**Корлан Халилова**

**(Алматы, Казахстан)**

**ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ КАЗАХСТАНСКОГО СКРИПИЧНОГО КОНЦЕРТА В XX-XXIВЕКАХ**

Жанр скрипичного концерта всегда привлекал и продолжает пользоваться вниманием композиторов Казахстана. В отечественном музыкознании известны труды И. Когана [1] и Б. Кожамкуловой [2], посвященные скрипичным концертам казахстанских композиторов. Первый концерт был создан Л. Афанасьевым в 1952 году. Примечательно, что указанное сочинение имело одночастную форму, четко разграниченную на три эпизода, достаточно традиционные по содержанию: оживленное сонатное аллегро – сдержанная середина – яркий Скерцо-финал. В тематизме можно выявить влияние интонационной природы казахских песен и кюев. То есть, композитор обращается к отдельным национально окрашенным элементам музыкального языка, вплетая их в европейский структурно-жанровый контекст. С одной стороны, сопоставление самостоятельных эпизодов, образующее целостную форму, являет влияние художественных канонов казахской традиционной культуры (рондальность)[3, с. 3-16], тем не менее, обращение к сонатности как принципу мышления, свидетельствует о главенстве европейских закономерностей в мышлении [4]. В контексте работы важнейший акцент ставится на эволюцию жанровых параметров с точки зрения синтеза европейского и национального. Концерт Л. Афанасьева отражает, в первую очередь первые попытки создания скрипичного концерта на материале национальной музыки при опоре на устоявшиеся в европейской традиции жанровые нормы и закономерности.

В 1957 году широкой аудитории был презентован Концерт Г. Жубановой, в котором также ярко представлены специфические особенности национального музыкального языка. Будучи выдающимся симфонистом, Г. Жубанова создала масштабное эпическое произведение в духе народных сказаний (*жыр, аңыз*). Содержание произведения отличается разнообразием представленных образов при превалировании элегических состояний. Композитор прибегает к цитированию драматичного кюя Ыхласа «Ерден» во второй части, что говорит о тесной связи с национальной музыкой. Несмотря на четко выявляемые темы в 1 ч. Концерта, выдержанной в принципах сонатности, яркого конфликта между темами нет. Это уже прямо указывает на влияние традиционного художественного мировоззрения казахов, которому не свойственно конфликтное драматургическое начало [5, с.264]. Быстрые темы крайних частей вызывают ассоциации с безудержной скачкой коней, что очень часто встречается в кюях *төкпе*западно-казахстанской традиции [6, с.229-236]. Кроме того, ритмический натиск, достигаемый использованием приема ритмческого остинато, также является отражением метро-ритмических параметров домбрового кюя [7, с. 75-85].

Особняком в отечественной культуре стоит Концерт С. Мухамеджанова, известного созданием своего оригинального песенного симфонизма. Образное содержание Концерта отражает воздействие народной музыки, что проявляется в лирико-эпическом типе драматургии, сопоставлении героических образах батыров из казахских эпосов и нежных женских персонажей из любовных сказаний. Кроме того, Мухамеджанов также обращается к народной песне «Iнкәр-ай», звучащей в заключительной части сочинения. К структурным элементам, протягивающим связующие нити с традиционной культурой, можно отнести рондообразную форму Финала, в которой эпизоды сменяют друг друга, не вступая в противоречия. Как известно, неконфликтные, трех- и более частные композиции являют собой отражение традиционного мышления [8, с.159]. Кроме того, реально очерченные персонажи сюжетной драматургии свидетельствуют о явно выраженной программности, что также говорит о несомненном влиянии художественных ориентиров традиционной культуры [9, с. 119-153].

Форма Концерта представлена тремя традиционными в концертном жанре разделами с контрастной медленной средней частью. Интересно, как автор трактует вступления к первой и третьей частям. Здесь налицо воссоздание важнейшего элемента казахской песенной культуры – акынской мелодической формулы, активно призывающей внимание аудитории [10, с. 226-231], заявляющей о грядущем художественном *очень важном* событии, каким и представлялось выступление музыканта в традиционном обществе. Принцип монотематизма, определяющий важнейшие характеристики национальной музыки, проявляется в тесной связи тематизма Вступления и главной партии, кроме того, интонационное единство на уровне одной части, также являет собой претворение указанного принципа. Виртуозность партии солиста вызывает ассоциации с выдающимися исполнениями ярких, виртуозных кюев западно-казахстанской традиции, когда исполнители играют их, казалось бы, на пределе человеческих возможностей. И здесь также мы видим проявление традиционного мышления, так как исполнитель в казахском обществе – выдающийся деятель, а музыка – важнейшее из искусств [11].

Среди средств выразительности, указывающих на явное взаимодействие с национальной культурой, отметим специфический ритмо-интонационный рисунок главной партии первой части, перекликающийся с традициями *желдiрме*, также тесная связь всего интонационного комплекса сочинения с мелодикой казахских песен и кюев. Тембровый компонент в звучании Концерта также отмечен влиянием казахской национальной инструментальной музыки, так как в ряду эпизодов звучание скрипки схоже с фоническими характеристиками *қобыза*. Обращение к исконно европейскому жанру инструментального концерта в произведении С. Мухамеджанова определяющее значение имеет национальная почвенность, претворенная через содержательные, выразительные, формообразующие и мировоззренческие аспекты.

В 1985 году музыкальная общественность была ознакомлена с Концертом Е. Рахмадиева. Это яркое, виртуозное сочинение, сразу же уверенно заявившее о себе на самых масштабных сценических площадках страны. Особый интерес представляют элементы домбровой техники, внедренные в скрипичный арсенал, и создающие самобытные звуковые краски. Концерт являет собой значимый шаг в эволюции исполнительского стиля отечественного скрипичного искусства. Композитор использует новые тембровые ресурсы, отражающие картины быта традиционного общества (*glissando* в изображении ржания лошадей). В драматургии особую значимость приобретает монотематизм, так, как и во Вступлении, и в главной партии содержится практически весь интонационный комплекс, определяющий мелодический облик сочинения. Импровизационность, проявляемая на разных уровнях, также ярко свидетельствует в пользу теснейшей связи музыки концерта с художественными принципами казахского национального искусства. С одной стороны – это свободная, неквадратная ритмика, в которой часто сменяются метрические схемы. С другой – импровизационность проявляется в особенностях мелодики, в типах драматургического развития. В средней части Рахмадиев обращается к песне «Екi жирен», что в очередной раз усиливает фактор национальной почвенности музыкального мышления. Итак, необходимо отметить следующие факторы:Главенство национальной почвенности, определяемой интонационным, метро-ритмическим, содержательным, формообразующим факторами; Синтез, при котором интонационно окрашенные элементы «вживляются» в заведомо избранный европейский концертный структурно-жанровый контекст; Активное цитирование народных мелодий; Претворение мировоззренческих канонов музыкально-исполнительской деятельности в традиционном обществе, проявляемой через превалирование виртуозности; Сохранение определяющих канонов традиционного музыкального мышления, к каким можно отнести импровизационность, монотематизм, сопоставление вне конфликта.

Композиторы XXI века смело экспериментируют с жанровыми параметрами, средствами выразительности, структурными вариантами. Наибольший интерес представляют концерты Д. Мусахан, Ш. Базаркуловой.

Концерт Данары Мусахан был написан в 2012-м году в качестве дипломной работы. Структура Концерта одночастна, тем не менее, в ней отчетливо выявляется несколько разделов. С одной стороны, можно отметить сходство с сонатным *allegro*,с другой - явно прослеживается трехчастное строение [12, с.576]. Важнейший принцип - монотематизм, контраст между темами достигается тембровыми средствами. Отсутствие конфликта создает особую логику развития, построенную по принципу вариантности. Богатое темброфоническое разнообразие позволяет говорить об обращении к сонорным видам композиторской техники, это проявляется в гармонических вертикальных комплексах, в не стандартных соотношениях звучания солиста и оркестра, в красочных имитационно-полифонических приемах. Контрастно-составной принцип формы являет влияние национального музыкального мышления. В Концерте нет ярко проявленных элементов рондальности, тем не менее, мелодико-интонационное единство произведения основано на постоянных возвращениях лейт-интонаций.Концерт раскрывает лирико-драматические образы, сюжетная логика напоминает принцип программности, свойственный традиционным *аңыз-кюям*. Вариабельность, как превалирующий фактор драматургии, проявляется на разных уровнях: мелодический, фактурный, метро-ритмический, ритмо-интонационный. Динамика произведения лишена ярких противопоставлений, каждый эпизод Концерта звучит в индивидуальной динамической краске. Композитор воссоздает звучание домбры в партии солиста, это достигается использованием кварто-квинтовых последовательностей. Вторая тема напоминает интонационный язык народных песен аркинской традиции, тем не менее, она глубоко индивидуальна, не основана на вариантном повторе оригинальных мелодий. Лирическая тема звучит свободно, импровизационно, ритмический рисунок напоминает строение мелодий народных песен, что подчеркивается неквадратностью структур, метро-ритмическими сменами.

Заключительный раздел являет собой пример яркого виртуозного финала, напоминающего стремительный кюй *төкпе* западно-казахстанской традиции. Жизнеутверждающее состояние, регистровые смены, вариабельные принципы развития в границах монотематизма, бьющая на эффект виртуозность - все это позволяет определить моменты сходства структурно-жанровых параметров финала Концерта с особенностями кюя. Важнейшие признаки традиционного музыкального мышления проявляются в нескольких факторах: Монотематизм; Эпизодичность формы; Интонационный язык, основанный на мелодике казахской музыки; Импровизационность, как ведущий принцип драматургии; Обращение к жанровым параметрам кюя *төкпе;* Программность, сюжетная логика; Темброфонические краски, воссоздающие звучание домбры.

Концерт для скрипки с оркестром Шырын Базаркуловой представлен в магистерской диссертации Д. Узбековой [13]. Сочинение написано в одночастной форме сонатного *allegro*. Что касается содержательных аспектов, Концерт представляет собой эпико-драматическое полотно, изображающее напряженную борьбу светлых и темных сил. Особенности драматургии сочинения заключаются в художественном содержании, в частности, важнейшая роль в Концерте принадлежит цитате песни Ахмета Байтурсынова «Аққу», которая является лейт-темой произведения.

Образ лебедя в традиционной культуре принадлежит к фундаментальным категориям целостной картины мира казахов. Анималистические представления традиционного общества наделяли образ лебедя множеством магических качеств, лебедь олицетворял силы светлые, жизнеутверждающие [14]. Функционально применяемый шаманами-бақсы в лечебных целях, инструмент предназначен для связи с высшими силами и предками рода – аруахами. Богатая и красочная тембровая окраска звучания қобыза используется в оркестровой партитуре путем экспериментов и сочетаний разных тембров. Это позволяет создать особую, национальную атмосферу звучания Концерта. Тема песни «Аққу» используется в побочной партии сонатной формы в виде цитаты, без каких-либо явных изменений. Трансформация образа происходит в разработочном разделе, воплощающем основную концептуальную идею Концерта – борьбу между темными и светлыми магическими силами. В каденции солиста мелодия темы «Аққу» приобретает свой изначальный облик, при этом звучание значимо обогащается применением тембровых сочетаний, что позволяет говорить о применении сонорной техники. Здесь необходимо отметить сходство с принципами кюя, когда тема, образные характеристики которой изначально заявлены, пройдя через этапы вариабельно-монотематического и регистрового развития, завершает произведение, практически не меняя первичных свойств. Сольное звучание мелодии навевает образ вольной личности, замкнутой в интровертной рефлексии [15, с. 249]. В репризе тема побочной партии звучит в первоначальном состоянии, в котором отражена широта песенной мелодики, выразительность интонационных оборотов, ясность и простота.

Сонатность в форме Концерта интерпретируется достаточно индивидуально. Интересно, как внутри главной партии автор насыщает динамизмом развития, что усиливает драматические краски уже в начале. Тем самым обозначается первая основная образная сфера, в дальнейшем противопоставляемая песне «Аққу». Принцип конфликта, реализуемый на разных уровнях (внутри главной партии и на уровне целостной формы) свидетельствует о симфонизации концертного жанра, кроме того, яркие контрасты между ведущими образными сферами также говорят в пользу насыщения Концерта элементами симфонической драматургии. Контраст достигается следующими средствами: мелодика, тембр, динамика, метро-ритм. Сюжетная логика, создаваемая контрастами, идеей борьбы, цитированием песни, являет собой тип программности, который проявляется в традиционных аңыз-кюях. Концерт Ш. Базаркуловой являет собой произведение, синтезирующее принципы европейского академизма и традиционного художественного мышления казахов, и проявляется это в ряду факторов: Программность; Цитирование оригинального материала; Тембровый параметр, отражающий особенности звучания қобыза; Принципы драматургии, с одной стороны, связанные с особенностями кюя төкпе, с другой - аңыз-кюя; Интровертная направленность рефлексии образного содержания.

Важнейшим аспектом эволюции жанра скрипичного концерта в Казахстане является постепенная трансформация европейских принципов с утверждением главенства параметров художественного мышления, свойственных традиционной культуре казахов.

**Литература:**

Коган, И.Б. Сочинения композиторов Казахстана для скрипки. Методическая разработка. – Алма-Ата, 1982.

Кожамкулова, Б.С. Методико-исполнительский анализ скрипичных концертов композиторов Казахстана. Методическая разработка. – Алма-Ата, 1983.

Байкадамова, Б.Б. О роли мелодики в формообразовании домбровых кюев // Вопросы музыкального формообразования (Сборник научных статей). – Алма-Ата: КазГУ 1986. – С. 3-16

Жумабекова, Д.Ж. Скрипичная культура Казахстана: педагогика, исполнительство и композиторское творчество (от истоков до современности). – дисс…ученой степени докт. иск. 17.00.02 – «Музыкальное искусство». – Москва, 2015

Мухамбетова, А.И. Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры // Кочевники. Эстетика: познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993. – 264 с.

Мухамбетова, А.И. Пространство и время кюя (тезисы) // Б. Аманов, А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и ХХ век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002. – 539 с. – С.229-236

Джумакова, У.Р. Некоторые проблемы метроритма в формообразовании кюя // Вопросы музыкального формообразования (Сборник научных статей). – Алма-Ата: КазГУ, 1986. – С. 75-85

Плахов, Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). – Ташкент: Фан, 1988. – 159 с.

Мухамбетова, А.И. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Б. Аманов, А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и ХХ век. – Алматы: Дайк Пресс, 2002. – 539 с. – С. 119-153.

Елеманова, С.А. К вопросу о семантике казахской народно-профессиональной песни // Культурные контексты Казахстана: История и современность. – Алматы: Ниса, 1998. – 280 с. – С. 226-231

Тлеубергенов, А.А. Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева – дисс… степени Ph.D. – Алматы, 2016

Қазақстан композиторлары – Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на каз. и русс. языках). Сост. Н. Кетегенова, А. Нусупова. Отв. редактор А. Нусупова. – Т. III. – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017. – 576 с.

Узбекова, Д.И. Казахская кобызовая традиция в творчестве современных композиторов для кобыза-примы и скрипки: дис. … маг. иск.: 6М040200 – Алматы, 2016.

Наурзбаева, З. [Мифоритуальные основания казахской культуры.](http://otuken.kz/%D0%BC%D0%B8%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9/)

Нусупова, А.С. К проблеме освоения нового репертуара // Музыкальное образование XXI века: реалии и перспективы. – Алматы, 2011. – С. 249.