

RU

Жанрово-драматургические особенности инструментальных концертов Толибхона Шахиدي (на примере Третьего фортепианного концерта и Концерта для альты с оркестром)

Нуруллоева О. Н.

Аннотация. Целью статьи стало выявление особенностей жанрово-драматургической модели инструментального концерта в творчестве Толибхона Шахиدي на примере Третьего концерта для фортепиано с оркестром (1994) и Концерта для альты с оркестром (2017). В работе рассматриваются принципы звуковысотной организации, метроритмики, оркестрового мышления и трактовки партии солиста, а также способы интеграции интонационных элементов таджикской музыкальной традиции в контексте современной академической композиции. Научная новизна исследования заключается в выявлении характерных черт авторской трактовки концертного жанра у Шахиди: одночастная поэзная драматургия, отказ от виртуозности как самоцели, особая медиативная роль солиста, а также использование ладовости в сочетании с элементами серийной и сонорной техники. Полученные результаты позволяют рассматривать инструментальные концерты композитора как целостную художественную модель, в которой осуществляется синтез интонационной традиции Таджикистана и западных композиционных техник XX-XXI веков.

EN

Genre-dramaturgical features of Tolibkhon Shahidi's instrumental concertos (as exemplified by Piano Concerto No. 3 and the Concerto for Viola and Orchestra)

O. N. Nurulloeva

Abstract. The aim of the article is to identify the distinctive features of the genre-dramaturgical model of the instrumental concerto in the works of Tolibkhon Shahidi, based on Concerto for Piano and Orchestra No. 3 (1994) and the Concerto for Viola and Orchestra (2017). The study examines the principles of pitch organization, meter-rhythmic structure, orchestral thinking, and the interpretation of the solo part, as well as the ways in which intonational elements of the Tajik musical tradition are integrated into the context of contemporary academic composition. The scientific novelty of the study lies in identifying the characteristic features of Shahidi's authorial approach to the concerto genre, including one-movement poem-like dramaturgy, the rejection of virtuosity as an end in itself, the special mediative role of the soloist, and the use of modal-intonational thinking in combination with elements of serial and sonoristic techniques. The findings make it possible to regard the composer's instrumental concertos as an integral artistic model in which a synthesis of the intonational tradition of Tajikistan and Western compositional strategies of the 20th-21st centuries is realized.

Введение

Актуальность исследования обусловлена устойчивой значимостью жанра инструментального концерта в системе академической музыки и продолжающимся процессом его жанрово-драматургического переосмысления в композиторской практике XX-XXI веков. В исторической перспективе – от эпохи барокко до современности – инструментальный концерт эволюционировал от модели виртуозно-сопоставительного взаимодействия солиста и оркестра к более сложным формам художественного диалога, в рамках которых фигура солиста приобретает философское и культурное репрезентативное значение.

Особую актуальность проблема трансформации концертного жанра получает в XX-XXI столетиях в странах Центральной Азии, где инструментальный концерт становится одной из ведущих форм композиторского высказывания. В условиях переосмысления национальной и культурной идентичности концерт функционирует как пространство художественного синтеза, позволяющее интегрировать западноевропейскую академическую жанровую модель с интонационным и метроритмическим мышлением восточной музыкальной традиции.

Пути развития инструментального концерта в республиках Центральной Азии – Казахстане, Узбекистане, Кыргызстане, Таджикистане и Туркменистане – складывались неоднородно, что было обусловлено различиями исторических условий, включая особенности музыкально-образовательной системы и концертной инфраструктуры. Это определило многообразие индивидуальных композиторских трактовок концертного жанра в современной музыкальной культуре всего региона.

В этом контексте особый научный интерес представляет творчество одного из ведущих композиторов Таджикистана – Толибхона Шахида, автора более двадцати инструментальных концертов. Его Третий концерт для фортепиано с оркестром и Концерт для альты с оркестром демонстрируют устойчивое стремление к переосмыслению традиционной модели концертирования, смещая акцент с виртуозно-сопоставительного начала на философски осмысленную драматургию и особую семантическую роль солиста. Анализ инструментальных концертов в обозначенном культурно-историческом и авторском контексте предполагает поэтапное решение следующих задач:

- 1) рассмотреть особенности развития жанра инструментального концерта в музыкальной культуре Центральной Азии и обозначить основные тенденции его жанровой трансформации;
- 2) определить место инструментальных концертов Т. Шахида в контексте центральноазиатской композиторской традиции второй половины XX – начала XXI века;
- 3) проанализировать особенности звуковысотной организации, метроритмики и оркестрового мышления в Третьем концерте для фортепиано с оркестром и Концерте для альты с оркестром;
- 4) выявить специфику трактовки партии солиста и характер его взаимодействия с оркестром в анализируемых сочинениях;
- 5) определить драматургические принципы и формообразующие механизмы, обеспечивающие целостность одночастных поэзных композиций в инструментальных концертах Т. Шахида.

Методологическую основу работы составил комплексный подход, сочетающий стилистов, структурный и оркестровый анализ Третьего концерта для фортепиано с оркестром и Концерта для альты с оркестром Т. Шахида. Дополнительной методологической опорой выступает историко-культурный подход, позволяющий рассмотреть сочинения в контексте развития центральноазиатского академического искусства.

В качестве дополнительных материалов исследования использовались опубликованные интервью с композитором Т. Шахидом (Толиб Шахиди..., 2013; Авторский вечер..., 2016), а также концертные рецензии и обзорные публикации, посвященные исполнению его инструментальных сочинений (Бояринцева, 2022; Соболева, 2011; Концерт для альты с оркестром..., 2018). Существенное значение для исследования имели аудио- и видеозаписи исполнений анализируемых произведений, в том числе в интерпретациях И. Фёдорова, М. Новикова и Е. Мечетиной, представленные на открытых медиаресурсах (Classic-online, ЯндексМузыка). Кроме того, в работе использованы текстовые и аудиовизуальные материалы фестивальных показов и публичных интервью композитора с журналистами и музыкальными критиками, опубликованные в средствах массовой информации и на официальных интернет-платформах (Шахиди, 2018).

Решение поставленных в статье задач опирается на теоретическую базу, включающую труды отечественных и зарубежных музыковедов, посвященные проблемам жанра инструментального концерта, вопросам музыкальной драматургии, интонационного анализа и оркестрового мышления. К ним относятся исследования, рассматривающие эволюцию концертного жанра, его типологические модели и особенности взаимодействия солиста и оркестра (Раабен, 1976; Савенко, 2001; Холопова, 2000).

Значимую роль в исследовании играют труды, освещающие развитие академической музыки и композиторских школ Центральной Азии и постсоветского пространства, а также особенности формирования национальных жанровых моделей в условиях взаимодействия традиционной и европейской музыкальной культуры (Закирова, 2015; Хасанова, 2018а; 2018b; Айгалкаева, 2021; Таджикская музыка, 2003). Эти работы позволяют рассмотреть инструментальные концерты Т. Шахида в широком региональном и историко-культурном контексте.

При анализе композиторского языка и художественного мышления Т. Шахида используются исследования, посвященные его творчеству и эстетическим установкам, а также тексты самого композитора, отражающие авторскую рефлексию и взгляды на проблемы межкультурного художественного синтеза (Давлатова, 2020; Шахиди, 2014; 2022). Указанные источники служат основой для выявления индивидуальных принципов формообразования, интонационного мышления и трактовки жанра инструментального концерта в анализируемых сочинениях.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования полученных результатов в образовательной, исполнительской и научно-методической практике. Проведенный анализ жанрово-драматургических и интонационно-стилевых особенностей инструментальных концертов Т. Шахида позволяет уточнить представления о специфике развития концертного жанра в музыкальной культуре Центральной Азии и может быть использован в учебных курсах по истории современной академической музыки, анализу музыкальных форм, оркестровке и интерпретации музыкальных произведений.

Материалы и выводы исследования могут быть применены в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин в высших и средних специальных учебных заведениях, а также при подготовке лекционных курсов и учебно-методических пособий, посвящённых проблемам жанра инструментального концерта и вопросам межкультурного художественного синтеза. Аналитические наблюдения, связанные с трактовкой партии солиста и принципами формообразования в одночастных концертных композициях, могут быть использованы в работе пианистов, альтистов и дирижёров при подготовке к исполнению произведений Т. Шахиди.

Обсуждение и результаты

В Казахстане жанр инструментального концерта за двадцатое столетие прошел долгий путь от миниатюр к масштабным симфоническим произведениям, в которых национальный колорит стал важным элементом композиции. Ранние произведения, среди которых Фортепианный концерт Е. Брусиловского (1939), основанные на классическом виртуозном концерте, постепенно уступили место произведениям, в которых сочетаются традиции казахского кюя с академической формой. Среди композиторов, развивающих этот жанр, исследуя связь между фольклором и академизмом, стоят имена Н. Мендыгалиева и Г. Жубановой. Как подчёркивает Б. Б. Айгалкаева, «в условиях жанра композиторам удалось наиболее ярко отразить свой авторский метод композиции, при этом сохраняя особенности казахских национальных истоков» (2021, с. 26).

В Узбекистане инструментальный концерт стал одной из центральных форм композиторского творчества с 1990-х годов. Композиторы расширили спектр используемых инструментов, включая национальные. Важной чертой узбекского концерта стало органичное сочетание европейской модели концертного жанра с восточной монодийной традицией. Так, музыковед В. М. Закирова в статье «Тенденции развития концертных жанров в Узбекистане» отмечает, что «концерт, попав в новую для себя музыкальную среду, быстро адаптировался и стал развиваться во взаимодействии двух культур посредством сочетания разных типов музыкального мышления» (2015, с. 17). Сегодня композиторы Р. Абдуллаев, Н. Гиясов, Ф. Янов-Яновский, М. Бафоев экспериментируют не только в пределах концертной формы, но и создают жанровые гибриды: концерт-поэма, концерт-балет, концерт-фантазия, концерт-рапсодия. Возрождение жанра *concerto grosso* в Узбекистане также подтверждает стремление к «камернизации» концерта, к лаконичности и интонационной сосредоточенности (Закирова, 2015, с. 18).

В Кыргызстане композиторы с 1960-х годов также активно развивали жанр инструментального концерта, создавая произведения для скрипки, фортепиано и других инструментов. Среди наиболее значимых произведений – три фортепианных концерта М. Бурштина (1966, 1969, 1971) и 2 скрипичных концерта С. Осмонова (1970, 1984). Кыргызстанские композиторы и сегодня экспериментируют с оркестровыми формами и симфоническим составом, что способствует дальнейшему развитию концертной музыки в республике (Сайт Союза композиторов Кыргызстана).

Туркменский инструментальный концерт в научной литературе представлен значительно менее полно по сравнению с аналогичными жанровыми процессами в других странах Центральной Азии, что во многом обусловлено ограниченной доступностью официальных источников и недостаточной разработанностью данной тематики в музыковедческих исследованиях. Вместе с тем анализ имеющихся материалов позволяет утверждать, что развитие жанра происходило в русле общерегиональных тенденций, связанных с синтезом академических форм и национальной музыкальной традиции (Мухаммедова, 2025, с. 2). В Туркменистане так же, как и в Узбекистане и Таджикистане, туркменские композиторы (В. Мухатов, Н. Халмамедов, А. Кулиев) стремились создать образцы концертов для народных инструментов с оркестром. В качестве примера стоит выделить два Дестан-концерта (1984, 1985) и «Газели для гобоя с оркестром» (1976) Ч. Нурымова, где эпическая повествовательность традиционного туркменского дестана органично соединяется с принципами симфонического развития.

В Таджикистане жанр концерта появился несколько позднее по сравнению с другими симфоническими жанрами. Первые концерты были написаны преимущественно для фортепиано или скрипки: Концерт для фортепиано с оркестром Я. Сабзанова (1955), Концерт для скрипки с оркестром Х. Абдуллаева (1958), Концерт для фортепиано с оркестром (1965) и Концерт для скрипки с оркестром (1968) М. Атоева, Концерт для скрипки с оркестром Д. Дустмухамедова (1969), Концерт для скрипки с оркестром К. Яхьяева (1972), Концерт для скрипки с оркестром Ю. Мамедова (1978) (Таджикская музыка, 2003, с. 251). В 1990-е годы, несмотря на политические и социокультурные потрясения, композиторы Таджикистана продолжали активное развитие жанра инструментального концерта, которое осуществлялось по двум основным направлениям: с одной стороны, через интеграцию национальных инструментов и традиционных интонационных моделей в академическое оркестровое письмо внутри республики, с другой – через формирование концертных сочинений в условиях творческой эмиграции, где таджикский интонационный материал осмыслялся в контексте западноевропейской академической и современной композиторской практики. В самой республике ключевой тенденцией стало активное включение национальных инструментов в оркестровое полотно в качестве солирующих, что отражено, в частности, в Концерте для рубоба-баса и оркестра (1991) Т. Сатторова. Параллельно значительная часть композиторов (Е. Лобенко, П. Турсунов, П. Туроби, А. Латиф-заде, К. Тушенюк) оказалась в условиях творческой эмиграции, где их композиторская практика формировалась в пространстве межкультурного взаимодействия. Так, Павел Турсунов органично интегрирует таджикский мелос в сочинения, отличающиеся насыщенной оркестровкой, Алишер Латиф-заде осуществляет синтез восточных традиций с западными академическими и джазовыми элементами, а Парвиз Туроби углубляется в философское осмысление фольклорного материала, преобразуя памирские напевы в сложные полифонические полотна (Хасанова, 2018b).

Таджикские композиторы обращаются и к жанру Концерта для оркестра. Среди ключевых работ – Концерт для струнного оркестра, арфы и ударных Т. Саттарова (1991) и «Фирдавсиада» для струнного оркестра Т. Шахида (Кабилова, 2005, с. 152).

В результате инструментальный концерт в странах Центральной Азии стал не только важной формой музыкального самовыражения, но и пространством для культурного диалога, синтеза восточной и западной музыкальных традиций, что делает его значимым элементом музыкальной культуры региона. В этом контексте особое значение приобретает творчество одного из ведущих таджикских композиторов – Т. Шахида (1946 г. р.) (Давлатова, 2020, с. 5).

Композиторское наследие Т. Шахида велико – в области инструментального концерта оно включает более двух десятков сочинений, охватывающих широкий спектр инструментов: фортепиано, кларнет, альт, скрипка, виолончель, саксофон, труба. Это разнообразие свидетельствует прежде всего об интересе композитора к тембрам различных инструментов.

«Виртуозное действо фортепиано и симфонического оркестра», способное стать «украшением любого международного фестиваля» – так Александр Чайковский (Шахиди, 2022, с. 73) отзывался о **Третьем концерте для фортепиано** с оркестром, по праву считающемся одним из центральных произведений Т. Шахида. Впервые Концерт был исполнен и записан в Государственном доме радиовещания и звукозаписи (ГДРЗ) в исполнении Государственного академического симфонического оркестра имени Е. Ф. Светланова с солисткой Гульчехрой Иноятовой и дирижером Александром Ведерниковым (Шахиди, 2022, с. 154). В дальнейшем произведение звучало в различных интерпретациях: 6 декабря 1999 года в Большом зале Московской консерватории (БЗК) – Алексей Сканава с Российским государственным симфоническим оркестром кино под управлением Сергея Скрипки (Шахиди, 2014, с. 73); 3 июня 2006 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского – Екатерина Мечетина в сопровождении оркестра имени Е. Ф. Светланова, дирижер Александр Слущкий (Шахиди, 2014, с. 86); 29 апреля 2016 года – вновь в исполнении Екатерины Мечетиной с Государственным академическим симфоническим оркестром имени Е. Ф. Светланова под руководством Хобарта Эрла (Шахиди, 2016); 29 апреля 2021 года – с тем же исполнителем и оркестром, но дирижировал Габриэль Гейне (Шахиди, 2022).

Особого внимания заслуживает тот факт, что в 2024 году, в честь дня рождения Екатерины Мечетиной, Т. Шахиди принял решение посвятить этот концерт ей – пианистке, неоднократно блестяще исполнявшей его произведения и доказавшей свое глубокое понимание этой музыки. Это посвящение стало признанием Е. Мечетиной как одной из лучших интерпретаторов данного произведения.

Далее следует обратиться к анализу музыкального текста Третьего концерта для фортепиано с оркестром. Уже во вступлении произведения демонстрируется высокая энергетика оркестрового сопровождения: используется неклассический парный состав – группа деревянных духовых инструментов (флейта пикколо, флейта, гобой, фагот), медных духовых (две валторны), ударных инструментов (литавры, треугольник, бубен, бонги, том-том, фруста, две деревянные коробочки, колокольчики) и струнной группы. Можно отметить танцевальный характер этой музыки, ее стремительное разворачивание и очень быстрое включение солиста в процесс музыкального движения. Фортепиано сразу становится участником диалога с оркестром и ведет себя как ударный инструмент, что подтверждается и слуховыми ассоциациями Т. Любомирской: «...рояль вызвал ассоциации с ксилофоном или маримбой. <...> Учитывая, что композитор с большим пиететом относится к ударной группе инструментов и к ритму вообще, возводя его на пьедестал выразительности, фортепиано в данном случае стало источником неутомимо пульсирующей энергии» (2018, с. 130) (Пример 1).

Обращает на себя внимание звуковысотность. Композитор искусно сплетает такие, казалось бы, несочетаемые вещи, как пентатоника (диатонический пятиступенный лад: *e-f-g-h-c*) и неполная хроматическая гамма, которая позже обретёт черты серии (*c-cis-d-dis-e-f-fis-g*). Ключ к пониманию этого синтеза – в авторском методе, который Т. Шахиди описывает так: «Я просто подражал таджикской интонации, не цитировал ничего, но ритмы и всякие колоритные вещи изображал. Там есть диатоника и серийный эпизод» (Беседа-интервью..., 2024). Этот метод позволяет пентатонике звучать не как заимствование, а как естественная часть восточного интонационного «поля» (Пример 2).

Необходимо заметить, что под «серийностью» у Т. Шахида подразумевается не ортодоксальная додекафония как у Шёнберга или Веберна, а гибкая, интонационно адаптированная техника. Она представляет собой нечто среднее между строгой серийностью и свободной двенадцатитоновостью, проявляясь в полифонических эпизодах или выступая в роли контрапунктирующего элемента. Особенно выразителен «серийный эпизод», выполняющий роль интерлюдии, которая разделяет лирические и драматические разделы композиции (Пример 3).

В цифре 41 Т. Шахиди применяет имитацию в октаву, что позволяет провести стилистическую параллель между его трактовкой серийности и барочной хроматикой, в частности, отсылающей к технике И. С. Баха. Этот приём даёт основания интерпретировать серийность композитора как аллюзию на баховский тематизм, к примеру на тему фуги *h-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Для описания этого феномена, занимающего промежуточное положение между додекафонией и хроматикой, в статье предлагается термин «квази-серийность».

Принцип «подражания таджикской интонации», о котором говорил композитор, находит последовательное воплощение и в фортепианной партии концерта. В орнаментике слышны отголоски традиционной таджикской вокальной декламации. Эта интонационная ткань вплетена в западную гармоническую систему и не конфликтует с ней. Такой подход сближает инструментальное высказывание с вокальной традицией Среднеазиатского региона, придавая звучанию медитативный характер. Таким образом, композитор отказывается от прямого цитирования фольклорных источников, реконструируя их на уровне интонационной логики.

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром THIRD CONCERTO for Piano and Orchestra

Толиб ШАХИДИ
Tolib SHANIDI

3

Allegro ♩ = 88

Allegro ♩ = 88

Пример 1. Т. З. Шахиди. «Третий концерт для фортепиано с оркестром», т. 1-7

8 4 Soli

ПЕНТАТОНИКА

div. a 2 arco

pizz.

Пример 2. Т. З. Шахиди. «Третий концерт для фортепиано с оркестром», ц. 4



Пример 3. Т. З. Шахиди. «Третий концерт для фортепиано с оркестром», ц. 41

«Таджикский» колорит также достигается с помощью метроритмической организации. Часто используются неравные размеры, восточные метры (5/8, 7/8) и синкопированные ритмические рисунки (Пример 4).

Пример 4. Т. З. Шахиди. «Третий концерт для фортепиано с оркестром», ц. 14

Также внимание привлекает детализированная нюансировка, артикуляция и темброво-регистровые приёмы, которые придают партии солиста насыщенность и многогранность. В ряде эпизодов партия солиста интегрируется в оркестровую ткань, что создаёт эффект растворения индивидуального начала в коллективном звучании при одновременном сохранении личного тембра в общей фактуре (Пример 5).

Оркестровая ткань функционирует как контекстуальная среда, не вступающая в конфликт с солистом, но поддерживающая и структурирующая его голос. «...Я писал в очень напряженные годы, в годы войны. Может быть, это отразилось, может быть, я хотел убежать от этих реалий...» (Толиб Шахиди..., 2013). Автор ограничивает себя небольшим инструментарием: духовая группа редуцирована до флейты пикколо, флейты, гобоя, фагота и двух валторн, что позволяет выделить солирующий инструмент не за счёт силы звука, а за счёт предоставления ему тембрового и фактурного пространства. В свою очередь, виртуозность солиста подчинена выразительности: технические пассажи всегда несут смысловую нагрузку, а не служат самоцели.

Всё вышеизложенное подтверждает, что в Третьем концерте реализуется тип концертирования, близкий к романтической модели. Напомним, что одночастная форма поэзного типа была не редким явлением в ту эпоху. Кроме того, для романтического концерта была характерна тенденция к использованию малого оркестрового состава вместо масштабного симфонического. В данном случае эта камерность была подчеркнута ещё и тем, что оркестр выступает как резонирующая среда и собеседник. Тем самым солист перестаёт быть «героем-виртуозом» и превращается в философствующего интерпретатора, мыслителя, медиатора, чьё интонационное размышление становится связующим звеном между авторским замыслом и слушателем.

В Концерте для альта с оркестром (2017) важной отправной точкой анализа является история создания сочинения. Как вспоминал Т. Шахиди, импульсом к его написанию стала случайная встреча с альтистом Максимом Новиковым: «Если бы я абсолютно случайно не встретился с Максимом Новиковым у входа в “Кофеманию” или всё же у главного входа в БЗК, я бы так и не написал Концерт для альта с оркестром <...> Да и назвал я эту партитуру “Агар” – в переводе с таджикско-персидского... “Если бы...”» (2022, с. 54).

The image displays a musical score for Example 5, which is the third movement of a concerto for piano and orchestra by T. Z. Shahidi. The score is presented in two systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Piano solo (P-no solo), Violoncello (V-c, div. 4), and Contrabass (C-b.). Measure 56 is marked with a box containing the number 56. The second system continues the score, with measure 57 also marked with a box containing the number 56. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'marc.' (marcato) and 'f' (forte). The piano part is written in a solo role, while the orchestra provides accompaniment and texture.

Пример 5. Т. З. Шахиди. «Третий концерт для фортепиано с оркестром», ч. 56

Можно предположить, что название произведения задаёт интонационный вектор всего сочинения, выступая как философски окрашенное размышление. Далее следует рассмотреть средства, с помощью которых композитор формирует это размышление – условное, практически лишённое чётко выраженного начала и конца, пространство интонационного путешествия.

В окаймляющих разделах сочинения в качестве основного тона явно прослеживается использование звука «ля», что позволяет говорить об условной тональности *a-moll*. Рассматривая лексику концерта, можем заметить, что **звукоточная** линия также демонстрирует широкую палитру выразительных средств: от восточной мелодекламации (ц. 7-9) до элементов серийной техники (ц. 17), от интонаций романтического повествования до почти авангардной полистилистики (ц. 21-23) (Пример 6).

В альтовом концерте также ярко прослеживается свободная ритмика с использованием неравномерных размеров.

Как и в Третьем концерте для фортепиано, состав редуцирован: группа медных духовых (четыре валторны), ударных инструментов (литавры, треугольник, колокольчики, колокола, марimba, вибратон), арфа, фортепиано и струнные. Проанализировав партитуру, можем отметить, что оркестр здесь функционирует не только как опора, но и как интонационный оппонент: в одних эпизодах он поддерживает и оттеняет солиста, в других вступает с ним в скрытый конфликт. Возникает драматургия внутреннего диалога, в котором солист ведёт беседу не только с оркестром, но и с самим собой, с собственной памятью и судьбой.

Активное использование приёмов мелодического и ритмического унисона в аккомпанирующих партиях связано с воспроизведением аккомпанемента в профессиональной музыке устной традиции (маком, шашмаком). Особенно показателен в этом отношении эпизод цифры 36 (Пример 8).

The musical score is for a concert for viola and orchestra. It consists of 11 staves. The top staff is for the Cor. (Cor Anglais). The second staff is for the Timp. (Timpani). The third staff is for the C-III (Cello III). The fourth staff is for the Vibr. (Vibraphone). The fifth staff is for the Ar. (Araucaria). The sixth staff is for the P-no (Piano). The seventh staff is for the V-la sola (Viola sola). The eighth staff is for the V-ni I (Violini I). The ninth staff is for the V-ni II (Violini II). The tenth staff is for the V-le (Viola). The eleventh staff is for the div. Vn. & Vb. (Violini & Violoncelli). The twelfth staff is for the C-b. div. (Contrabassi). The number 36 is marked above the first staff and below the V-ni I staff. Dynamics include mp, mf, p, and ff.

Пример 8. Т. З. Шахиди. «Концерт для альты с оркестром», ц. 36

Элементы фольклорного интонирования также подвергаются сложной семантической трансформации. Например, тема, звучащая в цифрах 24-26, отчётливо отсылающая к народной мелодике, последовательно дезинтегрируется, «раскалываясь» на фрагментированные, интонационно «расщеплённые» мотивы (Пример 9).

Апогеем драматургического и образного развития становится каденция солиста, где доводятся до предела все основные образные линии – от исповедальной медитативности до экзистенциального напряжения. Принципиально значим её финал: он построен на материале, обладающем ярко выраженными признаками народной музыки Среднеазиатского региона. Этот композиционный жест можно интерпретировать как философское утверждение: сквозь хаос современного мира и «безумств» звукового материала возвращается основа – важность связи с корнями. Таким образом, каденция выполняет не только виртуозно-техническую, но и важнейшую смыслообразующую функцию, погружая слушателя в исходную, архетипическую интонационную основу (Пример 10).

Пример 9. Т. З. Шахиди. «Концерт для альты с оркестром», ц. 24

Пример 10. Т. З. Шахиди. «Концерт для альты с оркестром», ц. 39

Выбор альты как ведущего инструмента не случаен: его мягкий, меланхоличный тембр и способность к интонационным полутениям делают его идеальным носителем сложных, часто невыразимых через традиционные средства состояний. Подобную трактовку альты можно встретить уже в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии» (1834), где инструмент становится голосом одинокой, рефлексирующей души, а также в концерте А. Шнитке (1985), созданном для Ю. Башмета, где инструмент воплощает трагическое, «отравленное» сознание человека XX века. У Шахиди альт вбирает в себя обе эти ипостаси – и лирико-рефлексирующую, и трагически-экзистенциальную, – но обогащает их новым качеством: альт звучит как «голос из тени», становясь инструментом реминисценции, проводником культурной памяти и общечеловеческих переживаний.

Заключение

Проведённое исследование позволило рассмотреть особенности функционирования жанра инструментального концерта в музыкальной культуре Центральной Азии XX-XXI столетий и выявить устойчивые

тенденции его жанрово-драматургической трансформации. В условиях переосмысления культурной идентичности концерт утрачивает преимущественно виртуозно-сопоставительный характер и всё чаще становится формой философски осмысленного музыкального высказывания, ориентированного на синтез западноевропейской академической традиции и восточного интонационного мышления.

Анализ инструментальных концертов Т. Шахиди показал, что его творчество органично вписывается в общий контекст центральноазиатской композиторской практики XX-XXI веков, одновременно демонстрируя ярко выраженную индивидуальность авторского художественного метода. Музыкальный язык композитора представляет собой органичную систему интонационных кодов, в которой модальность и тональная функциональность, элементы серийной техники и свободная импровизационная мелодика, ориентальная ладовость и сонористические приёмы образуют подвижный, но внутренне сбалансированный синтез, сохраняющий узнаваемый таджикский темброво-интонационный колорит.

Исследование звуковысотной организации, метроритмики и оркестрового мышления в Третьем концерте для фортепиано с оркестром и Концерте для альты с оркестром позволило выявить характерные принципы композиторского письма Т. Шахиди. Существенную роль в формировании музыкальной ткани играет гибкое сочетание интонационного мышления с элементами серийной техники, а также использование неравномерных метроритмических структур и редуцированного оркестрового состава, функционирующего как смыслообразующее и драматургически активное пространство.

Особое значение в анализируемых сочинениях приобретает трактовка партии солиста. Солоист выступает не столько как носитель виртуозного начала, сколько как медиатор между традицией и современностью, индивидуальным и универсальным. Виртуозность в концертах Шахиди подчинена смысловой логике музыкального высказывания и не становится самоцелью, даже в кульминационных эпизодах.

Драматургическая целостность анализируемых произведений обеспечивается в рамках одночастной поэмы формы за счёт принципов контраста, трансформации интонационного материала и повторности ключевых музыкальных элементов, формирующих оstinatную линию развития. Эти формообразующие механизмы позволяют композитору создавать текучую, импровизационно окрашенную музыкальную ткань, в которой каждый эпизод обладает самостоятельной семантической нагрузкой, сохраняя при этом единство художественного замысла.

Всё это позволяет говорить о том, что инструментальные концерты Т. Шахиди предстают как целостная жанрово-драматургическая модель, в которой композиторское мышление, исполнительская концепция и форма объединены общей художественной задачей – созданием актуального музыкального высказывания, укоренённого в традиции и одновременно обращённого к современному культурному контексту.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с расширением аналитического поля и углублением сравнительного подхода к инструментальному концерту в творчестве Т. Шахиди и других композиторов Центральной Азии. Представляется целесообразным привлечение более широкого круга концертных сочинений композитора, что позволит выявить динамику эволюции его жанрового мышления и уточнить типологию авторской модели концертирования.

Материалы исследования | Research materials

1. Авторский вечер Толибхона Шахиди // Asia-Plus. 2016. <https://www.asiaplustj.info/ru/news/life/culture/20160616/avtorskii-vecher-tolibkhona-shakhidi>
2. Беседа-интервью с композитором Толибхоном Шахиди: неопубликованные материалы исследования. 2024.
3. Бояринцева А. Толибхон Шахиди. Концерт для альты с оркестром. 2022. <https://www.belcanto.ru/22111401.html>
4. Концерт для альты с оркестром: Толибхон Шахиди представил новое произведение в Италии // Asia-Plus. 2018. <https://asiaplustj.info/ru/news/life/culture/20180827/kontsert-dlya-alta-s-orkestrom-tolibhon-shahidi-predstavil-novoe-proizvedenie-v-italii>
5. Любомирская Т. Авторский вечер Т. Шахиди в Большом зале Московской консерватории // «...И посвятившие себя музыке»: сборник статей. М.: Композитор, 2018.
6. Сайт Союза композиторов Кыргызстана. <http://kompozitor.kg/history.html>
7. Соболева А. Диалог культур и эпох // Interaffairs (Интерфакс). 2011. <https://interaffairs.ru/news/show/30460>
8. Толиб Шахиди: «Смешение музыкальных культур всегда будет приносить оригинальные результаты...» // Радио «Орфей». 2013. <https://orpheusradio.ru/programs/actualmusic/2013-09-04/2050-aktualnaya-muzyka-s-tolibom-shakhidi>
9. Шахиди Т. Времен контрасты. Интервью, статьи, письма, фотографии: сборник статей / под ред. Л. Джумановой. М.: Композитор, 2014.
10. Шахиди Т. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром (запись): Екатерина Мечетина (фортепиано), Хобарт Эрл (дирижёр), Государственный академический симфонический оркестр России им. Е. Ф. Светланова. 2016. <https://mail.classic-online.ru/production/7743>
11. Шахиди Т. «Симфония времени»: телефильм. 2018. https://www.youtube.com/watch?v=D1LX98O_GiE
12. Шахиди Т. 3. Чётки памяти. М.: Композитор, 2022.

Источники | References

1. Айгалкаева Б. Б. Жанр фортепианного концерта в казахстанской композиторской школе // Цифровая наука. 2021. № 10.
2. Давлатова С. Суфийская тема в творчестве таджикского композитора Толиба Шахиди: дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2020.
3. Закирова В. М. Тенденции развития концертных жанров в Узбекистане // European Journal of Arts. 2015. № 3.
4. Кабилова Б. Т. История становления и развития композиторского искусства в Таджикистане: дисс. ... к. ист. н. Душанбе, 2005.
5. Мухаммедова Э. История музыки в Туркменистане. Влияние традиционной музыки на современную культуру // Наука и мировоззрение. 2025. № 44.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт, 1968-1975. Л.: Музыка, 1976.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001.
8. Таджикская музыка: сборник статей / отв. ред. Н. Хакимов. Душанбе, 2003.
9. Хасанова М. М. Музыкальная жизнь Таджикистана в конце XX – начале XXI вв.: дисс. ... к. ист. н. Душанбе, 2018а.
10. Хасанова М. М. Творчество композиторов Таджикистана в последнее десятилетие XX века // Историк (Муаррих). 2018b. № 2 (14).
11. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000.

Информация об авторах | Author information**RU****Нуруллоева Орзубону Нуруллоевна¹**¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва**EN****Orzubonu Nurulloevna Nurulloeva¹**¹ Gnesin Russian Academy of Music, Moscow¹ orzumid1199@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 12.01.2026; опубликовано online (published online): 12.02.2026.

Ключевые слова (keywords): Толибхон Шахиди; инструментальный концерт; одночастная поэменная форма; роль солиста; таджикская музыка; Tolibkhon Shahidi; instrumental concerto; one-movement poem-like form; role of the soloist; Tajik music.