные музыкальные образы – лирические, героические, патетические, ликующие. Концерты могут также покорять мужественной силой и пленять тонким изяществом. Но все эти произведения имеют одно важное качество: светлый, оптимистический, жизнеутверждающий характер музыки.

Среди русских композиторов, обращавшихся к данному жанру, отметим А.Рубинштейна, П.Чайковского, С.Рахманинова. Так, в творчестве А.Рубинштейна уже были обобщены лучшие достижения западноевропейских классиков, новым явилось преломление некоторых особенностей русской романсовой лирики. Многие композиционные приемы, сформировавшиеся в его концертах, получили дальнейшее развитие в концертах П.Чайковского и С.Рахманинова. Общие черты определяются введением развернутых лирических эпизодов в солу фортепиано, значительным расширением объема побочной партии, появлением апофеозных моментов в заключительных разделах произведения. Однако в творчестве П.Чайковского и С.Рахманинова более отчетливо проявляются народно-национальные истоки, заключающиеся в яркости песенного тематизма, которые воплощаются симфоническим методом развития. Характерными чертами концертов П.Чайковского являются демократизм и праздничность. Концертный стиль композитора отличают подлинная народность, реалистичность музыкальной речи, высокая идейность содержания, богатство и покоряющая сила эмоций. Сложившиеся традиции П.Чайковского получили дальнейшее развитие в творчестве С.Рахманинова. Лучшие из них (Второй и Третий, как и *b-moll*’ный концерт П.Чайковского) представляют собой своего рода симфонические поэмы для фортепиано с оркестром.

Основные стилистические тенденции начала XX века – это импрессионистическая и экспрессионистическая. Ярким представителем первой, по праву, является К.Дебюсси, второй – А.Шёнберг. «Подчеркивается решающая роль К.Дебюсси и А.Шёнберга в обновлении ладотональных средств музыкальной выразительности, в обновлении самого «звучащего образа» музыки сравнительно со «звучащим образом» позднеромантических стилей», – пишет Л.Гаккель [7, с. 10].

Предшественником этих перспективных явлений, как известно, явился романтический стиль XIX века. Отметим, что в области фортепианной музыки в творчестве таких композиторов, как А.Скрябин (Фортепианный концерт) и С.Рахманинов (Первый фортепианный концерт) обнаруживается влияние уходящего романтического стиля. Оно проявляется по-разному: у Скрябина в его связи с шопеновским и листовским наследием, у С.Рахманинова – с традициями П.Чайковского. Таким образом, ведущим направлением в этот период становится идея иллюзорности, тембральности фортепианного звучания. Отметим, что фортепианная литература вновь обрела статус важнейшей ветви современного музыкального творчества, утраченного ею в конце XIX века. Сказанное позволяет говорить о новой вехе, сменившей листовский этап. Художественные достижения «иллюзорно-педального» (выражение Л.Гаккеля) письма оказались весьма значительны (К.Дебюсси, М.Равель, А.Скрябин).

Развитие фортепианной музыки в начале XX века, и в частности фортепианного концерта, характеризуется двумя главными тенденциями. Первая – красочно-колористическая, основывающаяся на романтичес-



ких стилях XIX в. Ей свойственна иллюзорная манера письма, заключающаяся в широко рассредоточенной фактуре гармонического сложения. Педаль играет важнейшую формообразующую роль. К стилю романтического, «иллюзорно-педального» письма можно отнести некоторые произведения А.Скрябина, А.Шёнберга, А.Берга. Третий фортепианный концерт С.Рахманинова написан в духе традиционного романтического пианизма.

Вторая тенденция связана с беспедальными пианистическими стилями. Она имеет свои особенности. К ней относятся, с одной стороны, неоклассическая, которая восходит к классическим беспедальным стилям, с другой – аккордово-гармоническая, отличающаяся ударно-шумовыми эффектами и линейная, которой присущ мануальный, пальцевой пианизм. Вторая тенденция очевидна в музыке С.Прокофьева (Первый фортепианный концерт и Вторая соната). Постепенно идея «ударного», кратковременного фортепиано приобретает первостепенное значение. «Реально-беспедальное» письмо превалирует в фортепианной музыке неоклассицизма. Инструмент обретает новый «звучащий образ», получает иную трактовку, не свойственную пианизму XIX века. Происходит существенное обновление в области жанров фортепианной музыки. Если предыдущий период отличался обращением композиторов в основном к миниатюре и к относительно крупной одночастной композиции, то данный этап характеризуется возросшим интересом к циклической форме. Возрождаются различные формы полифонии (инвенция, fuga), жанр фортепианного концерта привлекает особое внимание.

В фортепианной музыке отмечается эволюция индивидуальных стилей. Интересно проследить как она проявляется у разных композиторов. У А.Скрябина, например, наблюдается схематизация фактуры по функциональному признаку (модель «мелодия и аккомпанемент»). Дебюсси тяготеет как к нормам линейного письма, так и к схемам классической гомофонной фактуры. Метнер использует элементы лапидарной гомофонии. С ритмической моделью регтайма в пианизм XX века вошла джазовая «ударно-беспедальная» (термин Л.Гаккеля) манера, технической основой которой становятся вертикальные движения фиксированной кисти.

В 30-40-е годы XX века явились этапом синтеза различных типов пианизма. В творчестве Б.Бартока, С.Прокофьева, П.Хиндемита получает органичное взаимодействие «реально-беспедальная» и «иллюзорно-педальная» манеры, что позволяет говорить о новом качестве фортепианного письма в сравнении с предыдущими этапами его развития. Данный период отличается стремлением к непрограммной музыке крупных форм: сонате, концерту, полифоническому циклу. Появляется большое количество фортепианных концертов – два концерта М.Равеля, Второй Б.Бартока, Четвертый С.Прокофьева, Концерт-балет Ф.Пуленка «Обад».

В музыке XX века традиции русской концертности были продолжены советскими композиторами – С.Прокофьевым, Д.Шостаковичем, А.Хачатуряном, Д.Кабалевским и др. Этот период ознаменовывается огромным многообразием и богатством путей обновления жанра, что, несомненно, связано, на наш взгляд, с яркими индивидуальностями этих композиторов. Так, стремление С.Прокофьева к мудрой простоте и ясности тематизма берет свое начало от русской песенности, которая заметно повлияла на принципы концертности его сочинений. Другим важным качеством концертов С.Прокофьева является верность классическим принципам развития и формообразования. Однако особенность его творчества заключается в создании нового усложненного интонационного строя и органичного соединения контрастных образных сфер. «Можно утверждать, например, что жанр фортепианного концерта Прокофьеву во многом обязан своим современным состоянием: гибкими формами, динамизмом развития, острыми ритмами, ударным техницизмом», – пишет Л.Гаккель [8, с. 151].

В концертных произведениях Д.Шостаковича раннего периода (имеется в виду Первый фортепианный концерт) наблюдается связь с музыкой той эпохи через интонации массовых молодежных песен. В них возникают аллюзии на типичные для 1920-х – 1930-х годов эстрадные шлягеры или опереточные мотивы. Игровая стихия, выраженная в сопоставлениях разных танцевальных жанров, является преобладающей. В партитуре широко используется прием комической гиперболизации, иногда приобретающей гротесковое преломление. В стыковке контрастных музыкальных построений создается атмосфера неожиданных образных сопоставлений и общей комической настроенности.

Музыкально-стилистические принципы А.Хачатуряна во многом исходят из общих традиций П.Чайковского и С.Рахманинова. Их сближает богатая орнаментальная мелодика, которая обладает особой экспрессивностью и выразительностью, декоративно-многоплановая фактура, импровизационность мышления. Концертные сочинения этих композиторов объединяет также общий приподнятый тонус, темпераментность и виртуозность. Но А.Хачатурян в своем творчестве опирается на национальные (армянские) истоки, которым свойственна ладогармоническая и тембровая красочность, метроритмическое разнообразие рисунка. Яркость тематического материала отличает и концертный стиль Д.Кабалевского, где интонационной основой его произведений стала советская массовая песня. Здесь Д.Кабалевский часто использует тембровые контрасты, эффектно реализует дух соревнования между солистом и оркестром, при этом сохраняя ярко выраженный индивидуальный характер каждой партии. Таковы существенные моменты в эволюции жанра фортепианного концерта. Дальнейшее развитие жанр концерта получает и в союзных республиках, в частности, в Казахстане.

Проведем параллели между зарождением и становлением концертного жанра в европейском и отечественном искусстве. Так, если в западно-европейской музыке его история охватывает около трех веков, вбирая все основные художественно-стилистические эпохи (барокко, классицизм, романтизм и XX век, принесший большое разнообразие направлений от стиля модерн до авангардизма), то в профессиональном творчестве композиторов Казахстана – это сжатый отрезок времени. Несмотря на это, за сравнительно короткий исторический период казахстанский фортепианный концерт эволюционировал и продолжает успешно развиваться и в настоящее время. Однако, необходимо отметить, что жанр концерта развивался неоднозначно. На его пути рождались самые разные композиторские опыты. Некоторые из них остались в пределах чистого экспериментаторства без принципиально новых перспективных идей и значительных творческих решений.

Стилистические закономерности фортепианного концерта непосредственно связаны с основными тенденциями развития симфонической музыки. Прежде всего, они касаются выразительных средств. Владея приемами европейского письма, композиторы Казахстана, демонстрируют знание особенностей жанра. Своеобразие концертов проявляется в идее солирования, свойственной самому жанру. Но она углубляется за счет национальных особенностей, связанных с традициями сольного музицирования как вокального, так и инструментального. Обращение к фортепианному концерту позволило наиболее полно отразить национальный характер, своеобразную систему эстетического мышления казахского народа и сосредоточиться на проблемах жанра. Композиторы создают произведения, «генетически» восходящие к народному искусству. Их интуитивное чувство оказывается созвучным традиционному, т.е. по-прежнему важнейшим источником творческого вдохновения является музыкальное наследие казахского народа.

Концертирование тесно связано с симфонизмом. Принципы сонатно-симфонического цикла широко проникают в концертирование. Это проявляется в том, что сонатная форма в концертах казахстанских композиторов играет организующую роль и образует структуру произведения, определяющую фазы развития музыкального полотна, его архитектуру (по М.И.Ройтерштейну, «скелетный» уровень). Сонатность предстает определенной системой развития и занимает преимущественное положение. Вступительные части призваны подготовить слушателя и создать эффект ожидания. Экспонирующий раздел, как правило, показывается в своем целостном, тонально определенном виде. Разработочные – выделяются своей неустойчивостью, как тональной, гармонической, так и структурной. Тональная сфера проявляется в частых модуляциях, гармоническая – в активизации роли побочных, диссонирующих аккордов, долгом пребывании одного неустоя, структурная – в распространении периодичностей и дробления.

Формообразование в концертах отечественных композиторов, как и в европейских образцах, строится на постоянном чередовании противоречивых тенденций. Своеобразное преломление получает принцип контраста в фортепианных концертах. Под контрастом подразумевается не только конфликт самих образов, противопоставление полярных начал, но и их взаимодействие и взаимопроникновение. Контраст представляет собой целостность, выступает отражением единства противоречий. Он проявляется в синтезе стихийного и логического, образов возвышенных и низменных, созерцательных и динамичных. И именно в этом выражается диалектическое единство противоречий.

Принцип контраста обнаруживается в различных аспектах творчества композиторов Казахстана, отражая единство реалистических и романтических начал. Он функционирует на всех уровнях: тембровом, регистровом, динамическом, фактурном, на уровне контраста типов изложения. Как отмечает Н.Ахмедходжаева: «Последний из перечисленных – контраст типов изложения – представляется особенно важным, поскольку является средством специфически музыкального выражения идеи контраста общего и единичного (в частности, коллективного и индивидуального, объективного и субъективного в жизни) [9, с. 85].

Сонатная форма предполагает контраст тем. Композиторы Казахстана в рассматриваемом жанре демонстрируют взаимозависимость всех этих контрастных образов, раскрывая все разноречивые стороны жизни. Нередко противоположное отодвигается лишь на время, но в итоге оно все равно возвращается, чтобы утвердиться окончательно. Также имеются концерты, в которых отсутствует конфликтность тем в рамках сонатного аллегро. В большинстве сочинений обнаруживаются четкие переходы между разделами формы. Это связано с особенностями музыкального развертывания, которое обладает контрастными образованиями.

Виртуозность как художественное явление реализовалось именно в жанре концерта. Она выражалась в совершенном владении техникой и преодолении различных технических трудностей. Как известно, техника – это проявление, прежде всего, человеческого мастерства. Конкретные приемы выражения виртуозности наглядно проявляются в фортепианной фактуре. В своем формировании она базируется на трех составляющих: гармоническом и мелодическом строении, приемах музыкального исполнительства на народных инструментах. Гармония определяется интервальным соотношением народных ладов, звукоряд которых преимущественно состоит из чистых кварт и квинт в сочетании с мажоро-минорной системой. Кварто-квинтовое строение аккордики обусловлено строем домбры и становится органичным элементом музыкального языка. Так, традиции народного инструментализма вступают во взаимодействие с современной техникой письма XX века.

Концерт предполагает проявление артистизма, артистического начала. Это особый дар, когда человек способен естественно чувствовать себя в пространстве категории игры. Утверждение личности солиста, всестороннее выявление его индивидуальности – это одна из важнейших составляющих концертного жанра. Virtuозность неразрывно связана с артистизмом, который содействует сопереживанию слушателей и наилучшей интерпретации произведения.

Сущность концертирования заключается в выделении и соотнесении голосов. Выделение голоса, как правило, сопряжено с его солированием, выражается через виртуозность и импровизационность. Соотнесение голосов связано с их соревнованием, проявляется в поочередном введении сопоставляемых групп или в их совместном звучании. Так, соревнование между оркестром и солистом является воплощением одновременно диалогического и игрового принципов. Для солирования в концертировании характерен аккомпанирующий слой фактуры. Он нередко выступает как равноправный участник диалога, но все же в недостаточной мере индивидуализирован по сравнению с солирующим голосом. Принцип солирования непосредственно связан с фактурным пластом и вступает с ним в соревнование. Обычно два слоя основаны на контрастных типах метрической организации или построены на разных видах фактуры.

Тем не менее общая линия развития концертного жанра в Казахстане соответствует этапам развития симфонизма (от цитирования – ко все более глубокому проникновению в сущность национального), при этом преобладающая ярче всего обнаруживается в поисках средств выразительности, органически связанных с национальной первоосновой. Наряду с преобладанием традиций закономерным было появление новых произведений, связанных не столько с предыдущими достижениями, сколько с перенесением на национальную почву (основу) богатого опыта мировой музыкальной культуры. В связи с этим уместно будет привести слова У.Р. Джумаковой: «В течение XX века через экстенсивные формы взаимодействия, названные нами «перенос-развитием», композиторское творчество 1920-1980-х годов трансформировало идею художественного освоения новоевропейской системы, став частью развивающейся национальной культуры. «Возвращение» к ней на новом уровне состояло в том, что «чужое» стало частью «своего», «западное» – «восточным», влияние – продолжением, обогащение – развитием» [10, с. 37-38]. Пути развития фортепианного концерта прослеживаются в разных направлениях. Одни композиторы ставили перед собой задачу сочетания национальных тем с ясным ладо-гармоническим языком в стиле композиторов-классиков, другие стремились к синтезу закономерностей традиционных и новейших музыкальных систем.

Фортепианные концерты с оркестром, созданные композиторами Казахстана, дают основание фиксировать различные тенденции их формирования, в ряду которых три основные по К.Ф. Кириной: «Первая – развитие традиционных норм национальной и европейской классической музыки; вторая – стремление к синтезу закономерностей традиционных и новейших музыкальных систем; третья – активное использование принципов различных музыкальных систем XX века» [11, с. 316].

В книге «Советский инструментальный концерт 1968-1975» Л. Раабен выявляет четыре типовые категории данного жанра. Все они различны между собой и имеют специфические особенности. В процессе изучения концертного творчества нередко выявляются произведения, не укладывающиеся в данную классификацию. Такие опусы Л. Раабен относит к произведениям «промежуточного» типа. Вернемся к представляемой типологии.

К первому типу концертов относятся произведения, выдержанные целиком в традиционных формах классического симфонизма. Второй тип концертов также основан на классической системе, но характеризуется привнесением в нее средств современной техники письма. В данном типе значительно усложняются приемы сонатной драматургии, применяются диссонантные гармонии, полиладовость и политональность. Третий тип связан с отходом от классической системы – прежде всего, от ее драматургии, формообразующих принципов, способа организации музыкальной ткани, структур, видов и т. п. Для него свойственно активное использование новых видов композиционной техники XX века. Это додекафония с ее двенадцатитоновой системой; тотальный сериализм, подчиняющий серийным законам не только звуковысотность, но и все остальные параметры (ритмику, динамику, артикуляцию); алеаторика, предполагающая включение в композицию принципа случайности. Отличительной чертой четвертого типа является «комбинирование элементов и структур различных систем и стилей» [12, с. 6]. Отметим, что овладение новыми видами композиционной техники в Казахстане происходило неравномерно. Этот процесс был связан со взаимодействием с национальной музыкальной традицией.

Концертное творчество казахстанских авторов, как в целом и в русской музыке, представлено в разнообразии типов и видов жанра – от академических до неоклассических и джазовых. Одни основаны на классических формах, другие – на новой композиционной технике XX века. Обращаясь к более подробному рассмотрению наиболее значительных фортепианных концертов, попытаемся условно разделить их на четыре типа, исходя из стилистических признаков.

Часть концертов принадлежит к первому типу. Художественное отражение действительности в них близко к романтической традиции, а в структурных и языковых особенностях заметно воздействие музыки С. Рахманинова. Стремление к синтезу традиций классицизма, с ярко выраженными национальными, весьма типично для данного жанра. Многим концертным произведениям казахстанских авторов присущ

лирический, личностный тон высказывания, дух романтической поэдности. Это, прежде всего, Концерт Е.Брусилковского, концерты Н.Мендыгалиева (Первый, Второй, Четвертый). Их характеризует сохранение классической логики, традиционность структуры.

К числу ярких произведений второго типа относятся стилистически разные концерты. Это – Третий и Пятый концерты Н.Мендыгалиева, концерты С.Еркимбекова и Г.Узенбаевой. Новым в них является усложненность гармоний и фактуры при сохранении принципов классической системы. Для данныхopusов характерно обращение к романтической образности. В сочинениях этого типа композиторы стремятся к обновлению интонационного строя и принципов музыкальной драматургии. Авторы используют новые приемы техники: острые гармонические комплексы, частые смены настроений от лирических к танцевально-скерцозным. В этих концертах наблюдается соединение кюевых форм с развитой драматургией классической сонатности.

К третьему типу относятся такие инструментальные концерты композиторов Казахстана, как «Concerto grosso» и «Кюй-фантазия» для трубы с оркестром А.Бычкова, «Кюй-капричио» для виолончели с оркестром А.Рудянского, Концерт для оркестра Г.Гризибила.

Четвертую типологическую группу казахстанских концертов составляют сочинения, в которых традиционные средства существенно переосмыслены в контексте стилистических новаций второй половины XX века, способствовавших более глубокому раскрытию образного содержания и выявлению авторской индивидуальности. Освоение разнообразных видов современного письма приобрело тот необходимый уровень, когда выбор средств органично подчиняется индивидуальности композитора, конкретному художественному замыслу, национальной музыкальной традиции.

К данному типу принадлежат Симфония-концерт для фортепиано, струнных и ударных и Второй концерт Т.Кажгалиева, фортепианные концерты Г.Жубановой, Б.Баяхунова, А.Сагат, отличительной чертой которых также оказывается «комбинирование, синтезирование элементов и структур различных систем и стилей» [12, с. 6]. Мы имеем в виду применение комплекса додекафонии, пуантилистического письма, сонористики, классической сонатности наряду с элементами казахского фольклора как системы. Сложные полифонические переплетения и политональные сочетания открывают для современных авторов интересные возможности обновления выразительных средств.

Организация звукового пространства не вуалирует жанровую характерность и национальную определенность. Так, во II части Симфонии-концерта для фортепиано, струнных и ударных Т.Кажгалиев применяет элементы сонорной техники, в музыкальную ткань вводятся фрагменты блюза, импровизационные эпизоды. Это произведение «гибридного» жанра (термин А.Раабена). С одной стороны, в нем преобладают симфонические методы развития, с другой – все основывается на принципе концертирования инструментов.

Таким образом, можно констатировать, что в творчестве большинства отечественных авторов образовался самобытный синтез двух социокультурных явлений, творческих направлений и музыкальных традиций: «Европейские стилиевые знаки художественного мировосприятия переплавились в общий музыкально-исторический опыт, а национальные образы мира переживали новое звуковое рождение в условиях европейских жанров» [13, с. 37].

Претворение национальных традиций в фортепианных концертах композиторов Казахстана получает своеобразное и индивидуальное решение – на смену цитатным приемам приходит ассоциативность в отражении, реализующаяся через импровизационность изложения, специфические интонационные обороты, аккордику секундового и кварто-квинтового строения, своеобразный метро-ритм с переменным акцентом, введение вариантно-вариационных методов в композиции и т.д.

Оригинальное воплощение в концертном жанре находят кюи токпе – яркая составляющая в многообразном спектре проявлений национально-самобытного – с их экспрессией и динамизмом. Это обусловило особую роль языковых средств и фактуры, поскольку именно в них получило наиболее рельефное и эффектное выражение.

## ЛИТЕРАТУРА

[1] Аязбекова С.Ш. Музыкальная традиция этноса и ее роль в формировании композиторского мышления (на примере оперного творчества Г.Жубановой): автореф. ... к. иск.: 17.00.02. – М., 1990. – 25 с.

[2] Трёмбовельский Е.Б. Алматинские симфонии Евгения Брусилковского. Теоретические проблемы национального симфонизма. – Алматы: «Lem», 2006. – 204 с.

[3] Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.

[4] Аманов Б.Ж. Тартыс – инструментальные состязания // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 153-167.

[5] Тайманов И.М. Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра: автореф. ... к. иск.: 17.00.02. – Л., 1982. – 20 с.

[6] Антонова Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. ... к. иск.: 17.00.02. – Киев, 1989. – 20 с.



- [7] Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Сов. композитор, 1976. – 296 с.  
[8] Гаккель Л.Е. Фортепианное творчество С.С.Прокофьева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1960. – 170 с.  
[9] Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертвания в музыкальном искусстве: дис. ... к. иск.: 17.00.02. – Ташкент, 1985. 180 с.  
[10] Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: автореф. ... д. иск.: 17.00.02. – М., 2003. – 40 с.  
[11] Казахская ССР // История музыки народов СССР (1967-1977). Т.6. Кн. 2. – М.: Композитор, 1996. – С. 291-334.  
[12] Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт 1968-1975. – Л.: М., 1976. – 80 с.  
[13] Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: М., 1982. – 319 с.

#### REFERENCES

- [1] Ajazbekova S.Sh. *Muzykal'naja tradicija jetnosa i ee rol' v formirovanii kompozitorskogo myshlenija (na primere opernogo tvorcestva G.Zhubanovoj): avtoref. ... k isk.:* 17.00.02, M., 1990, 25 p (in Russ.).  
[2] Trembovel'skij E.B. *Almatinskie simfonii Evgenija Brusilovskogo. Teoreticheskie problemy nacional'nogo simfonizma.* Almaty: «Lem», 2006, 204 p. (in Russ.).  
[3] Hejzinga J. *Homo ludens. Chelovek igrayushhij.* M.: JeKSMO-Press, 2001, 352 p. (in Russ.).  
[4] Amanov B.Zh. *Tartys – instrumental'nye sostjazanija Amanov B., Muhambetova A. Kazahskaja tradicionnaja muzyka i HH vek.* Almaty: Dajk-Press, 2002, P. 153-167. (in Russ.).  
[5] Tajmanov I.M. *Koncert dlja dvuh fortepiano s orkestrom. Istorija zhanra: avtoref. ... k. isk.:* 17.00.02. L., 1982, 20 p. (in Russ.).  
[6] Antonova E.G. *Zhanrovyje priznaki instrumental'nogo koncerta i ih pretvorenie v predklassicheskij period: avtoref. ... k. isk.:* 17.00.02. Kiev, 1989, 20 p. (in Russ.).  
[7] Gakkel' L.E. *Fortepiannaja muzyka XX veka.* – L.: Sov. kompozitor, 1976, 296 p. (in Russ.).  
[8] Gakkel' L.E. *Fortep'jannoe tvorcestvo S.S.Prokof'eva.* – M.: Gos. muz. izd-vo, 1960, 170 p. (in Russ.).  
[9] Ahmedhodzhaeva N.M. *Teoreticheskie problemy koncertnosti i koncertvanija v muzykal'nom iskusstve: dis. ... k. isk.:* 17.00.02. Tashkent, 1985, 180 p. (in Russ.).  
[10] Dzhumakova U.R. *Tvorcestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti: avtoref. ... d. isk.:* 17.00.02. M., 2003, 40 p. (in Russ.).  
[11] Kazahskaja SSR . *Istorija muzyki narodov SSSR (1967-1977).* Т.6. Кн. 2. – М.: Композитор, 1996, P. 291-334. (in Russ.).  
[12] Raaben L.N. *Sovetskij instrumental'nyj koncert 1968-1975.* L.: M., 1976, 80 p. (in Russ.).  
[13] Nazajkinskij E.V. *Logika muzykal'noj kompozicii.* M.: M., 1982, 319 p. (in Russ.).

ӘОЖ: 781.1

А.С. Нүсіпова

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы қ., Қазақстан

#### «ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ФОРТЕПИАНАЛЫҚ КОНЦЕРТ ЖАНРЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ: ТАРИХЫ ЖӘНЕ ТЕОРИЯЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ»

**Аннотация.** Мақала Қазақстан композиторлары шығармашылығындағы фортепианалық концерт жанрына арналған. Оны біртұтас стильдік құрылым ретінде жанрлық ерекшелікті түсіну, ұлттық дәстүрлерді жүзеге асыру үшін маңызды мәселелер кешенінде зерделеуге алғашқы әрекет жасалған. Музыкалық материал жанр мысалында қазақстандық композиторлық мектептің дамуының бірқатар заңдылықтарын анықтауға, шығармалардың музыкалық семантикасындағы ұлттық бастауды түсінудің жолдары мен тәсілдерін бақылауға, ұлттық және өзге ұлттық дәстүрлердің бірігуінің өзгешелігін айқындауға мүмкіндік береді.

Қазақстан композиторларының фортепианалық концерттері мынадай тенденциялар арқылы сипатталады: solo мен tutti-дің өзара әрекетінің жаңа формаларын іздеу; өзгеше дыбыстың бояуды пайдалану; концерттік жанрға симфония мен концерттің көркем-образдық тұжырымдамаларын жақындатуға ықпал ететін симфониялық драматургияны енгізу.

Осылайша, Қазақстан композиторларының фортепианалық концерттері классикалық музыка нормаларын шығармашылық тұрғыдан игеру нәтижесі, сондай-ақ халықтық музыка өнерінің бай дәстүрімен жан-жақты байланыстың байқалуы ретінде көрсетілген.

**Түйін сөздер:** композитор, шығармашылық, фортепианалық концерт, қалыптасуы, тарихы және теориясы.