

FTAXP 18.41.09

ӘОЖ 78.082

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1

Акпарова Галия Толегеновна¹Абдинұров Алиби Куттымбетович²

^{1, 2} *Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық
өнер университеті
(Астана қ., Қазақстан)*

ТЛЕС ҚАЖҒАЛИҰЛЫНЫҢ КАМЕРАЛЫҚ ОРКЕСТР МЕН ФОРТЕПИАНОҒА АРНАЛҒАН «КОНЦЕРТШТЮК» ШЫҒАРМАСЫ XIX–XX ҒАСЫРЛАР ЖАНР ЭВОЛЮЦИЯСЫ КОНТЕКСТІНДЕ

Аңдатпа: Тлес Қажғалиевтің фортепиано мен камералық оркестрге арналған «Концертштюгі» қазақстандық камералық-оркестрлік неоклассиканың маңызды үлгілерінің бірі болып табылады. Бұл шығармада ықшам концерттік форма өзіндік фактуралық, тембрлік және драматургиялық шешімдермен толықтырылады. Мақаланың мақсаты – XIX–XX ғасырлардағы концертштюк жанрының эволюциясындағы тарихи-стильдік және құрылымдық-драматургиялық заңдылықтарды анықтау және Тлес Қажғалиевтің шығармасындағы оның неоклассикалық интерпретациясының ерекшеліктерін айқындау.

Талдау нәтижелері концерттік принциптің өзіндік трактовкасын айқындайды: ішекті аспаптар фактурасының пульсациясы, остинатолық формулалар, регистрлердің күрт ауысуы және tutti мен quasi solo қатынастарының айқын қарама-қарсылығы шығарманың драматургиялық негізін құрайды. Фортепиано дәстүрлі романтикалық солист рөлінде емес, оркестрлік фактураның құрылымдық-энергетикалық компоненті ретінде қызмет атқарады. Сонорлық тәсілдер, ішекті аспаптардағы кеңейтілген орындаушылық әдістер және тембрлік контрасттар көпқабатты дыбыстық кеңістік қалыптастырады. Бұл белгілер 1970-жылдардағы қазақстандық композиторлық мектепке тән еуропалық жанрлық үлгілер мен ұлттық интонациялық ойлауды синтездеуге ұмтылысты көрсетеді.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы «Концертштюкті» концерттік және камералық-оркестрлік дәстүрлер тоғысында тұрған, редуцирленген концерттілік моделін жүзеге асыратын жанр эволюциясының бір кезеңі ретінде қарастыруында көрінеді. Нәтижесінде бұл туынды қазақстандық музыкадағы концерт жанрын неоклассикалық тұрғыда қайта пайымдаудың алғашқы тәжірибелерінің бірі екені анықталып, оның жанрдың одан арғы көпбағытты дамуына ықпал еткені көрсетіледі. Жұмыс қазақстандық академиялық музыкадағы заманауи үдерістерді зерттейтін орындаушылар, педагогтар және музыкатанушылар үшін практикалық маңызға ие.

Түйінді сөздер: концертштюк,
камералық-оркестрлік музыка,
Тлес Қажғалиев, неоклассика,
фактура, тембр, сонорика,
остинатолық құрылым, концерттік принцип,
интонациялық жүйе,
XX ғасырдағы қазақстандық музыка.

Дәйексөз үшін:

Акпарова, Галия, және Алиби Абдинұров. “Тлес Қажғалиұлының камералық оркестр мен фортепианоға арналған «концертштюк» шығармасы XIX–XX ғасырлар жанр эволюциясы контекстінде.” *Eurasian Science and Arts*, т. IV, № 19, 2025, 6-24 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1. (Орысша)

IRSTI 18.41.09

UDK 78.082

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1

Akparova Galiya ¹

Abdinurov Alibi ²

^{1, 2} Kulyash Bayseyitova Kazakh National University
of Arts (Astana, Kazakhstan)

KONZERTSTÜCK FOR CHAMBER ORCHESTRA AND PIANO BY TLES KAZHGALIYEV IN THE CONTEXT OF THE GENRE'S EVOLUTION IN THE 19TH–20TH CENTURIES

Abstract: Tles Kazhgaliyev's Konzertstück for piano and chamber orchestra represents a significant example of Kazakh chamber-orchestral neoclassicism, in which a compact concert form is enriched with original textural, timbral, and dramaturgical solutions. The aim of the article is to identify the historical-stylistic and structural-dramaturgical patterns in the evolution of the Konzertstück genre in the nineteenth and twentieth centuries and to determine the specific features of its neoclassical interpretation in the work of Tles Kazhgaliyev.

The results of the analysis reveal a distinctive interpretation of the concert principle based on the textural pulsation of the strings, ostinato formulas, sharp register shifts, and a clearly articulated contrast between tutti and quasi solo, which together form the dramaturgical foundation of the piece. The piano does not function as a traditional Romantic soloist but rather as a structural and energetic component of the orchestral texture. Sonoristic techniques, extended string performance methods, and timbral contrasts play a crucial role in creating a multilayered sonic space. These features reflect the characteristic aspiration of the Kazakh compositional school of the 1970s to synthesize European genre models with national intonational thinking.

The scientific novelty of the study lies in considering Kazhgaliyev's Konzertstück as a stage in the evolution of the genre situated at the intersection of concert and chamber-orchestral traditions and realizing a model of reduced concertness. As a result, the work is shown to be among the early examples of a neoclassical reinterpretation of the concert genre in Kazakh music, which contributed to its further multidirectional development. The study has practical value for performers, educators, and scholars investigating contemporary processes in Kazakh academic music.

Keywords: konzertstück,
chamber-orchestral music,
Tles Kazhgaliyev,
neoclassicism,
texture,
timbre,
sonoristics,
ostinato,
concert principle,
intonational system,
Kazakh music of the twentieth century.

Cite:

Akparova, Galiya, and Alibi Abdinurov. "Konzertstück for chamber orchestra and piano by Tles Kazhgaliyev in the context of the genre's evolution in the 19th–20th centuries." *Eurasian Science and Arts*, vol. IV, no. 19, 2025, pp. 6-24. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.09

УДК 78.082

DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1

Акпарова Галия¹Абдинуров Алиби²^{1, 2} Казахский национальный университет искусств
имени Күләш Байсейитовой (Астана, Казахстан)**КОНЦЕРТШТЮК ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА И ФОРТЕПИАНО ТЛЕСА КАЖГАЛИЕВА В
КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА XIX–XX ВЕКОВ**

Аннотация: «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева для фортепиано и камерного оркестра представляет собой значимый образец казахстанской камерно-оркестровой неоклассики, в котором компактная концертная форма наполняется оригинальными фактурными, тембровыми и драматургическими решениями. Цель статьи – выявить историко-стилевые и структурно-драматургические закономерности эволюции жанра концертштюка в XIX–XX веках и определить специфику его неоклассической интерпретации в произведении Тлеса Кажгалиева.

Результаты анализа выявляют особую трактовку концертного принципа, основанную на фактурной пульсации струнных, остинатных формулах, резких регистровых переключениях и рельефном сопоставлении *tutti* и *quasi solo*, формирующих драматургическую основу произведения. Фортепиано функционирует не как традиционный романтический солист, а как структурно-энергетический компонент оркестровой ткани. Существенную роль играют сонорные приемы, расширенные техники игры на струнных и тембровые контрасты, создающие многослойное звуковое пространство. Эти особенности отражают характерное для казахстанской композиторской школы 1970-х годов стремление к синтезу европейских жанровых моделей и национального интонационного мышления.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении «Концертштюка» Т. Кажгалиева как этапа эволюции жанра, находящегося на границе концертной и камерно-оркестровой традиций и реализующего модель редуцированной концертности. В результате показано, что произведение относится к числу ранних опытов неоклассического переосмысления концертного жанра в казахстанской музыке, что обусловило его разновекторное дальнейшее развитие. Работа обладает практической ценностью для исполнителей, педагогов и исследователей, изучающих современные процессы в казахстанской академической музыке.

Ключевые слова: концертштюк,
камерно-оркестровая музыка,
Тлес Кажгалиев,
неоклассика,
фактура,
тембр, сонорика, остинато,
концертный принцип,
интонационная система,
казахстанская музыка XX века.

Для цитирования:

Акпарова, Галия, и Алиби Абдинуров. «Концертштюк для камерного оркестра и фортепиано Тлеса Кажгалиева в контексте эволюции жанра XIX–XX веков». *Eurasian Science and Arts*, т. IV, No 4, 2025, с. 6-24. DOI: 10.65199/2617-6823-2025-4-1. (На русском)

Введение. Жанр концертштюка (нем. Konzertstück) занимает значимое место в эволюции инструментальной музыки XIX–XXI веков, отражая тенденции к синтезу концертного и камерного начал. Термин обозначает сравнительно небольшое по форме сочинение для солирующего инструмента с оркестром (ансамблем), близкое по выразительности и драматургическому развитию к классическому концерту, однако лишенное традиционного трехчастного цикла. В отличие от концерта, концертштюк представляет собой, как правило, одночастное произведение сквозного типа, в котором контрастные эпизоды и тематические преобразования объединены в динамически целостную форму.

С точки зрения функции и масштаба, концертштюк соотносится с итальянским термином *concertino* («малый концерт»), предполагающим сокращенный объем формы и компактность художественного замысла при сохранении принципа диалога солиста и оркестра. Для концертштюка характерны виртуозность изложения, импровизационная свобода, повышенная экспрессия и тенденция к концертной миниатюре, что позволяет рассматривать его как своеобразный переходный тип между крупной концертной формой и камерной инструментальной пьесой.

Таким образом, концертштюк предстает как редуцированная модель концертного жанра, в которой концентрировано выражены его основные художественные принципы – диалогичность, драматическая напряженность и демонстрация индивидуальной виртуозности в пределах лаконичной формы.

Произведение «Концертштюк» для фортепиано с оркестром казахстанского композитора Тлеса Кажгалиева (1975) посвящено Ренату Салаватову, дирижеру и близкому другу. Тлеса Кажгалиева и Рената Салаватова связывала многолетняя дружба, восходящая к совместному обучению в специализированной музыкальной школе-

интернате им. К. Байсеитовой. (См. Приложение, рис. 1)

«Концертштюк» Тлеса Кажгалиева образец неоклассической концертности, переосмысляющей барочные и предклассические модели в диалоге с национальной интонационной средой, понимаемой как система устойчивых интонационных, ладо-мелодических, ритмических, фактурных и тембровых признаков, формирующих культурно обусловленное пространство музыкального мышления. На рубеже 1960-1970-х годов казахстанская композиторская практика активно обращается к синтетическим формам – от *concerto grosso* и симфонии-концерта до одночастных концертных поэм, – что коррелирует с общеевропейским неоклассическим трендом. На этом фоне «Концертштюк» демонстрирует зрелую авторскую работу с фактурой струнного ансамбля, выразительно выделяя «ударную» роль фортепиано и динамику драматургии, основанной на принципах состязательности и контраста. Произведение органично соединяет элементы европейской концертной традиции с казахской мелодической и ритмической поэтикой, что позволяет говорить о формировании уникального национального колорита в камерной музыке.

Особое значение имеет то, что «Концертштюк» Т. Кажгалиева устойчиво присутствует в современном концертном репертуаре и активно репрезентирует казахстанскую академическую музыку. Его включение в программы камерных оркестров свидетельствует о непреходящей художественной ценности произведения и актуальности исследования его стилистических и национально-интонационных особенностей. Произведение входит в репертуар Камерного оркестра КНК имени Курмангазы, камерного состава Государственного академического симфонического оркестра Республики Казахстан, оркестра Государственной

академической филармонии Астаны, Государственного оркестра Республики Казахстан «Камерата Казахстана», а также других коллективов. Устойчивое бытование «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева в исполнительской практике подтверждает его художественную значимость и обоснованность обращения к данному сочинению в контексте жанрово-стилистического анализа.

Таким образом, изучение «Концертштюк» Т. Кажгалиева позволяет выявить закономерности взаимодействия европейской концертной традиции и казахской национальной музыкальной культуры, а также определить роль композитора в формировании камерной музыки республики.

Актуальность. Современное музыковедение обращается к изучению жанровых моделей, возникших на стыке концертной и камерной традиций. В этом контексте жанр концертштюка представляет особый интерес как форма, вобравшая в себя эволюцию романтического концертного мышления и послужившая основой для многочисленных авторских трактовок в музыке XX–XXI веков. Несмотря на широкое распространение этого жанра в европейской практике XIX века, его дальнейшее развитие в национальных композиторских школах освещено недостаточно.

В казахстанском музыкальном искусстве обращение к жанру концертштюк отражает процесс освоения мирового симфонизма и индивидуализации композиторского стиля в условиях формирования национальной академической традиции. Произведение Тлеса Кажгалиева представляет собой редкий пример интерпретации данного жанра в казахстанской музыкальной культуре, где романтическая модель трансформируется через призму авторского интонационного и фактурного мышления.

Таким образом, исследование сочинения Т. Кажгалиева не только расширяет представления о жанровых

процессах в казахстанской музыке второй половины XX века, но и позволяет выявить специфику национальной версии европейской жанровой традиции.

Объект исследования – жанр концертштюка в европейской и казахстанской инструментальной музыке XIX–XX веков, как феномен, отражающий трансформацию концертного мышления в условиях взаимодействия романтических и неоклассических традиций. Предмет исследования – музыкально-драматургические и фактурно-тембровые особенности «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева для фортепиано с оркестром (1975) в контексте исторической эволюции жанра *Konzertstück*.

Цель статьи – выявить историко-стилевые и структурно-драматургические закономерности эволюции жанра концертштюка в XIX–XX веках и определить специфику его неоклассической интерпретации в произведении Тлеса Кажгалиева.

Для достижения поставленной цели стоят следующие задачи: рассмотреть исторические предпосылки и этапы становления жанра концертштюка в европейской музыкальной культуре XIX–XX веков; проанализировать формально-драматургические и интонационно-гармонические особенности основных образцов жанра у К.М. фон Вебера, Р. Шумана, К. Райнеке, А. Гедике, Г. Пьерне и других композиторов; определить место «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева в развитии казахстанской камерно-оркестровой музыки 1970-х годов; выявить структурные, фактурные и тембровые особенности произведения, раскрывающие индивидуальную интерпретацию концертного принципа; установить степень преемственности и трансформации жанровых моделей романтического концертштюка в творческом почерке Тлеса Кажгалиева.

В исследовании применен комплекс теоретических и аналитических методов, направленных на раскрытие жанрово-

стилевых и структурно-драматургических особенностей концертштюка как исторического и современного феномена.

Историко-типологический метод – использовался для выявления этапов становления и эволюции жанра концертштюка в европейской музыкальной культуре XIX–XX веков, определения его структурных и функциональных инвариантов.

Жанрово-стилистический анализ – применялся при рассмотрении произведений К.М. фон Вебера, Р. Шумана, К. Райнеке, А. Гедике, Г. Пьерне и других авторов, позволив выявить эволюцию концертного принципа и вариативность инструментальных моделей.

Музыкально-теоретический и структурный анализ – использовался для изучения формы, гармонии, фактуры и тембрового строя «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева; метод позволил определить особенности взаимодействия солирующего инструмента и оркестра.

Сравнительно-аналитический метод – позволил сопоставить драматургию и образную концепцию произведения Тлеса Кажгалиева с классическими и позднеромантическими образцами жанра концертштюка.

Интонационно-стилевой анализ – применялся для выявления закономерностей авторского музыкального языка и индивидуальной трактовки концертного принципа в рамках казахстанской композиторской школы.

Контекстуальный и культурно-исторический подход – обеспечил рассмотрение произведения в широком культурном и эстетическом контексте развития казахстанской академической музыки второй половины XX века.

Методологической основой данной статьи служат труды зарубежных и казахстанских исследователей, посвященные анализу музыкальной формы, структурной поэтики, тембровой организации и семиотическим аспектам современного музыкального языка.

В статье Юлии Пантелеевой «Структурная поэтика фортепианного трио Николая Корндорфа» важное внимание уделяется сочетанию анализа музыкального текста и герменевтического толкования художественного содержания. Исходным пунктом становятся архитектурные особенности произведения, на основе которых выявляются новые уровни звуковысотной, ритмической и тембровой организации. Ю. Пантелеева показывает, что структурные принципы музыкального произведения тесно связаны с художественным заданием композитора, раскрывая в трио Н. Корндорфа как изощренную структурную логику, так и глубинный поэтический смысл. Методология автора – сочетание структурного анализа и интерпретационного подхода – представляет собой важный теоретический ресурс для изучения композиционных особенностей концертштюка Т. Кажгалиева.

В учебном пособии Наталии Брагинской «Неоклассические концерты Стравинского» рассматриваются принципы концертного мышления Игоря Стравинского в период неоклассицизма. Анализируются особенности формы, драматургии и тематической работы, что позволяет проследить способы обновления концертного жанра в XX веке. Значимость труда Н. Брагинской для настоящего исследования заключается в методологическом акценте на жанровую трансформацию и возвращение к классическим моделям, актуальные и для понимания эволюции жанра концертштюка.

Статья Лэндона Моррисона (Landon Morrison) «Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor» предлагает актуальный научный аппарат для анализа тембровой организации произведения. На базе оценок 243 музыкантов автор реконструирует прототипические тембровые профили 34 оркестровых инструментов, используя 20-мерную модель тембровых квалиа (Reymore & Huron, 2020). Применяются методы

иерархической кластеризации, многомерного шкалирования, евклидовых расстояний и факторного анализа, что позволяет количественно исследовать семантическую близость тембров. Данный подход важен для анализа концертштюка Тлеса Кажгалиева, где тембровая драматургия, контрастность и взаимодействие инструментальных групп играют ключевую роль.

В работе Ээро Тараста (Eero Tarasti) «Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoristic Works and Cello and Orchestra Concerto No. 2» впервые применяется экзистенциальная семиотика к анализу сонористских произведений К. Пендерецкого. Опираясь на анализ основанный на четырехкомпонентной семиотической модели, Э. Тараста выявляет скрытые семантические уровни в абстрактной звуковой материи. Автор показывает, что даже в предельно «абсолютной» музыкальной ткани присутствуют органически возникающие значения, связанные с универсальными структурами восприятия. Переменчивость семантических акцентов и взаимодействие тембра, фактуры и энергетики звучания позволяют проследить внутреннюю драматургию соноризма. Методологический потенциал работ Э. Тараста (Eero Tarasti) заключается в возможности применения семиотического анализа к современным казахстанским композициям, в частности к произведениям Тлеса Кажгалиева, отличающимся богатой тембровой и фактурной символикой.

В совокупности перечисленные исследования формируют методологическую платформу, включающую структурный анализ, герменевтику, тембровую психоакустическую модель и экзистенциальную семиотику, что позволяет рассматривать концертштюк Тлеса Кажгалиева в многомерном аналитическом контексте, учитывающем особенности жанра, формы, темброво-

фактурной драматургии и семантики музыкального текста.

Обзор литературы. Жанр концертштюка является предметом исследования как зарубежных, так и казахстанских музыковедов, что позволяет проследить его историческую эволюцию, типологические особенности и роль в формировании концертной миниатюры XIX–XX веков. В большинстве работ подчеркивается связь концертштюка с романтической эстетикой, стремление композиторов к созданию драматургически цельной одночастной формы, а также тенденция к расширению виртуозного начала, что сближает его с концертной фантазией и программными жанрами.

В фундаментальной работе П. Бородихиной «История и эволюция музыкального жанра концерта для фортепиано с оркестром» термин «концертштюк» объясняется как одночастный концерт для солиста с оркестром, занимавший промежуточное положение между классическим концертом и концертной пьесой. Исследователь подчеркивает влияние инструментальной миниатюры на формирование нового типа концерта: «влияние инструментальной миниатюры проявилось в создании нового типа концерта – концертштюк под концертштюком имеют в виду одночастный концерт, написанный в свободной форме» (с. 102). Данное определение задает основополагающий вектор дальнейших жанровых трактовок.

В работах О. Усовой и А. Усова («Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки») жанр рассматривается как небольшой одночастный концерт, характеризующийся виртуозностью, свободой внутренней композиции, изменчивостью метроритма. Авторы подчеркивают гибкость структуры, что отражает общие тенденции романтического концертирования.

А. Иванов в исследовании «Первый концерт для виолончели с оркестром К. Ю.

Давыдова» обращает внимание на исторические предпосылки реформирования жанра концерта в направлении объединения отдельных частей в единую контрастно-составную форму. Он указывает, что подобные процессы проявились в смежных жанрах – концертштюке и концертино, возникших еще до реформ Ф. Листа. Особое значение придается творчеству К. М. Вебера, у которого концертштюк приобретает черты драматургически развитой миниатюры, где связи с классическими функциями частей цикла сохраняются как структурирующий фактор. А. Иванов подчеркивает влияние жанров программной музыки – увертюры, симфонической поэмы, фантазии – на обновление драматургии и формы концертштюка, что подтверждает его промежуточный характер между концертным и симфоническим мышлением.

В зарубежной музыковедческой литературе жанр рассматривается также в аналитическом и интерпретационном аспектах. В исследовании С. Ренеа «George Enescu's Concertstück for viola and piano: a theoretical analysis within the composer's musical legacy» (Simina Renea) вторая глава посвящена анализу «Concertstück» Д. Энеску, выполненному в русле метода «мотивного роста» (motivic growth). Сравнение пьесы с Второй сонатой для скрипки позволяет автору уточнить индивидуальный подход Д. Энеску к одностанной форме, где развитие осуществляется через непрерывную трансформацию мотивов, что коррелирует с расширенным представлением о концертштюке как о концентрированном симфоническом процессе в миниатюре.

Исследовательская база, посвященная творчеству Тлеса Кажгалиева, сравнительно невелика; отдельные упоминания его произведений встречаются преимущественно в контексте анализа эволюции жанров и национальных стилей в казахстанской композиторской школе второй половины XX века. Среди немногочисленных трудов, специально

затрагивающих «Концертштюк» для фортепиано с оркестром, выделяются работы Г. Котловой и А. Тлеубергенова.

В монографии Г. Котловой «Кюй в системе жанров композиторского творчества» рассматриваются тенденции обращения казахстанских авторов 1960–1970-х годов к доклассическим формам, в частности – к жанру *concerto grosso*, типичному для искусства предклассической эпохи. Музыковед отмечает, что «стремление к воплощению идей и форм классических и предклассических музыкальных жанров в целом характерно для всей музыкальной культуры рассматриваемого периода» (129). В числе примеров произведений, основанных на принципах *concerto grosso*, автор называет *Concerto grosso* А. Бычкова, Концерт для камерного оркестра Б. Баяхунова, Концертштюк Т. Кажгалиева и Кюй-поэму М. Сагатова. Таким образом, Г. Котлова определяет «Концертштюк» как звено в ряду сочинений, воплощающих синтез традиционного кюевого мышления и европейских жанровых форм. Ее подход позволяет рассматривать произведение Т. Кажгалиева в широком культурно-историческом контексте – как отражение общесоветской тенденции к возрождению барочных структур и поиску неоклассического стиля, сочетающего академизм и народно-интонационные начала.

Наиболее развернутое осмысление «Концертштюка» представлено в диссертации Армана Тлеубергенова «Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева». Исследователь рассматривает сочинение в аспекте взаимодействия этнических и европейских начал, акцентируя внимание на его тяготении к типу *concertogrosso*. По наблюдениям Армана Тлеубергенова, композитор «принципиально не использовал ярко характерные, конкретно определяемые элементы национального музыкального языка», однако мелодика «Концертштюка» «отражает особенности

интонационного облика казахской музыки» (61). Он отмечает типичные для казахской песенной культуры восходящие поступенные ходы в пределах октавы, а также сохранение модальных характеристик, присущих традиционному мышлению. Особое внимание уделяется ритмическому фактору – стабильной пульсации и оstinatным формулам, восходящим к инструментальной культуре кюя (63–64).

А. Тлеубергенов подчеркивает, что Концертштюк – пример жанрового синтеза *concerto grosso* и кюя (78), в котором проявляется «метрическая разомкнутость» и импровизационная природа национального ритма. Исследователь связывает этот принцип с общими эстетическими установками композитора – динамикой, энергией и стремлением к внутреннему драматизму без внешнего тематического конфликта. По его мнению, Тлес Кажгалиев достигает синтеза концертности и симфонизма, академизма и фольклорной интонационности, создавая произведение, которое демонстрирует «магистральную линию стиливой эволюции» автора – от камерно-инструментальной стилистики к масштабному оркестрово-симфоническому письму (91).

Таким образом, обзор существующих исследований показывает, что Концертштюк Т. Кажгалиева рассматривается современными авторами прежде всего, как феномен жанрового и стилистического синтеза. Г. Котлова определяет его в контексте неоклассических тенденций советской музыки, а А. Тлеубергенов раскрывает внутреннюю закономерность соединения европейских и казахских компонентов – на уровне интонации, модальной организации и ритмики. В совокупности эти труды формируют основу научного осмысления произведения, обозначая направления дальнейшего анализа – в частности, изучение его драматургии, фактурно-

тембровых решений и исполнительской интерпретации.

Научная новизна статьи заключается в комплексном рассмотрении «Концертштюка» Тлеса Кажгалиева как этапного произведения в эволюции жанра *Konzertstück* и в развитии казахстанской камерно-оркестровой традиции. Впервые обосновано, что данное сочинение не только воспроизводит структурно-драматургические инварианты классического концертштюка XIX века, но и трансформирует их в рамках неоклассической эстетики 1970-х годов, формируя модель редуцированной концертности, основанной на фактурно-тембровой драматургии и ансамблевой диалогичности. Тем самым показано значение «Концертштюка» Т. Кажгалиева как звена, фиксирующего переход казахстанской камерно-оркестровой музыки от романтических и симфонических моделей концертности к современным формам жанрового и стиливого синтеза.

Обсуждение. Появление жанра концертштюка (нем. *Konzertstück*) относится к первой трети XIX века и связано с романтическим стремлением к синтезу эмоциональной экспрессии и компактной драматургической формы.

В противоположность классическому концерту с его развернутым трехчастным циклом концертштюк воплощает цельную «мини-концертную» драматургию, где контрасты темпа, характера и оркестровых масс объединены в единую динамическую дугу.

Каноническим образцом жанра принято считать «*Konzertstück*» f-moll для фортепиано с оркестром, op. 79 (1821) Карла Марии фон Вебера. Произведение состоит из четырех разделов (*Larghetto affettuoso* – *Allegro passionato* – *Tempo di Marcia* – *Presto giojoso*), исполненных без перерыва. Здесь впервые реализованы ключевые черты концертштюка:

сквозная форма с внутренней трехчастностью;

программная образность (сюжет любви, разлуки, возвращения);

высокая степень виртуозности и активная роль оркестра;

диалогическая структура solo-tutti, сближающая концерт и симфонию.

Таким образом, «Концертштюк» у К.М. Вебера стал новой моделью концертного жанра – редуцированным концертом, концентрирующим основные принципы романтической драматургии в рамках одной части. Консолидация и расширение инструментария (середина XIX века).

Во второй четверти XIX века концертштюк быстро выходит за пределы фортепиано-оркестровой традиции, формируя несколько типологических направлений.

Роберт Шуман утвердил две ведущие парадигмы:

«Интродукция и Allegro appassionato. Konzertstück» (G-dur, op. 92, 1849) – пример сжатой концертной формы, построенной на взаимодействии симфонического развития и виртуозной экспрессии.

Konzertstück для четырех валторн с оркестром (F-dur, op. 86, 1849) – образец «коллективного солирования», переосмысливающий барочные принципы concerto grosso и sinfonia concertante. Три связанные части (Lebhaft – Romanze (Ziemlich langsam, doch nicht schleppend) – Sehr lebhaft) демонстрируют новаторское использование клапанной валторны и слияние героического и лирического начал. Известный исполнитель пишет «In a novel and virtuosic showcase, the quartet of horns takes centerstage in front of the orchestra as soloists. First performed by the Leipzig Gewandhaus Orchestra on February 25, 1850, the Konzertstück celebrates an instrument reborn» (В этом новаторском и виртуозном произведении квартет валторн выдвигается на первый план, выступая в роли солистов на фоне оркестра. Впервые исполненный оркестром Лейпцигского Гевандхауза 25 февраля 1850 года, Konzertstück прославляет инструмент, переживший свое

возрождение) (Тимоти Джадд). И далее музыкант продолжает «Schumann considered the horn to be “the soul of the orchestra.” From the blazing opening measures, we are thrust into a fanfare-filled adventure. It is the music of sunny landscapes, medieval hunting calls, heroism, and valor. Schumann seems to have delighted in showing off the new technical possibilities of the instrument» (Р. Шуман считал валторну «душой оркестра». Уже с первых, сверкающих тактов слушатель оказывается вовлечен в насыщенное фанфарами музыкальное приключение. Эта музыка навеивает образы солнечных пейзажей, средневековых охотничьих сигналов, героизма и доблести. Р. Шуман, по-видимому, с особым удовольствием демонстрировал новые технические возможности инструмента) (Тимоти Джадд).

Феликс Мендельсон развивает «камерную линию» жанра в «Konzertstück» № 2, d-moll, op. 114 (1833) для кларнета, бассетгорна и фортепиано, создавая миниатюру с изысканным тембровым балансом и ансамблевой пластикой.

В то же время Иоахим Рафф (Konzertstück «Ода весне» для фортепиано с оркестром, op. 76, 1857) и Карл Райнеке («Konzertstück» g-moll, op. 33, 1853) формируют «виртуозно-блестящую» линию: трехчастность внутри одной части, кульминационная кода и вариационно-тематические преобразования мотивов. В этот период жанр окончательно утверждается как самостоятельная форма, соединяющая монологическую лирику и оркестровую театрализацию.

Во второй половине XIX века и рубежа XX века концертштюк занимает промежуточное положение между малым концертом, концертной поэмой и симфоническим эпизодом.

Вариативность инструментальных составов значительно возрастает, что расширяет жанровую палитру: (См. Приложение, таблица 1)

Общие черты произведений конца XIX века:

- сквозная форма с attacca-переходами;
- контраст плотных и камерных фактур;
- экономия тематизма при вариационной изобретательности;
- жанровые вставки (*tempo di marcia*, *saltarello*, *scherzando*) как драматургические «мосты».

Произведения А. Гедике и Г. Пьерне знаменуют переход жанра к более живописному, колористическому стилю, где концертштюк становится «поэмой для солиста и оркестра».

В XX веке концертштюк сохраняет значимость, но претерпевает стилистическую эволюцию. На рубеже столетий (Г. Пьерне, В. Брандт) он сохраняет виртуозно-блестящую модель, а во второй половине века все чаще переосмысливается в камерно-оркестровом ключе. Жанр активно осваивается композиторами для духовых инструментов (В. Брандт, Б. Диев), где сохраняются принципы концертирования при более гибком фактурном строении и драматургии «формы-процесса».

Современный концертштюк можно определить, как редуцированный концерт – компактное по форме произведение с высокой концентрацией контрастного материала, построенное на непрерывном развитии, без традиционного деления на части. Основные признаки жанра в XX веке:

- сквозная одночастность с внутренней трехчастной организацией;
- динамическая фактура, активно взаимодействующая с оркестром;
- форма-процесс, соединяющая симфонизм и концертность;
- темброво-ритмическая вариативность, использование полиметрии и остинато;
- отказ от программной иллюстративности в пользу абстрактного музыкального движения. (См. Приложение, таблица 2)

Таким образом:

1. Концертштюк сформировался в романтической культуре как компактная

альтернатива крупному концерту, концентрирующая его драматургические принципы.

2. В середине XIX века жанр приобрел разнообразные инструментальные конфигурации и модели – от камерных ансамблей до коллективных солистов.
3. На рубеже XIX–XX веков концертштюк сблизился с концертной поэмой и симфоническим эпизодом, сохранив при этом виртуозность и «редуцированную концертность».
4. В XX веке жанр стал универсальной моделью концертного мышления – лаконичной по форме, но насыщенной внутренним движением и стилистическими перекрестками между романтизмом, неоклассикой и модернизмом.

Результат. В трактовке Тлеса Кажгалиева жанр приобретает черты современного *concerto grosso*, где доминирует идея состязательности и контрастности. Эти качества проявляются через ритмическую пульсацию, чередование и столкновение *tutti* – *quasi solo* внутри струнной группы, а также через постоянное переключение фактурных планов – от плотных аккордовых массивов (*ff*) до камерных реплик и сонорных «пятен».

Такая интерпретация согласуется с наблюдениями Г. Котловой и А. Тлеубергенова о неоклассическом тяготении казахстанских композиторов 1970-х годов к предклассическим моделям.

Произведение Тлеса Кажгалиева демонстрирует именно эту модель пульсирующей формы, где энергия, смена фактур и звуковых регистров формируют основу драматургии.

Итак, произведение Тлеса Кажгалиева написано в сложной 3-х частной форме в которой прослеживаются черты сонатности: (См. Приложение, таблица 3)

Структурно-драматургическая организация

Произведение построено в сложной трехчастной форме с чертами сонатности:

Вступление закладывает основные интонационные элементы: гаммообразное движение вверх, акцентированные аккорды на слабых долях, секундовые мотивы у виолончелей.

Композитор использует пиццикато на открытых струнах и аккорды на гармонии си-бемоль минора, создавая эффект звукового каркаса, который возвращается в кульминациях. (См. Приложение, нотный пример 1)

Следующие 5 тактов представляют собой другой интонационный комплекс – повторяющийся секундовый мотив шестнадцатых нот у виолончелей. Извилистая, сложная мелодия у скрипок. композитор эффектно применяет интервалы квинты и квартаккорды приемом пиццикато на открытых струнах скрипок. (См. Приложение, нотный пример 2)

Завершается вступление аккордами *pizz.* скрипок на открытых струнах на *ff*. Аккорды на открытых («удобных») струнах часто применяются мастерами оркестровки. Т. Кажгалиев будучи блестящим знатоком симфонического оркестра очень умело пользуется всеми выигрышными средствами оркестровки. Аккорды (*pizz.*) на гармонии си бемоль минора еще несколько раз будут напоминать о себе.

Каждая часть представлена новым тематическим материалом. Первая тема вступает у первых и вторых скрипок в 11 такте. По характеру она скерцозная, с обилием акцентов и глиссандо. Тема звучит на фоне пульсирующего восьмыми нотами оstinatного си бемоль минорного аккорда в низком регистре (альты, виолончели, контрабасы *non divisi*). Активная восходящая линия скрипок символизирует динамику движения, чему способствует ямбическое начало унисонов струнных с нерегулярными акцентами, частой сменой метра (2/4, 3/4, 4/4), *ff*.

Тема первой части построена на контрасте двух технических приемов игры. Это движение легато у первых скрипок и

отрывистыми аккорды у всей струнной группы на два форте с акцентами. (См. Приложение, нотный пример 3)

Фортепиано (как инструмент камерного оркестра, не солирующий) вступает именно здесь как ударный инструмент. Начало первой темы подчеркивается аккордом в большой и малой октавах *Bes moll* на *sff*.

Через 3 такта у фортепиано еще одна реплика октава $cis^2 - cis^3$ взятая через форшлаг cis^4 . (См. Приложение, нотный пример 4)

Еще через 3 такта октавная реплика повторяется $e^1 - e^2$ (форшлаг e^3). Заканчивается унисонное движение скрипок глиссандирующим движением в пределах октавы ($e^2 - e^3$)¹. (См. Приложение, нотный пример 5)

Перед второй темой сочинения композитор дает двухтактовую связку, в которой используется музыкальный материал вступления (сдвоенные мотивы секунды шестнадцатыми нотами) в исполнении сольной первой скрипки на фоне сложных аккордовых комплексов у остальных струнных. (См. Приложение, нотный пример 6)

Вторая тема (цифра 20) жизнерадостная, жизнеутверждающая, построенная на развитии более напевной темы. Сопровождение меняется. Для нее характерно поступательное нисходящее движение. Новая тема, звучащая у первых скрипок и вносит тематический контраст. К звучанию первых и вторых скрипок присоединяется фортепиано. Утверждение, торжественное. (См. Приложение, нотный пример 7)

Такты 31-33 представляют излюбленное движение восьмыми у скрипок, опять на фоне «удобных» открытых струн (выдерживающих гармонию ля минора) и интервалов (сексты) в аккомпанементе у нижних струнных. Такт 34 представляет слушателям новый тип фактуры (беглое движение шестнадцатыми

на фоне выдержанных аккордов. (См. Приложение, нотный пример 8)

Последний такт (36) начального раздела партитуры напоминает слушателям фактуру из вступления Концертштюка, это акцентированные аккорды сложной гармонической вертикали на *divisi* у всех струнных, с охватом широкого диапазона. (См. Приложение, нотный пример 9)

После каденционных аккордов *sff* и ферматной паузой слушатели окунаются в другое звуковое пространство музыки Т. Кажгалиева, средний (свободный) раздел произведения. (См. Приложение, нотный пример 10)

Средний раздел погружает нас в потусторонний фантастический мир.

Это достигается за счет исполнительских приемов. Глиссандо по струнам рояля (ногтем или медиатором, т.41-43). (См. Приложение, нотный пример 11)

Каскады сонорных музыкальных средств выразительности; в первую очередь, это яркие оркестровые фониические эффекты (звуковые пятна), кластеры, которые тянутся по несколько тактов (т.44-55, 55-61). (См. Приложение, нотный пример 12)

А также акорды на *sff* взятые с помощью *pizz.*(т.45, 52, 62). С такта 65 композитор использует прием игры за подставкой, что придает звучанию еще более таинственный характер. (См. Приложение, нотный пример 13)

Особое внимание представляют струнные инструменты с использованием различных приемов:

- *Ricoshet*;
- Глиссандо;
- Прием *sul ponticello* для свистящего, зловещего звучания;
- Игра за подставкой на любых 2-х соседних струнах;

В средней части композитор отводит ведущую партию фортепиано, в исполнении которого перед слушателем создается некий звуковой фон с обилием глиссандо, октавных удвоений.

Динамизированная реприза, где перед проведением темы *a* (по типу главной партии сонатной формы) звучит тематический материал с остинатным сопровождением и акцентированными форшлагами в мелодии из вступления, а также перед темой *b* (побочной партии) звучит начальный тематический материал вступления. За этим разделом стремительно звучит кода.

Анализ «Концертштюк» Т. Кажгалиева показывает, что произведение представляет собой целостную драматургическую конструкцию, в которой интонационные элементы вступления (секундовые мотивы, гаммообразные движения, акцентированные аккорды, устойчивые гармонические опоры) выполняют функцию сквозного формообразующего материала. Концертный принцип реализуется не через традиционное солирование, а посредством фактурно-тембровой динамики и ансамблевой диалогичности.

Экспозиционный раздел характеризуется скерцозной моторикой, метрической подвижностью и контрастом технических приемов, при этом фортепиано функционирует как структурно-акцентный элемент оркестровой ткани. Средний раздел формирует контрастную сонорную зону, основанную на расширенных исполнительских приемах и фониических эффектах, создающих фантастическое звуковое пространство. Динамизированная реприза объединяет тематический материал вступления и основных разделов, обеспечивая целостность формы и драматургическое замыкание. В целом произведение демонстрирует неоклассическое переосмысление жанра и отражает тенденцию к редуцированной концертности в казахстанской камерно-оркестровой музыке.

Заключение. Историко-типологический обзор жанра позволяет сопоставить трактовку концертштюка Тлеса Кажгалиева с основными моделями его развития в XIX–XX веках. В сочинениях К. М.

фон Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Райнеке, Г. Пьерне и других композиторов сформировались ключевые признаки жанра: сквозная одночастная форма, динамическая драматургия, контрастность эпизодов и активное взаимодействие solo–tutti. Веберовская модель концертной миниатюры с внутренней трехчастностью и непрерывным развитием стала жанровой основой, тогда как у Р. Шумана усиливается симфоническое начало и проявляется тенденция к коллективной солистичности, сближающей концертштюк с типом *concerto grosso*. В позднеромантических сочинениях жанр приобретает более колористическое звучание и тяготеет к концертной поэме.

На этом фоне «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева демонстрирует современное неоклассическое осмысление исторической модели. Сохраняя принцип одночастной сквозной формы и контрастность фактурных пластов, композитор опирается на доклассический принцип *concerto grosso*, что проявляется в пульсации оркестровой фактуры, сопоставлении tutti и quasi solo внутри струнных групп и использовании ритмически организующей оstinatной основы. В отличие от романтических трактовок, где доминирует лирико-виртуозная линия солиста, у Т. Кажгалиева фортепиано включено в структуру ансамбля как фактурно-энергетический элемент, а драматургия развивается преимущественно за счет тембровых, фактурных и ритмических преобразований.

Такое сопоставление показывает, что произведение Т. Кажгалиева не просто наследует жанровые принципы XIX века, но переосмысливает их в соответствии с тенденциями казахстанской композиторской школы 1970-х годов, объединяя элементы европейской концертной традиции с национальной интонационно-ритмической средой. Это позволяет рассматривать «Концертштюк» как оригинальный этап в эволюции жанра и значимый образец казахстанской

неоклассической камерно-оркестровой музыки.

Важно подчеркнуть, что эволюция жанра концертштюка не носит линейного характера. В отличие от жанров с четко фиксированной структурной моделью, концертштюк изначально формируется как пограничная форма, находящаяся между концертной, камерной и симфонической традициями. Эта исходная жанровая неопределенность не была устранена в ходе исторического развития, а, напротив, стала источником его разновекторной эволюции. Именно способность находиться «между» жанрами, соединяя разнородные художественные принципы, определяет устойчивую жизнеспособность концертштюка и его востребованность в композиторской практике XX–XXI столетий.

В «Концертштюке» Тлеса Кажгалиева данная пограничная природа жанра получает целостное художественное воплощение. Соединение элементов европейской концертной традиции и казахской интонационно-ритмической поэтики, концертности и принципов *concerto grosso*, симфонизма и камерной фактурной детализации не носит механического характера. Их интеграция осуществляется через фактурно-звуковую драматургию, где тембр, метроритмическая пульсация и распределение фактурных функций выступают основными формо- и смыслообразующими факторами.

Таким образом, «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева представляет собой не просто продолжение европейской традиции, а оригинальную неоклассическую интерпретацию жанра, в которой концентрируются ведущие тенденции казахстанского симфонизма 1970-х годов. В контексте эволюции жанра XIX–XX веков данное произведение выступает связующим звеном между романтической моделью концертштюка и современными поисками концертной формы, демонстрируя возможность сохранения идеи концертности – диалога, состязательности и энергетической

напряженности – при полном обновлении выразительных средств.

Список источников

Пантелеева, Юлия. *Структурная поэтика фортепианного трио Николая Корндорфа* [Пантелеева]. Современное музыковедение, 8(1), с.129-145. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

Брагинская, Наталия. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие. СПб., 2005. 97 с.

Morrison, Landon Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor. Music & Science, 7. <https://doi.org/10.1177/20592043241268720> (Original work published 2024) Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny.2024 <https://doi.org/10.1177/20592043241268720>

Tarasti, Eero Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoric Works and Cello and Orchestra Concerto No. «Roczniki Humanistyczne» 2. Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny 2024. с. <https://czasopisma.tnku.pl/index.php/rh/article/view/1417>

Бородихина, Полина. *История и эволюция музыкального жанра фортепианного концерта*. Музыкальный альманах томского государственного университета. №12. 2021. с.93-112

Усова, Ольга. Усов, Артем. *Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки*. Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. с.127–135. <https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2023-T11-1/127-135.pdf>

Иванов, Андрей Первый концерт для виолончели с оркестром К.Ю. Давыдова Opera musicologica №2 [12], 2012. с.34-38 http://old.conservatory.ru/files/OM_12_Ivanov_full.pdf

Simina, Renea. George Enescu's Concertstck for viola and piano: a theoretical analysis within the composer's musical legacy. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2011.

Котлова, Генриетта. Кюй в системе жанров композиторского творчества. – Алматы: Альянс, 2004. – 250 с.

Тлеубергенов, Арман. Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажалиева. Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD). Алматы, 2016. - 198 с.

Timothy Judd Schumann's Konzertstück for Four Horns: A Novel Showcase for an Instrument Reborn. The Listeners' Club <https://thelistenersclub.com/2025/09/15/schumanns-konzertstuck-for-four-horns-a-novel-showcase-for-an-instrument-reborn/>

References

Panteleeva, Yulia. "The Structural Poetics of Nikolai Korndorf's Piano Trio." *Contemporary Musicology* 8, no. 1: 129–145.

Braginskaya, Natalia. *Neoclassical Concertos of Stravinsky: A Study Guide*. St. Petersburg, 2005.

Morrison, Landon Timbre Space: On the Flat History of a Multidimensional Metaphor. Music & Science, 7. <https://doi.org/10.1177/20592043241268720> (Original work published 2024) Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny.2024 <https://doi.org/10.1177/20592043241268720>

Tarasti, Eero Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoric Works and Cello and Orchestra Concerto No. «Roczniki Humanistyczne» 2. Vol. 72 No. 12 Zeszyt specjalny 2024. с. <https://czasopisma.tnku.pl/index.php/rh/article/view/1417>

Borodikhina, Polina. "History and Evolution of the Musical Genre of the Piano Concerto." *Tomsk State University Musical Almanac*, no. 12 (2021): 93–112.

Usova, Olga, Artem Usov. "Stylistic Features of Kurt Shwen's Music in His Works

for Balalaika.” *Bulletin of Musical Science* 11, no. 1 (2023): 127–135.

Ivanov, Andrey. “The First Cello Concerto by K. Y. Davydov.” *Opera Musicologica* 2 (12) (2012): 34–38.

Kotlova, Henrietta. *The Kui in the Genre System of Kazakh Composers*. Almaty: Alianz, 2004.

Simina, Renea. *George Enescu's Concertstuck for viola and piano: a theoretical analysis within the composer's musical legacy*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2011.

Tleubergenov, Arman. *Embodiment of the Ethnic Worldview in the Works of T. Kazhgaliyev*. PhD diss., Almaty, 2016.

Timothy Judd Schumann's *Konzertstück for Four Horns: A Novel Showcase for an Instrument Reborn*. The Listeners' Club <https://thelistenersclub.com/2025/09/15/schumanns-konzertstuck-for-four-horns-a-novel-showcase-for-an-instrument-reborn/>

Авторлар туралы мәліметтер

¹ **Акпарова Галия Төлегенқызы** – өнертану кандидаты, «Музыкалану және композиция» кафедрасының профессоры, К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан).

gakparova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9558-0359

² **Абдинуров Алиби Куттымбетович** – өнертану кандидаты, «Музыкалану және композиция» кафедрасының қауымдастырылған профессоры (доцент), К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан).

abdinurov@mail.ru

Authors information

¹ **Galiya Akparova** –

Candidate of Art History, Professor of the Department of Musicology and Composition, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

gakparova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9558-0359

² **Alibi Abdinurov**–

PhD, Associate Professor of the Department of Musicology and Composition, Kulyash Bayseyitova Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan).

abdinurov@mail.ru

Сведения об авторах

¹ **Акпарова Галия Толегеновна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейітовой (Астана, Казахстан).

gakparova@mail.ru

ORCID: 0000-0001-9558-0359

² **Абдинуров Алиби Куттымбетович** – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор кафедры «Музыковедение и композиция», Казахский национальный университет искусств им. К.Байсейітовой (Астана, Казахстан).

abdinurov@mail.ru

ҚОСЫМША
6–21 бет.

APPENDIX
pp. 6–24

ПРИЛОЖЕНИЕ
С. 6–24



1-сурет – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Шығарманың қолжазбасының бірінші беті.
Дереккөз: Ренат Салаватовтың жеке мұрағаты

Figure 1 – Tles Kazhgaliyev. Konzertstück. First page of the manuscript of the work.

Source: Renat Salavatov's Private Archive

Рисунок 1 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Первая страница рукописи произведения.
Источник: Личный Архив Рената Салаватова

1-кесте – Аспаптық құрамдар**Table 1 – Instrumental ensembles****Таблица 1 – Инструментальные составы**

Композитор	Произведение	Год	Состав	Особенности
Август Клугхардт	<i>Konzertstück</i> op. 18	1870	гобой и оркестр	лирико-драматическая поэма, мягкая оркестровка
Карл Райнеке	<i>Konzertstück</i> op. 33	1853	ф-но и оркестр	трехчастность внутри одной части
Ferdinand Hiller	<i>Konzertstück</i> , op. 113	1865	ф-но и оркестр	эффектная виртуозность фортепиано, яркая оркестровка, контрастность разделов (<i>Alla marcia – Andante religioso – Saltarello</i>)
Николай Андреевич Римский-Корсаков	<i>Концертштюк</i>	1877	кларнет и оркестр	лирическо-виртуозная миниатюра; кантилена кларнета, прозрачная оркестровка, русская мелодическая интонационность
Антон Рубинштейн	<i>Концертштюк</i> op. 113	1889	ф-но и оркестр	эффектная виртуозность фортепиано
Коуэн, Фредерик Хаймен	<i>Konzertstück</i>	1897	ф-но и оркестр	виртуозная романтическая пьеса; яркая фортепианная фактура, кантиленность тем, компактная концертная форма
Александр Гедике	<i>Концертштюк</i> op. 11	1900	ф-но и оркестр	неорусская интонационность, сценичность формы
Габриэль Пьерне	<i>Konzertstück</i> op. 39	1901	арфа и оркестр	синтез романтизма и импрессионизма
Вилли Брандт	<i>Konzertstück</i> op. 12	1910	труба и оркестр	демонстрация новой техники медных
Макс Брух	<i>Konzertstück</i> op. 84	1910	скрипка и оркестр	Лирико-драматическая концертная пьеса; позднеромантическая экспрессия
Маурицио Кагель	<i>Konzertstück</i>	1990	литавры и оркестр	переосмысление концертной формы; сольные литавры; расширенные техники; фактурный диалог с оркестром

2-кесте – Жанрдың жинақталған формалық-стильдік белгілері**Table 2 – Consolidated formal and stylistic characteristics of the genre****Таблица 2 – Сводные формально-стилевые признаки жанра**

Аспект	Характеристики
Форма и драматургия	Сквозная одночастность с внутренней трехчастностью; контраст эпизодов (<i>andante – allegro – marcia – presto</i>); кульминационная кода; принцип <i>solo–tutti</i> .
Инструментальные модели	От фортепиано к коллективной солистичности (валторны, духовые ансамбли, арфа, труба, туба); камерно-оркестровые версии.
Гармония и тематизм	Тональность с модуляциями, мотивная экономия, жанровые формулы (марш, танец, романс).
Фактура и оркестровка	Переключение между плотными <i>tutti</i> и камерными репликами; активная роль оркестровых диалогов и тембрового рельефа.
Метроритмика	Смена размеров и пульса ($2/4 – 3/4 – 6/8$), метрика «внутренней трехчастности»; <i>hemiola</i> , синкопы, <i>attacca</i> -переходы.

3-кесте – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Құрылымы

Table 3 – Tles Kazhgaliyev. Konzertstück. Structure

Таблица 3 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Структура

Раздел	Функция	Содержание
Вступление	экспозиционная подготовка	гаммообразное движение, аккорды на слабых долях, секундовые мотивы у виолончелей
A	экспозиция	скерцозная тема, контраст <i>legato</i> – <i>staccato</i> , активное участие фортепиано
B	эпизод + разработка	сонорные эффекты, <i>glissando</i> , кластеры, игра за подставкой, тембровые контрасты
A1	динамизированная реприза	возвращение тематизма вступления, фактурное наращение, усиление остинато
Coda	заключение	каденционные аккорды, кульминационный <i>fortissimo</i>

Ноталық мысал 1 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Кіріспе

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 1 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Introduction

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 1 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Вступление

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

Presto (♩ = 152)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

f

ff non div.

ff non div.

ff non div.

ff

ff

ff

Ноталық мысал 2 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Кіріспе

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 2 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Introduction

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 2 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Вступление

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 3 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Бірінші бөлімнің тақырыбы

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 3 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Theme of the First Movement

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 3 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Тема первой части

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

10

Ноталық мысал 4 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Фортепиано репликасы: cis^2 – cis^3 октавалық жүргізілуі, cis^4 форшлагымен

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 4 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Piano response: octave motion cis^2 – cis^3 with a cis^4 grace note

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 4 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Реплика фортепиано: октавное проведение cis^2 – cis^3 с форшлагом cis^4

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 5 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Фортепианодағы октавалық репликаның қайталануы: e^1 – e^2 , e^3 форшлагымен

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 5 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Repetition of the piano's octave response: e^1 – e^2 with a grace note e^3

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 5 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Повтор октавной реплики фортепиано: e^1 – e^2 с форшлагом e^3

Источник: Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 6 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Екінші тақырыптың алдындағы екі тактылық байланыстырушы эпизод

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 6 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Two-bar connecting episode before the second theme

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 6 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Связующий 2-х тактовый эпизод перед второй темой

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

The image displays a musical score for a two-bar connecting episode. The score is written for multiple instruments, including Violins (V-ni 1, 2, 3), Violas (V-la 1, 2, 3), Cellos (V-le 1, 2, 3), and Double Basses (V-c, C-b). The notation is in common time (C) and features a key signature of one sharp (F#). The first bar begins with a piano (p) dynamic, and the second bar concludes with a forte (f) dynamic. The score is organized into two systems, each containing two measures. The instruments are listed on the left side of the score, and the notation is written on staves with treble and bass clefs. The dynamics p and f are clearly marked at the beginning and end of the episode.

Ноталық мысал 7 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Бірінші бөлімнің екінші тақырыбы

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 7 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Second Theme of the First Movement

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 7 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Вторая тема Первой части

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

The image displays a musical score for the second theme of the first movement. The score is written for a string ensemble, including Violins (V-ni), Violas (V-la), Cellos (V-le), and Double Basses (V-c). The notation is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first bar begins with a fortissimo (ff) dynamic and a tempo marking of 'unis.' (unison). The second bar concludes with a tempo marking of 'не ускорять' (do not accelerate). The score is organized into two systems, each containing two measures. The instruments are listed on the left side of the score, and the notation is written on staves with treble and bass clefs. The dynamics ff and the tempo markings are clearly marked at the beginning and end of the theme.

Ноталық мысал 8 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Эпизодтың фактуралық дамуы (31–34-тт)

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 8 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Textural development of the episode (mm. 31–34)

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 8 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Фактурное развитие эпизода (тт. 31–34)

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

Ноталық мысал 9 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». 36-такт: ішекті аспантар *divisi*

партиясындағы кіріспелік аккордтық фактураның реминисценциясы

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 9 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Bar 36: reminiscence of the introductory chordal texture in the strings *divisi*

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 9 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». 36-й такт: реминисценция вступительной аккордовой фактуры у струнных *divisi*

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

Ноталық мысал 10 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Ортаңғы бөлім

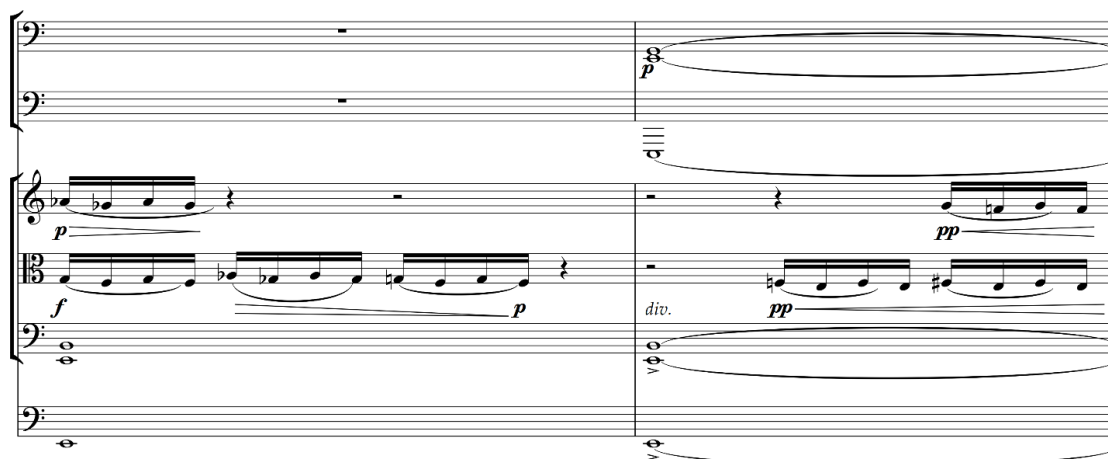
Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 10 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Middle Section

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 10 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Средний раздел

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 11 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Ортаңғы бөлім. Фортепиано партиясындағы глиссандо

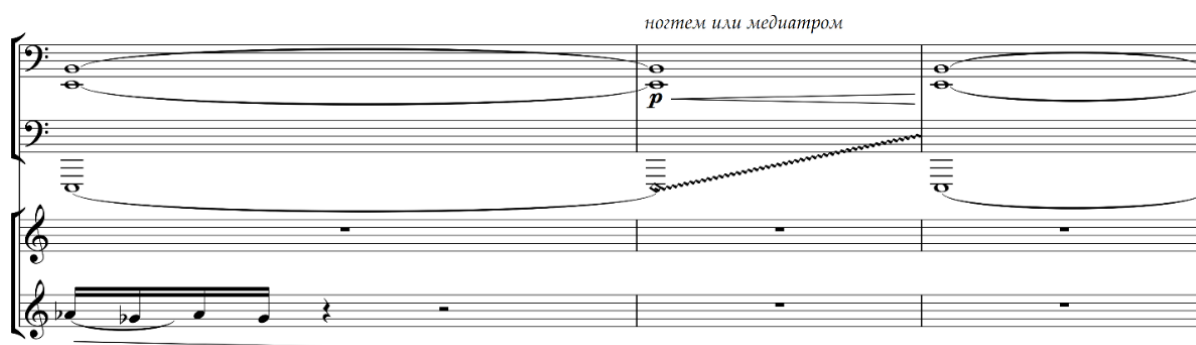
Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 11 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Middle Section. Glissando in the piano part

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 11 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Средняя часть. Глиссандо в партии фортепиано

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи



Ноталық мысал 12 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Сонорлық эпизод: оркестрлік фоникалық эффектілер және созылыңқы кластерлер (44–61-тактілер)

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 12 – Tles Kazhgaliyev. «Konzertstück». Sonoristic episode: orchestral phonic effects and sustained clusters (mm. 44–61)

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 12 – Тлес Кажгалиев. «Концертштюк». Сонорный эпизод: оркестровые фонические эффекты и протяженные кластеры (м. 44–61)

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

The image displays a musical score for an orchestral work, specifically a sonoristic episode. The score is written for a large orchestra, with multiple staves for strings, woodwinds, and brass. The notation includes sustained clusters, phonic effects, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano). The score is divided into two systems, each containing multiple staves. The first system shows a dense cluster of notes in the upper register, while the second system features a more complex arrangement of notes and rests, including a section marked *pizz.* (pizzicato) and *arco solo* (arco solo). The overall texture is characterized by sustained, overlapping sounds that create a rich, atmospheric effect.

Ноталық мысал 13 – Тлес Қажғалиев. «Концертштюк». Сонорлық эффектiлер: *sff pizzicato*-аккордтар және қылқобызда көпiршенiң артында ойнау тәсiлi

Дереккөз: Ноталық мысалдарды қолжазбадан Алиби Абдинуров терген

Musical Example 13 – Tles Kazhgaliyev. *Konzertstück*. Sonoristic effects: *sff pizzicato* chords and the behind-the-bridge playing technique

Source: Musical examples were prepared by the author, Alibi Abdinurov, based on the manuscript

Нотный пример 13 – Тлес Кажғалиев. «Концертштюк». Сонорные эффекты: *sff pizzicato*-аккорды и прием игры за подставкой

Источник: нотные примеры набраны автором Алиби Абдинуровым с рукописи

