

А. К. МУХИТОВА

К ВОПРОСУ О ВОЗНИКНОВЕНИИ И РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

(на примере композиторского творчества в жанре миниатюры)

Последняя четверть XX века и начало XXI века – время расцвета казахского фортепианного искусства. Его представители – композиторы, исполнители и педагоги – внесли огромный вклад не только в национальную, но и в мировую музыкальную культуру. Казахская школа пианизма развивалась очень быстро. Начав формироваться в двадцатых годах XX столетия, она к концу прошлого века уже вступила в эпоху творческой зрелости.

Казахстан, в отличие от Западной Европы, не знал высокоразвитой клавирной культуры [1]. Первые сведения о бытовании фортепиано на территории Казахстана относятся к 30-м годам XIX века. Как известно, к началу XIX века большая часть территории Казахстана вошла в состав Российской империи. Процесс присоединения Казахстана к России неизбежно способствовал распространению русской культуры, в том числе и музыкальной. В дореволюционное время русские музыкальные этнографы живо интересовались казахской музыкой, записывали и изучали ее, выступали с докладами и сообщениями о казахской музыке в печати и научных обществах [2]. Казахские музыковеды – фольклористы, опираясь на дореволюционную российскую периодическую печать, основное свое внимание, естественно, обращали на бытование казахских народных инструментов (домбры, кобыза, сыбызги и др.). Но в книге известного казахстанского музыковеда П. Аравина «Степные созвездия» мы находим упоминание о существовании фортепиано в Казахстане: «Во дворце хана Джангира в Нарынпесках ... ханша Фатима... довольно искусно играла по нотам на рояле» [3]. Об этом же факте (наличии фортепиано в 1930 году во дворце хана Джангира) пишет в своем исследовании Г.Б. Жолымбетова [4]. В своей статье она делает акцент на следующих вопросах: любительское музицирование, обучение игре на фортепиано, деятельность музыкальных обществ и кружков в Казахстане в XIX и начале XX веков. Сведения, приведенные в статье Г. Жолымбетовой,

приоткрывают малоизвестные страницы музыкального быта Казахстана, предшествующие возникновению фортепианной культуры в нашей стране.

Наиболее ранние сведения о фортепиано в Казахстане относятся к 1827 году. В Оренбурге, (тогда политическом и административном центре Тургайской области), в 1827 году уже проводились любительские концерты, на которых видное место занимало фортепиано. Есть упоминания о фортепиано в Омске (тогда центре Акмолинской области), Семипалатинске, Уральске, Верном и других городах. В этих городах среди интеллигенции было распространено домашнее музицирование. Пианисты-любители часто проводили благотворительные концерты в пользу нуждающихся в материальной помощи.

Обучение игре на фортепиано осуществлялось в основном частным образом. Сведения об открытии первой семилетней музыкальной школы для детей содержатся в «Тургайской газете» (1903 г. №43). Соответственно мы можем отметить, что в XIX и начале XX века в Казахстане было только любительское фортепианное исполнительство [5].

Фортепианное искусство включает в себя творчество композиторов, пианистическую исполнительскую деятельность и фортепианную педагогику. Фортепианное композиторское творчество в Казахстане начинает свой путь с 20-30-х годов XX столетия. Благоприятной почвой для развития композиторского творчества явилась чрезвычайно богатая, самобытная вокальная и инструментальная музыка казахского народа. Б. Асафьев писал о присущих казахской музыке качеств эмоционально высокого обобщения и сочетания эмоциональной отзывчивости с мудрой философской созерцательностью [6].

По его мнению, в самой структуре казахской музыки заключаются неисчерпаемые возможности симфонического развития.

После Октябрьской революции наиболее приемлемым для национальной культуры казахов

стал путь сближения с общеевропейской музыкальной традицией как через широкое приобщение масс к мировой классике, так и через взаимодействие народной и европейской музыки. Это взаимодействие народной и европейской музыкальных традиций является основой создания советской казахской музыкальной культуры.

Исследователь казахской фортепианной музыки А. Досаева выделяет три фазы в развитии казахского фортепианного творчества: ранняя фаза, вторая фаза и высшая фаза. Первой фазе свойственно прямое, максимально точное цитирование фольклорного первоисточника. Вторая фаза характеризуется овладением новыми жанрами и формами, пришедшими из европейской, в том числе и русской классической музыки, на которые проецируется национальный материал. Высшая фаза развития - синтез традиционного и европейского музыкального искусства, глубокое проникновение в национальную традицию и преобразование музыкального языка [7].

Фортепианная музыка в Казахстане представлена различными жанрами: от миниатюры до крупных форм. Среди миниатюр пьесы и лирического, и виртуозно-концертного характера, в которых ярко претворено своеобразие национальных традиций. В области крупных форм - сонаты, вариации, фортепианные концерты.

- Жанр фортепианной миниатюры занимает важное место в творчестве композиторов республики [8]. Первые фортепианные произведения в Казахстане созданы в 20-е – 30-е годы XX столетия именно в виде миниатюр. Это казахские народные мелодии, записанные А. Затаевичем в виде фортепианных обработок. В 1925–1930 гг. были изданы пять сборников «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы», в которые вошло 75 пьес. Для своих обработок А. Затаевич выбирает наиболее яркие в мелодическом отношении казахские песни. Среди них: «Қараторғай», «Екі жирен», «Қызыл бидай», «Жайдармен», «Айманкөз» и многие другие. Обработкам А. Затаевича присуща программность: они отражают содержание, образность казахских песен.

Фортепианные обработки А. Затаевича относятся к раннему этапу развития казахской фортепианной музыки. Форма пьес основана на двукратном повторении куплета песни, при этом мелодия не изменяется, но обновляются фактур-

ные и гармонические приемы. В некоторых обработках А. Затаевич выходит за рамки прямого цитирования мелодии, творчески переосмысливает национальные традиции. По мнению Затаевича, симфонизм казахского кюя заключен в постепенном (динамическом и регистровом) нарастании, свойственном многим кюям Курмангазы, Даулеткерей, Дины и других великих домбристов прошлого [9]. С наибольшим успехом эти идеи Затаевич претворил в обработке кюя «Тепен – көк», которая явилась первым образцом обработок инструментального жанра казахской национальной музыки для фортепиано.

К фортепианным обработкам в дальнейшем обращаются многие композиторы Казахстана: А. Жубанов, Е. Брусилловский, А. Гуревич, Д. Мацуцин, Л. Хамиди, М. Сагатов, Н. Мендығалиев, Б. Аманжолов, А. Исакова, Б. Баяхунова и другие. Среди перечисленных имен - композиторы разных поколений, то есть обработки казахских песен и кюев создаются уже на протяжении 80 лет. Конечно, эти обработки отличаются от обработок раннего этапа развития фортепианного искусства в Казахстане. Композиторы разных поколений используют разнообразные фактурные приемы, более смело пользуются возможностями рояля. Если обработки 20-х – 50-х годов содержат в плане фактурного оформления стилизованную модель романтиков (например, Шопена). Русских композиторов (Чайковского, Рахманинова), то позже проявляются новые ориентиры: музыка Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, Бартока.

В качестве образца новых возможностей фортепианных обработок народной мелодии возьмем два варианта обработки казахской народной песни «Тңқар», сделанных композитором Б. Аманжоловым. Первый вариант, опубликованный в Казахстане [10], – это спокойное, умеренное (темп «Moderato») изложение мелодии в натуральном до – миноре. Размер 5/4 чередуется с размерами 4/4, 2/4, 3/4, но фактурное сопровождение мелодии остается ровным (интервалы кварты, терции, секунды сопровождают мелодию четвертями, и эта пульсация сохраняется на протяжении всех пяти проведений мелодии песни). Объем произведения - 4 страницы. Второй вариант обработки песни «Тңқар» Б. Аманжолов опубликовал в Москве [11].

Он гораздо объемнее (7 страниц), динамичнее (темп «Presto») пульсация сопровождения

учащается (размер 11/8). Композитор сопровождает свою пьесу следующими ремарками: «Тңқар – имя девушки, символизирующее мимолетность, желание, страсть. Пьеса написана с элементами импровизационности в традициях казахского музицирования со свободной метротактировкой. Продолжительность заданного движения (знак ~~~) на усмотрение исполнителя». Характер песни в связи с изменением тема и фактуры изложения сильно трансформируется: песня становится активнее, эмоциональнее, экспрессивнее. Фактура сопровождения изобилует диссонансами, кластерными созвучиями, временами приобретает доминирующий характер и превращает пьесу из песенной обработки в чисто инструментальное произведение. В пьесе композитор использует много новаторских приемов: например исполнение кластеров ладонью, а также предоставляет исполнителю возможность импровизировать (ремарки – «можно повторить несколько раз», «играть немного не в долю»). Изложение музыкального материала в ритмическом отношении тоже предоставляет свободу исполнителю (в конце пьесы есть такое замечание автора: «В тактах с пунктирной чертой ритм в правой руке обозначен приблизительно», или «Здесь импровизационно продолжается движение предыдущих тактов по усмотрению исполнителя»). Эти два варианта песни «Тңқар» наглядно демонстрируют, как происходит эволюция жанра обработки в республике.

Фортепианные миниатюры создаются в Казахстане композиторами разных поколений, в этом жанре много экспериментов, здесь оттачивается стиль. Исследователь казахской фортепианной музыки А. Досаева отмечала три главных направления в развитии национальных традиций в музыкальной культуре Казахстана [12]. Первое направление связано с традициями вокальной и инструментальной культуры казахского народа. В русле этого направления развивалось творчество А. Жубанова, А. Затаевича, Е. Брусилковского, Н. Мендыгалиева, Г. Жубановой, Е. Рахмадиева, Т. Кажгалиева и других. Источником второго направления стало искусство уйгуров, дунган, корейцев и других народов, населяющих территорию Казахстана. Сюда следует отнести творчество К. Кужамьярова, Б. Баяхунова, С. Кибировой, Тэн Чу. Третье направление связано с традициями русской и западно – евро-

пейской фортепианной музыки. Это творчество А. Исаковой, А. Новикова, А. Бычкова, С. Романченко и многих других. Разумеется, грани между тремя направлениями не могут быть до конца регламентированы. Ряд композиторов в своем творчестве совмещают эти направления, то есть используют разную тематику.

В фортепианном творчестве К. Кужамьярова, С. Кибировой, К. Кумысбекова мы находим обращение к жанру ноктурна. Традиционно – это мечтательная, певучая пьеса, как бы навеянная образами ночи (по французски «nocturne» – ночной). Ноктюры вышеназванных Казахстанских композиторов соответствует этим традициям. Ноктюрен Кужамьярова написан в ми – миноре, мелодия содержит интонации уйгурской песни, аккомпанемент – традиционный, в фактурном изложении арпеджированный, с элементами двухголосия. Ноктюрен написан в трехчастной форме, середина («son moto») имеет более подвижный темп, содержит взволнованную кульминацию (тональность соль-мажор). В ткани ноктюрен есть орнаментика, много пассажей каденционно – импровизационного плана.

Ноктюрен Кумысбекова покоряет нас прекрасной казахской песенной мелодией, льющейся широко, обладающей вокальной свободой выражения. Пьеса написана в трехчастной форме, тональность ми-бемоль мажор. Середина отмечена сменой тема («ritu mosso»), тональности (до-минор), при подготовке кульминации в фактуре мелодии происходят изменения. Она насыщается аккордами и октавами, приобретает размах и динамическую яркость. В репризе тема перемещается из верхнего регистра в нижний, наступает внутреннее успокоение, и завершается пьеса в первоначальном темпе.

Ноктюрен Кибировой имеет подзаголовок «Счастлирое детство».

Это юношеское произведение, написанное в свободной манере. Есть здесь элементы политональности: С-а-е-Д. Фактура ноктюрен – пианистична, раскованна, охватывает все регистры рояля.

Среди фортепианных миниатюр казахстанских композиторов много танцевальной музыки. Это «Таджикские танцы», «Восемь казахских танцев», – циклы А. Жубанова, две тетради «Хореографических танцев» Е. Брусилковского.

Цикл А. Жубанов «Восемь казахских танцев»

представляет собой обработки кюев Курмангазы, Абыла, Даулеткерей, Узака. Фактура их напоминает транскрипции оркестровых вариантов домбровых кюев (мы знаем, что А. Жубанов первым оркестровал кюи для созданного им оркестра народных инструментов имени Курмангазы). Заслуга А. Жубанова в том, что он первый из казахских композиторов попытался передать жанровое разнообразие казахских кюев средствами фортепианной музыки (пьесы «Керуен», «Ақсақ құлан»).

Первая тетрадь «хореографического сборника» Е. Брусиловского включает в себя семь пьес, не являющихся циклом, а представляющих семь отдельных миниатюр. Каждая пьеса имеет свой порядковый номер. Танцы с первого по пятый имеют в основе своего тематизма казахские песенные и инструментальные мотивы. В танце №1 Брусиловский использует казахскую песню «Сары мойын». В основе танцев №2, 3, 4, 5 лежит казахская инструментальная музыка: кюй Курмангазы «Аман бол шешем, аман бол» (танец №2), кюй «Айжан қыз» (танец №4 первой тетради и танец №4 второй тетради). Танцы №6 и №7 по тематизму представляет собой общевосточную музыку (интонации узбекские и таджикские).

Говоря о танцевальных жанрах в казахской фортепианной музыке, необходимо упомянуть и о пьесах, написанных в стиле вальса. Вальсы есть у Мендыгалиевна, Ромашенко, Кумысбекова. Наиболее яркая пьеса – это «Концертный вальс» Кумысбекова, часто исполняемый в оркестровом варианте. Он, как и все произведения Кумысбекова, имеет яркую запоминающуюся мелодию, пропитанную интонациями казахских народных песен. Осваивая жанр фортепианной миниатюры, композиторы Казахстана создали большое количество пьес концертного плана, виртуозного характера. Такие произведения имеют: Е. Брусиловский, Н. Мендыгалиев, Б.Баяхунов, Г.Жубанова, А. Бестыбаев, Т. Кажгалиев, Е. Андосов, А. Токсанбаев, А. Серкебаев и другие.

Особое место в ряду концертных пьес принадлежит поэме «Легенда о домбре» Н. Мендыгалиева. Написанная в 1964 году, она занимает прочное положение в концертном репертуаре пианистов уже 40 лет. Пьеса с успехом воспринимается слушателями разных стран [13]. Поэма написана в сложной трехчастной форме. В крайних разделах ее отчетливо прослеживаются

черты домбрового искусства, а середина – песенная кантилена с интонациями казахских народных мелодий. Заслуга Мендыгалиева в том, что он сумел передать в фортепианной музыке основной прием игры на домбре – репетиционное изложение. Эти репетиции он распределил между обеими руками пианиста, то есть достиг максимальной виртуозности (мы знаем, что скорость движения правой руки домбриста практически беспредельна и до него никто не мог добиться адекватной фортепианной техники для передачи домбровых звучаний). Мендыгалиев стал одним из создателей казахского национального фортепианного стиля. В «Легенда о домбре» мы видим синтез инструментальных традиций казахской музыки и жанра фортепианной токкаты XX века, известной нам по творчеству С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Б. Бартока.

Пьесы, написанные в жанре токкаты, занимают большое место среди фортепианных миниатюр композиторов Казахстана. Характер этих пьес лучше всего отражен в названии произведения К. Кумысбекова «Кюй-токката». Это сочетание жанра кюя и токкаты в пьесах виртуозно-концертного плана наиболее точно отражает стиль данных произведений. Наибольшей популярностью у пианистов пользуются пьесы именно такого виртуозного стиля: назовем «Кюй» Е. Андосова, «Токкату» А. Токсанбаева, «Скерцо» А. Бестыбаева, «Ысқырма» Б. Баяхунова. Среди фортепианных миниатюр – много пьес с программными названиями, есть циклы пьес. Назовем некоторые циклы: триптих Г. Конратбаева «Степные зарисовки» (состоит из трех пьес – «Қыз қуу», «Жайлауда», «Көкпар»), цикл В. Новикова «Символы», цикл Г. Жубановой «Миражи», циклы Ж. Дастанов «Листопад», «Картины древнего города», цикл из четырех пьес К. Кужамьярова («Лирика. Раздумье. Взволнованность. Радость»).

В жанре фортепианной прелюдии в Казахстане создано около двадцати пьес. Их авторами являются Г. Жубанова, Н. Мендыгалиев, Д. Мазуцин, М.Койшибаев, Е. Умиров, С. Ромашенко, Т. Кажгалиев, М. Тайменкеев, С. Кибирова, Б. Кыдырбек.

Появление казахской прелюдии в 50-х годах XX столетия связано с теми музыкальными и общекультурными условиями, в которых этот жанр смог привиться на почве казахской музы-

ки. Именно в эти годы появились стимулы к созданию прелюдий: активизация взаимодействия с русской музыкальной культурой, открытие консерватории в Казахстане, повышение уровня концертного фортепианного исполнительства.

Первым казахстанским композитором, обратившемся к жанру фортепианной прелюдии, была Г. Жубанова. В 1951 году ею созданы четыре прелюдии (тогда она была студенткой Московской консерватории). Эти прелюдии отражают ряд существенных примет индивидуального стиля автора: широту круга образов и их значимость, содержательность и глубину идей заложенных в произведениях, лирическое дарование и светлое, оптимистическое отношение к жизни, несмотря на драматическую концепцию отдельных произведений. Первые три прелюдии Жубановой, без Четвертой (изданной на 30 лет позже – в 1997 году, уже после смерти автора), часто исполняются как цикл, где первая прелюдия – лирический раздел трехчастного цикла, Вторая прелюдия – середина танцевального характера и Третья прелюдия – драматический финал. В прелюдях Жубановой чувствуется глубокая связь с национальной культурой: первая прелюдия – черты казахской песенности и некоторые приемы домбрового и кобызового двухголосия, в интонационной природе второй прелюдии ощущается благодаря постоянной пентатонике «татарский колорит», третья прелюдия – черты казахского кюя. Необходимо отметить, что Г. Жубанова, выдающийся оперный и симфонический композитор, к фортепианной музыке обращается дважды: в 50-е годы и уже в зрелый период творчества – в 80-е годы (в эти годы она пишет фортепианный концерт, две сонаты, цикл детских пьес и несколько циклов фортепианных миниатюр). В 1988 году Жубанов создает новый фортепианный цикл. Три прелюдии «EVA», посвященный памяти талантливой пианистки Евы Коган, коллеге Жубановой, профессору консерватории. Цикл состоит из трех пьес, разных по характеру, но объединенных общим тематизмом. В звуках темы и названии цикла есть определенная символика: тема состоит из звуков E-F-A (ми – фа – ля), обозначающих имя пианистки. Тема изменяется по характеру во всех трех прелюдиях: это зависит от тембра и фактурного изложения. Эти прелюдии современны

по музыкальному языку, красочны в отношении динамики.

Интересна для исполнительей прелюдия М. Тайменкеева, сочетающая национальный мелос и джазовую гармонию.

В 1997 году в Казахстане были опубликованы восемь фортепианных прелюдий Т. Кажгалиева. Это издание вызвало большой интерес пианистов-исполнителей, педагогов, так как творчество Кажгалиева пользуется значительной популярностью.

Почти все пьесы данного сборника сочинены в годы его учебы в Московской консерватории. Прелюдии не объединены в цикл, а являются отдельными миниатюрами [14]. Фортепианный стиль Кажгалиева, лаконичность его прелюдий, яркость, внутренняя насыщенность, интонационно – гармоничная свежесть, непосредственность высказывания позволяют, в известной мере провести аналогии с фортепианным стилем С. Прокофьева. Проводя аналогии между фортепианным стилем прелюдий Кажгалиева и стилем Прокофьева мы ведем речь о стилевой модели, об источниках фортепианного стиля [15].

Несмотря на сочинение этих миниатюр в студенческие годы, в прелюдиях Т. Кажгалиева ясно обозначается индивидуальность автора. Она выражается прежде всего в сплаве современного языка музыки XX века и традиций; сложности гармоний и ясности формы, лаконизме фортепианного стиля.

Т. Кажгалиев проявляет необычайную изобретательность в фактуре прелюдий: мы видим сочетание густых тембров и фонические эффекты унисонной пустоты; напевные лирические мелодии и резкие кластерные гармонии. Очень разнообразны прелюдии и в образном отношении: здесь и лирика, и гротеск, и нежность, и созерцательность, и стихийность – образность выпуклая, почти театральная. Композитор умеет передать в миниатюрах настроение, в развитии образов чувствуется логическая последовательность.

Фортепианные миниатюры композиторов Казахстана сыграли важную роль в становлении нового национального композиторского стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ко времени возникновения фортепианной культуры

в Казахстане- европейская фортепианная культура насчитывала уже почти четыре столетия интенсивного развития. В XVI –XVIII веках в Западной Европе существовали две разновидности клавишных инструментов: клавесин и клавикорд. Эти инструменты были предшественниками современного фортепиано (сконструированного в 1709 году итальянским мастером Б. Кристофори). В истории музыкального искусства были периоды великих творческих обобщений, своего рода вершины в развитии этого искусства. В фортепианном искусстве таких периодов было несколько. Они связаны с деятельностью выдающихся композиторов: И.С. Баха (1685–1750), Й. Гайдна (1732–1809), В.А. Моцарта (1756–1791), Л. ван Бетховена (1777–1827), Ф. Шуберта (1797–1828), Р. Шумана (1810–1856), Ф. Шопена (1810–1849), Ф. Листа (1811–1886), П. Чайковского (1840–1893), С. Рахманинова (1873–1943), А. Скрябина (1871–1915), С. Прокофьева (1891–1953), К. Дебюсси (1862–1918), М. Равеля (1875–1937). Творчество этих композиторов- олицетворение целых эпох в истории музыки (Возрождения, Классицизма, Романтизма, Импрессионизма...).

2. *Ерзакович Б.* Исторические связи русской и казахской музыки в дооктябрьский период // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С.12.

3. *Аравин П.* Степные созвездия. Алма-Ата: Жалын, 1979.

4. *Жольтбетова Г.* Из прошлого фортепианного искусства в Казахстане (дореволюционный период), рукопись н – м работы, б-ка КНК им. Курмангазы.

5. Клавишные инструменты в России получили свое распространение в конце XVIII века. К этому же времени относятся самые ранние клавирные сочинения: вариации на

темы русских песен. Создатели первых образцов русского фортепианного творчества использовали богатейший опыт западноевропейского искусства.

6. *Асафьев Б.* три статьи о казахской музыке // Музыкальная культура Казахстана. С. 5-10.

7. *Досаева А.* Казахская фортепианная музыка. Алма-Ата, 1991. С. 5.

8. *Мухитова А.* Фортепианные миниатюры в творчестве композиторов Казахстана // История искусств Казахстана. Очерки. 2 т. Алматы, 2004. С. 325-338.

9. *Дернова В.* Казахская народная музыка в обработках А. В. Затаевича // А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания Письма и документы. Алма-Ата, 1958.

10. Детский альбом. Пьесы для фортепиано. Алма-Ата: Онер, 1989. Вып. 2.

11. Пьесы композиторов Казахстана. М.: Советский композитор, 1989.

12. *Досаева А.* Казахское фортепианная музыка. Алма-Ата, 1991. С.10.

13. По мнению народной артистки РК Жании Аубакировой, исполняющей эту пьесу во многих странах, «Легенде о домбре» сопутствует неизменный успех, исполнение всегда вызывает будные овации зала. Публика разных стран интересуется автором пьесы, историей создания этого произведения.

14. Четыре из них (№1,2,3,6) были опубликованы при жизни композитора, остальные уже после смерти Кажгалиева подготовили к публикации его друг – кандидат искусствоведения В.А. Клопов.

15. Подробнее – смотрите в статье А. Мухитовой “Фортепианные миниатюры в творчестве композиторов Казахстана // История искусств Казахстана. Очерки. 2 т. С. 333-336.