

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

На правах рукописи

Абдинуров Алиби Куттымбетович

**ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА В
СИМФОНИЧЕСКИХ КЮЯХ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент
Джани-заде Т.М.

Москва – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Традиционный <i>кюй</i> как феномен духовной культуры казахов	15
§ 1 Жанровые и стилистические признаки казахских традиционных <i>кюев</i>	15
§ 2 Вопросы профессионализма и авторства	22
§ 3 Программность <i>кюев</i> и их классификация	29
§ 4 Формообразование в <i>кюях</i> для домбры	45
Глава 2 Развитие симфонических жанров в творчестве композиторов Казахстана и традиционный <i>кюй</i>	59
§ 1 Претворение традиционного <i>кюя</i> в творчестве казахских композиторов	59
§ 2 Рождение нового жанра и принципы формообразования в симфоническом <i>кюе</i> Е. Рахмадиева «Дайрабай»	67
§ 3 Оркестровка симфонического <i>кюя</i> «Дайрабай»	75
§ 4 Роль оркестра в раскрытии жанра <i>кюй</i> на примере сочинения Т. Мынбаева «Туремурат»	97
Глава 3 Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических <i>кюях</i>, созданных после 1980-х годов	114
§ 1 Своеобразие образности и драматургии симфонического <i>кюя</i> Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» («Қыз қуу»)	114
§ 2 Приемы оркестрового письма в <i>кюе</i> «Погоня за девушкой»	123
§ 3 Особенности авторских симфонических <i>кюев</i> «Красивая» («Кербез») А. Токсанбаева и «Саки» С. Абдинурова	140
Заключение	153
Список литературы	160
Список иллюстративного материала	176
Приложение	178

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования вызвана необходимостью понять особенности нового жанра – симфонического *кюя*. Симфонический *кюй*, появившись в творчестве композиторов Казахстана в 60-ые годы прошлого века, получил большую популярность и существует по сей день наряду с другими известными жанрами – симфонией, концертом, симфонической поэмой, оперой, балетом и совсем новыми для казахской профессиональной музыки жанрами такими, как рок-опера, мюзикл, опера-балет, *дастан*. Возникший для симфонического оркестра жанр, обозначаемый *кюем*, тесно связан с народным *кюем*, бытующим у казахов. Этот традиционный *кюй* является наиболее развитым жанром казахского устного народного и народно-профессионального инструментального творчества. Как правило, образцы казахского *кюя* представляют собой небольшую по продолжительности, но весьма развитую в образно-тематическом и техническом плане инструментальную пьесу, обязательно программного характера. С одной стороны, в создании оркестрового *кюя* отразился накопленный казахскими композиторами богатый опыт освоения западноевропейской и русской музыкальной классики, который дает большой выбор для творческого развития композиторов, стимулирует их интерес к симфоническим жанрам, к овладению оркестровым письмом. С другой стороны, в рождении симфонического *кюя*, проявилась творческая зрелость национальной композиторской школы, поскольку жанр этот опирается на укорененные веками народные музыкальные традиции.

Это отмечают сегодня многие музыковеды: и те, кто исследует казахскую симфоническую музыку – Н.С. Кетегенова, С.А. Кузембаева, Е.Б. Трёмбевельский, Л.Т. Сайгафарова; и те, кто сосредоточен на развитии композиторской школы в Казахстане – У.Р. Джумакова, Г.Ж. Мусагулова, а также – на методах оркестрового письма в творчестве отечественных композиторов – А.В. Самаркин, Г.К. Котлова. Однако, несмотря на повышенный интерес композиторов Казахстана к симфоническому *кюю*, его специфика по прежнему

остается не раскрытой. До сих пор нет специальных научных трудов, посвященных данному явлению, хотя композиторами Казахстана написано немало сочинений в этом жанре – около тридцати.

Актуальной для проводимого нами исследования становится также тема народного казахского *кюя*, интерес к которому в последние годы значительно возрос. Отдельные черты казахских *кюев* анализируются в работах многих казахских ученых: А. Жубанова, П. Аравина, А. Сейдимбека, А. Мухамбетовой, С. Утегалиевой и др. Однако, серьезной монографии, обобщающей все музыкально-этнографические, образно-выразительные, теоретические и исполнительские особенности этого традиционного инструментального жанра до сих пор еще не появилось. В связи с проводимым нами исследованием архетипических признаков данного жанра актуальность в изучении народных *кюев* также повышается сегодня.

Проблемы, связанные с пониманием специфики симфонического *кюя*, прежде всего, касаются формообразования, так как рождение нового жанра предполагает появление новой формы. Для раскрытия принципов формообразования в симфоническом произведении важную роль играет не только характер тематизма и его развитие, но и особенности оркестровки. Исследований, раскрывающих принципы формообразования симфонического *кюя* и принципы оркестрового письма, характерные для данного жанра также специально не проводилось до сего времени. Некоторые вопросы в области инструментовки лишь бегло освещались в работах о казахской музыке, посвященных творчеству отдельных композиторов или отдельных симфонических произведений. Кроме того, процесс взаимодействия композиционной формы и оркестровки в сочинениях композиторов Казахстана остается в целом слабо разработанным. Поэтому наша работа выдвигает новые проблемы, вызванные появлением жанра симфонического *кюя*. Тем более, что исследование специфики данного жанра позволяет глубже понять закономерности в развитии современной симфонической музыки Казахстана в целом. Вместе с тем, изучение закономерностей симфонического *кюя*, обнаружение его связей с традиционным

первоисточником способствует наилучшим образом выявлению архетипических признаков жанра казахского *кюя*. Наше исследование впервые проводит работу в данном направлении.

Объектом диссертационного исследования является симфонический *кюй*, который стал выделяться в творчестве композиторов Казахстана с 60-х годов XX века и создается ими по сей день.

Материал исследования. Все рассматриваемые произведения данного жанра поделены нами на две группы. Часть симфонических опусов связана непосредственно с тем или иным традиционным *кюем*: это симфонические партитуры Е. Рахмадиева – «Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Кудаша думан» (1973), «Орытпа» (1977); Т. Мынбаева – «Туремурат», «Каракожа», «Сары Арка» (1974-1977); А. Серкебаева – «Шалкыма» (1974), «Кербез» (1976), «Шертпе кюй» (1982); Б. Кыдырбек – «Сериктас», «Балгабек», «Омар сарыны», «Оспан ауендери», «Серик Жаннат» (1977); М. Сагатова – «Мерген» (1976), «Желдирме» (1991), «Бес кыз» (1995). Ряд более поздних оркестровых сочинений определяются в нашей работе как «авторские» симфонические *кюи*, поскольку они не связаны напрямую с конкретными образцами традиционного *кюя*. Эта вторая группа представлена партитурами: Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» (1988), С. Абдинурова «Саки» (2007), А. Токсанбаева «Красивая» (2008) и др.

В фокусе нашего исследования находится также традиционный казахский *кюй*. Здесь важную роль играют, прежде всего, результаты работ казахских музыковедов, изучавших это явление. Особое место занимает вышедшая недавно звуковая Антология «1000 казахских традиционных кюев». Она позволила нам самостоятельно рассмотреть аудио-образцы народных и народно-профессиональных пьес, провести анализ некоторых из них, чтобы лучше понять форму и другие особенности этого ведущего жанра народной инструментальной музыки в Казахстане.

Предметом исследования являются специфические признаки жанра симфонического *кюя*, связанные с традиционным жанром казахского *кюя* и

отличающиеся от него. Наше внимание при этом сосредоточено на принципах формообразования в симфоническом *кюе* и приемах оркестровки в нем.

Цель работы – интерпретация сущности жанра *кюя* в его симфоническом воплощении и выявление архетипических признаков жанра *кюй* в целом. Особое внимание в работе уделено роли оркестрового начала, поскольку в результате симфонизации фольклорного первоисточника роль оркестра значительно повышается.

Цель, объект и предмет исследования обусловили постановку следующих **задач**:

- понять особенности образности, тематизма и формы традиционного казахского *кюя*, как сольной инструментальной пьесы (для домбры);
- определить характер тематизма, форму и драматургию *кюя* симфонического;
- рассмотреть образную сферу, особенности программности и способы воплощения программных образов в процессе создания симфонической формы;
- провести сравнительный анализ традиционного и симфонического *кюя* с точки зрения сохранения признаков оригинала в симфоническом *кюе* и их изменения в симфонической форме (в драматургии, тематизме, оркестровке);
- выявить основные принципы оркестрового письма, приемов оркестровки, используемых при создании симфонического *кюя*, а также функции оркестра в процессе формообразования и образно-тематическом содержании симфонических сочинений;
- проследить эволюцию в развитии жанра и определить роль слушательской аудитории в процессе становления симфонического *кюя*.

Научная новизна работы

Впервые *кюй* рассматривается в нашей работе как самостоятельный новый жанр в творчестве казахских композиторов, как целостный феномен художественного творчества, отличающийся от других известных симфонических

жанров – симфонии, увертюры, поэмы, фантазии. Предпринимается попытка выявить архетипические признаки жанра *кюй*. Поэтому *кюй* раскрывается нами и как традиционный жанр инструментальной сольной традиции казахов, и как жанр симфонический. Симфонический *кюй*, которому уделено основное внимание в работе, впервые рассматривается с точки зрения узнаваемости и сохранения определенных признаков традиционного жанра, а также наличия собственных закономерностей, характерных для сочинений симфонического типа. Новизна исследования обусловлена не только выбранным объектом – жанром симфонического *кюя*, но и вниманием к мастерству оркестровки казахских композиторов, которое оказывается необходимым художественно выразительным качеством для реализации этого нового симфонического жанра.

Степень разработанности темы исследования. В числе работ о традиционном *кюе*, заслуживающих особого внимания является работа К. Жубанова «Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жайлы» («О появлении жанра *кюй* в казахской музыке»). Он первый, в 1936 году делает систематическое разделение казахского инструментального жанра на группы: *кюи*-легенды; исторические *кюи*; обрядовые *кюи*; лирические *кюи* и *кюи*-соствязание [153]. В статье Б. Аманова «Композиционная терминология казахских *кюев*» [13] подробно описывается процесс формообразования в традиционном казахском жанре. Важные результаты содержат также работы А. Мухамбетовой [97, 98], в которых описываются не только информация о формообразовании, но и исторические данные о казахской инструментальной музыке. Сведения о казахских *кюях* содержатся в работах первого исследователя казахского фольклора А. Затаевича [63, 64]. Огромную ценность имеет работа П. Аравина об известном исполнителе *кюев* Даулеткерее и казахской инструментальной музыке XIX века [15]. Монография А. Сейдимбека «Қазақтың күй өнері» («Искусство казахского *кюя*») посвящена комплексному исследованию казахского традиционного инструментального жанра, где выделяются и описываются характерные жанровые особенности *кюя* [158]. В монографии С. Утегалиевой «Звуковой мир музыки тюркских народов» обобщен новый материал по

исследуемой теме. Ее работа посвящена широкому кругу вопросов, связанных с традиционной казахской инструментальной музыкой [133].

Большое количество работ посвящено истории становления симфонического творчества в Казахстане, среди которых есть создатели симфонических *кюев*. Некоторые казахстанские исследователи проявляют интерес в своих работах к тем проблемам, которые вызваны необходимостью понять особенности нового жанра. Одна из таких проблем, поднимаемая в этих работах, связана с появлением новой оркестровой формы, называемой *кюем*. Так, музыковеды пытаются осветить основные принципы традиционного жанра и их претворение в творчестве казахских композиторов. Например, докторская работа У.Р. Джумаковой обращена к истории формирования казахской симфонической музыки в период 1920-1980 годов [53]; работа содержит большой информационный материал с указанием на появление в 60-е годы нового жанра – симфонического *кюя*. Интересное исследование сделала Г.К. Котлова, которая обратилась к тому, как используется традиционный инструментальный *кюй* в разных жанрах профессионального композиторского творчества [86, с. 89-122]. Она провела сравнение нескольких образцов традиционного *кюя*, исполняемого на домбре, с *кюем* симфоническим. Такого рода сравнительный анализ очень важен для изучения симфонического жанра. Эта проблема актуальна и для нашей работы, и будет привлекать ученых, поскольку еще не все аспекты соотношения традиционного *кюя* и симфонического изучены.

В работе Г. Котловой «Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана» справедливо отмечается, что перевод *кюя* в симфонический жанр придает ему новые черты в драматургии, форме, инструментовке. Автор приходит к выводу, что результат взаимопроникновения различных музыкальных жанров появляется в крупных симфонических формах – в симфонии, симфонической поэме и в симфоническом *кюе* [86, с. 89-122].

Проблема оркестровки впервые была затронута в работе В.А. Самаркина, посвященной становлению оркестрового письма в творчестве композиторов Казахстана. Данная тема была раскрыта им впервые и результаты научной работы

оказались важными для понимания особенностей симфонического творчества казахских композиторов в целом, для определения особенностей национального симфонизма. Самаркин справедливо утверждает, что именно в оркестровке «ярко и специфично проявляются разнообразные общеэстетические и композиционно-технологические закономерности, которые характеризуют симфоническую музыку» [118, с. 5].

Действительно, в области оркестровки, являющейся показателем профессионального мастерства композитора XX века, осуществляется, прежде всего, поиск новых средств выразительности. Своеобразие приемов оркестрового письма в первую очередь, определяется применением особых тембровых звучаний, создающих национальный колорит произведения. Не менее важным становится «активация оркестровых средств в качестве особых формообразующих и драматургических факторов в организации музыкального произведения» [118, с. 15]. Автор отмечает появление и обоснование индивидуальных оркестровых стилей композиторов Казахстана, подробно останавливается на его изучении и научном обобщении, характеристики проблем тембрового мышления и современного претворения оркестрово-технических средств. В данной работе сделана «попытка обобщить и систематизировать накопившийся опыт композиторов Казахстана в выработке оркестрового стиля симфонических произведений, выявить в нем национально-своеобразные черты и ведущие тенденции ... показать становление оркестрового стиля как последовательный исторический процесс и сделать „вертикальный срез“ его современного периода развития в теоретическом плане» [118, с. 16].

Освещая в целом, вопросы оркестровки и рассматривая, в основном художественную роль оркестра, В. Самаркин, однако, совсем не затрагивает вопроса симфонических *кюев*, хотя упоминает о том, что данный вопрос возникает, и что он интересен, поскольку среди композиторов Казахстана имело место написание не только симфонического *кюя*, но и симфонического *мукама* уйгурским композитором К. Кужамьяровым.

Кроме работы У. Джумаковой и Г. Котловой вопросы симфонического творчества в Казахстане описаны в работах И.М. Вызго-Ивановой [37], Н.С. Кетегеновой [75, 76, 77], С.А. Кузембаевой [90], Е.Б. Трёмбовельского [128], Л.Т. Сайгафаровой [116, 117].

Особенностям развития профессиональных композиторских школ в музыкальных культурах народов бывшего СССР (Азербайджана, Узбекистана, Таджикистана) посвящены работы Н.Г. Шахназаровой [142], которая, подобно Асафьеву, указывает на наличие в некоторых народных жанрах высокого профессионального уровня. Об этом пишет также и В.Дж. Конен в статье «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» [81]. Исследователи отмечают, что в некоторых традиционных культурах Азии уже заложены своеобразные истоки симфонизации. Анализируя пути «сотрудничества двух типов профессионализма», Шахназарова рассматривает как результат этих процессов рождение первых образцов нового жанра в послевоенной музыкальной культуре Азербайджана – симфонического *мугама* [141, с. 119].

Проблемы взаимодействия профессионализма традиций Запада и Востока поднимаются также в работе Г. Котловой «Симфонические кюи Е. Рахмадиева в аспекте взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада» [85]. Интерес для нас представляют также труды по созданию симфонических *мугамов* и *макомов* в других регионах Востока (Н.С. Янов-Яновской [148], Т.М. Джани-заде [46, 50]).

По вопросам оркестровки, которые стоят в центре нашего исследования, кроме работ А. Самаркина, ценность для нашей диссертации представляют монографии: Н.А. Римского-Корсакова [113], Н.Н. Агафонникова [7], А.М. Веприка [33, 34], Н.Н. Зряковского [66], Ю.А. Фортунатова [134, 135], Г.И. Банщикова [24] и др.

Основные положения, выносимые на защиту:

- с рождением самостоятельного жанра симфонического *кюя* казахская композиторская школа вышла во второй половине XX века на качественно

новый уровень профессионализма;

- симфонический *кюй* состоялся в качестве самостоятельного жанра в профессиональной музыке Казахстана, обладающего своими характерными особенностями, связывающими его с принципами национального инструментального мышления, свойственного традиционному инструментальному *кюю* казахов;
- симфонический *кюй* закрепил за собой основные черты жанра народного первоисточника – это непродолжительная яркая концертная пьеса для симфонического оркестра в быстром темпе с узнаваемой слушателями традиционной образностью, выраженной в его программном наименовании;
- одночастная композиция симфонического *кюя*, как правило, опирается на трехчастную репризную форму, основанную на развитии нескольких контрастных тем по принципу законов симфонического творчества;
- форма традиционного *кюя*, имеющая свои особенности в виде смены трех регистровых зон (низкой – *бас буын*, средней – *орта буын* и высокой – *сага*) и в наличии рефренируемого начального тематизма, не является обязательной для формообразования симфонического *кюя*;
- средства оркестровки усиливают формообразование в симфоническом *кюе*, очерчивая контуры и структуру формы;
- симфонический *кюй* предполагает высокое мастерство в технике оркестрового письма. Композитор должен продемонстрировать архетипическое качество жанра, свойственное также сольному исполнению инструментального *кюя*, – создание небольшой оркестровой пьесы, отличающейся оркестровым блеском, разнообразием оркестровых тембров и фактур;
- симфонический *кюй* прошел собственный путь исторического развития. Если в 60-70-ые годы XX века он развивался как самостоятельный оркестровый жанр, достаточно близкий к народному первоисточнику, то с 80-х годов прошлого века он приобрел у ряда композиторов более

индивидуальные черты, оригинальный тематизм и свободную форму. Этот «авторский» симфонический *кюй* сохраняет связь с народным инструментальным жанром прежде всего в программных образах и сюжетах, основанных на истории, быте, традициях казахов.

Методологической базой исследования является тщательная и комплексная проработка привлекаемых к работе фактов *исторического* характера. Обращение к проблеме жанрового архетипа потребовало от нас применения *культурологических* методов исследования. В изучении конкретного музыкального материала мы опирались на разработанные в музыковедении теоретические методы анализа нотных и аудио источников. *Сравнительный* анализ также широко применялся нами, как при изучении особенностей жанра традиционного *кюя* и *кюя* симфонического, так и при обращении к сходным симфоническим жанрам композиторов, создателей аналогичных симфоническому *кюю* жанров – симфонического *мугама* в Азербайджане и симфонического *макома* в Узбекистане.

Теоретическая и практическая значимость работы. Проведенное исследование позволяет восполнить пробел в изучении *кюя* как специфического жанра казахской симфонической музыки и его роли в становлении национальной композиторской школы, а также приблизиться к пониманию жанровой природы народного инструментального первоисточника, активизируя тем самым дальнейшую работу как музыковедов-этнографов, так и исследователей симфонического творчества в Казахстане. Результаты работы могут быть использованы в исторических и этнографических трудах не только по музыкальной культуре Казахстана, и соседних странах Средней Азии, но и в сравнительном изучении специфических национальных жанров музыки Востока. Положения и выводы работы вносят вклад в теоретические исследования, связанные с изучением специфики музыкальных форм и жанров, как народных, так и классических западноевропейских, со способами взаимодействия традиционного и композиторского начал в национальных композиторских школах. Выводы относительно формообразования и приемов оркестрового

письма в симфонических *кюях* могут быть использованы в работах по анализу форм и по истории оркестра и оркестровых стилей. Практическое применение материалы диссертации найдут при изучении творчества отдельных современных казахских композиторов. Содержащиеся в диссертации наблюдения могут использоваться в таких учебных курсах: «История казахской музыки», «Анализ музыкальных форм», «Инструментовка», «Чтение и анализ симфонических партитур», «Традиционная музыка мира», «Внеевропейская музыка».

Достоверность результатов проведенных исследований обусловлена опорой на тщательный анализ симфонических партитур, опубликованную литературу, посвященную жанрам симфонической музыки в Казахстане, нотные издания, звуковые образцы *кюев* для домбры и симфонического оркестра, интервью с композиторами, концертные материалы, а также использованием апробированных методов изучения.

Апробация работы осуществлялась в рамках международной научно-практической конференции «Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие» (Астана, март 2008), международной научно-практической конференции «Идея независимости в искусстве. История и современность» (Астана, октябрь 2011), научно-практической конференции, посвященной 100-летию М.Тулебаева «Мукан Тулебаев и казахская музыка сегодня» (Алматы, сентябрь 2013), международной научной конференции в РАМ им. Гнесиных «Традиционная музыкальная культура: проблемы междисциплинарного изучения» (Москва, май 2014), Международного конгресса ICTM (Астана, июль 2015), научно-практической конференции, посвященной I Международному конкурсу имени Е.Рахмадиева (Астана, март 2016). Основные положения отражены в ряде публикаций рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседании кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных и была рекомендована к защите.

Поставленные задачи определяют **структуру работы**. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы (165 наименований), Списка нотных примеров и нотного приложения.

ГЛАВА 1. ТРАДИЦИОННЫЙ *КЮЙ* КАК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХОВ

§1. Жанровые и стилистические признаки казахских традиционных *кюев*

Казахский фольклор отличается богатством в области не только песенного творчества, но и инструментального. Для традиционной казахской музыки, существовавшей в сольной форме исполнения, характерной была устная форма передачи народной традиции из поколения в поколение. Сам быт кочевой цивилизации в силу своей мобильности не давал возможности развивать такие жанры искусства, как монументальная архитектура, живопись, скульптура, различные виды театрального представления, которые предполагают стационарные формы жизнедеятельности городского уклада жизни (хотя на территории Казахстана есть образцы наскальных росписей). В связи с этим, духовная культура кочевников развивалась в таких направлениях, как слово, орнамент и музыка, предполагающих развитие устного художественного творчества.

Народная инструментальная музыка – это богатый пласт казахской музыкальной культуры, глубоко связанный с особенностями ее истории и форм бытования. Многие, изучающие народную музыку казахов, отмечают, что это самобытная культура представляет большой интерес для научного исследования. В.В. Виноградов в своей статье «О музыкальной археологии» подчеркивает: «Давность и непрерывность развития казахской народной инструментальной музыки – таков основной вывод, к которому приводит изучение музыкально-исторического процесса, начиная с первых образцов музыкального воплощения эпоса (XIII-XIV веков) и кончая классическими второй половины XIX века» [35, с. 23-27]. Эту же мысль подтверждают такие письменные факты: «... произведения, подобные знаменитому кюю «Аксак кулан – Джучи хан» [«Аксак

күлан»] появились, по-видимому, еще в XIII-XIV веках в период сложения и расцвета Золотой Орды» [15, с. 33].

Инструментальная музыка, как и вокальная, сопровождала кочевников всю их жизнь, от самого рождения и до последних дней. Музыка была основой многих обрядов, ритуалов, праздников и будней кочевников. Казахская традиционная инструментальная музыка, непосредственно связанная с укладом их кочевой жизни, включает в себя многочисленные жанры, богатый спектр которых охватывает различные стороны их жизнедеятельности. Каждый из существующих жанровых примеров является неповторимым образцом фольклорного творчества, со свойственным лишь ему типичным кругом музыкальных средств выразительности¹. Наиболее развитым жанром казахского устного народного и профессионального инструментального творчества является – *кюй*². Как правило, *кюи* представляют собой небольшие по масштабам, но весьма развитые в образно-тематическом и техническом плане инструментальные пьесы, имеющие наименование программного характера. *Кюевая* музыка характеризуется как «эпически сдержанная, уравновешенная, но внутренне динамичная», ей присущ целостный художественный образ, который обстоятельно развивается «в русле единого эмоционального тонуca» [128, с. 117]. Казахский *кюй* отличает бесконфликтность в развитии композиции, выдержанность единого главного образа сочинения.

Искусство *кюя* в казахской культуре занимает высокое положение. Более того, «хороший кюй в исполнении хорошего (не говоря уже – прекрасного) домбриста ценится ими [казахскими музыкантами – А.А.] гораздо выше всякой песни, которую, конечно, не трудно перенять у другого, тогда как виртуозная игра на домбре дается не сразу и не каждому» [59, с. 21], – отмечает знаток казахской музыки Б. Ерзакович.

¹ Одной из первых работ, посвященных вопросу жанра в казахской домбровой музыке, является книга П. Аравина «Жанры казахской инструментальной музыки» [16].

² Исследователи отмечают, что слово «кюй» известно многим среднеазиатским народам, а уже с XIV века оно обозначало сочинение инструментального характера [154, с. 64].

В казахском языке слово «*кюй*» имеет несколько значений. В современном словаре данный термин обозначает: «состояние, положение» [73, с. 286]. Видимо, поэтому автор вступительной статьи к Антологии «1000 казахских традиционных кюев» [14] связывает этимологию слова *кюй* с «душевым состоянием человека, указывая, что «сущность его связана с психоэмоциональным началом» и может соотноситься с понятиями «состояние», «настроение».

Однако, существует другая лингвистическая интерпретация термина *кюй*. Она принадлежит Э.Р. Тенишеву, автору сравнительно-исторической грамматики тюркского языка, который утверждает, что слово *кюй* (кӱй) обозначает в разных тюркских языках: «село, селение», «аул», «деревня» [125, с. 494]. На это обратила наше внимание Т.М. Джани-заде, как и на то, что в устных беседах с Тенишевым, академик утверждал о близости термина *кюй* к китайскому термину «*кёг*» (*кёк*), обозначающему «тон», «напев», «лад». Как известно, термин *кёк* встречается также в музыкальном искусстве туркменских бахши и азербайджанских, турецких ашугов. Интересно, что ту же мысль высказывает в своей монографии А. Сейдимбек. Так, ссылаясь на работу ученого-лингвиста К. Жубанова «Исследования по казахскому языку» (Алма-Ата, 1966) он указывает, что раньше тюрки (предки казахов) исполняя *кюи* на кобызе, называли их словом «*кок*» («*көк*») [158, с. 167]. Думается, что такую трактовку слова «*кюй*», которую дают специалисты-тюркологи, следует учитывать при осмыслении музыкального жанра *кюй*. Ведь исторически он был связан с музыкой других тюркоязычных народов. По нашей гипотезе, в музыкальной культуре казахов термин этот также обозначал «музыкальный напев», характерный для той или иной местности или поселения кочевников.

В современном музыкознании термин *кюй* интерпретируется широко. Все исследователи подчеркивают, что «*кюй* – древний жанр национального музыкального искусства» [155, с. 184]. В работе С. Утегалиевой «Звуковой мир тюркских народов: теория, история, практика» даются, например, следующие определения: «*күй, көй, кок, күү* [*кюй, кой, кок, кюу*] (кит.) – 1) положение,

состояние (каз., узб.); 2) музыка вообще; 3) настройка на исполнение (*күйди келтіру*) (каз., азерб.); 4) мелодия, напев, мотив (песни) (тат., башк., узб.); 5) инструментальная пьеса, вид и жанр народной инструментальной музыки (каз., кырг.) [133, с. 412].

Так музыкальное понятие «*кюй*» (*күй*) встречается у многих тюркских народов. Помимо казахов, *кюй* хорошо известен другим родственным им народам – киргизам, узбекам, калмыкам, каракалпакам. У киргизов подобные казахским инструментальные пьесы называются также *кюу*. Башкиры выделяют разные виды *кюев*: *озон-кюй* (долгий, протяжный напев), *кыска-кюй* (короткий, скорый напев), *халмак кюй* (умеренный напев или спокойная песня) [65, с. 14]. В башкирской инструментальной традиции *кюй* подразумевает инструментальный вариант мелодии песни. В татарской музыке, словом *кюй* (тат. *көй*), как и в башкирской, обозначается напев, мелодию вокального характера. К примеру, название сочинений «Буранбай-кюй», «Габдрахман-кюй» означают: «напев Буранбая», «напев Габдрахмана». «Произведения, не имеющие собственного названия, именуется «узун-кюй» или «кыска-кюй», то есть «долгий напев» или «короткий напев», – пишет Р. Зелинский. [65, с. 15³].

В казахской культуре вокальная, инструментальная и танцевальная традиции существуют и развиваются самостоятельно, поэтому казахский *кюй* является жанром именно инструментальной традиции.

Следует сказать, что *кюи* создавались не каждым инструменталистом, а только музыкантами-мастерами, носителями устной профессиональной традиции – *кюйши*⁴. *Кюйши* являются профессионалами в игре на наиболее развитых в техническом отношении инструментах: струнных – домбре⁵ и кобызе, духовом – сыбызгы. Наибольшее распространение и развитие получили *кюи* для домбры – двухструнного щипкового инструмента, родственного туркменскому дутару,

³ По мнению башкирского музыковеда Р.Ф. Зелинского слово *кюй* «обладает глубокой семантической структурой». В своей работе исследователь тоже видит связь слова *кюй* с традициями Китая и подводит его к «древнекитайской лексической единице, современно произносимой как „цуй“» [65, с. 15].

⁴ Аналогично названию *кюйши* (создатель и исполнитель *кюев*), сказителей эпических вокальных произведений (*жырау*) называли *жыршы*.

⁵ Об исключительной роли данного инструмента говорит народная пословица: «настоящий казах это не сам казах, настоящий казах – домбра».

иранскому и афганскому танбуру⁶. В.В. Виноградов, описывая археологические находки, в которых присутствуют изображения двухструнных инструментов, приходит к выводу, что история существования двухструнных хордофонов насчитывает 2000 лет⁷. Из существующих ныне образцов народного инструментария самыми древними, по мнению автора, являются казахский инструмент домбыра и киргизский комуз [35, с. 23-27]⁸. Исследователи, изучавшие проблему казахского инструментария, среди которых был и П.В. Аравин, отмечали, что «щипковые инструменты такого типа [домбра] еще до появления русской балалайки были распространены у многих древнетюркских народностей Сибири и Средней Азии»⁹. И далее: «казахская домбра принадлежит к числу древнейших памятников народной музыкальной культуры, и она, безусловно, пользовалась большим распространением наряду с кобызом и сыбызгой». [15, с. 19]¹⁰.

До наших дней сохранились также *кюи* для смычкового инструмента кыл-кобыза¹¹. На этом инструменте в качестве струн используется грива и хвост

⁶ Домбра была излюбленным инструментом казахов, ее можно было встретить в каждом доме, на ней играли и мужчины, и женщины. Этот фактор повлиял на широкое распространение домбры как в народе, так и в творчестве профессиональных *кюйши*. Инструмент отличается мягкостью звучания, большими выразительными возможностями, под ее аккомпанемент исполняют также традиционные казахские песни. *Кюй* является жанром, раскрывшим технико-исполнительские, тембровые и звуковысотные возможности инструмента.

⁷ А. Сейдимбек в своей монографии «Искусство казахского кюя» («Қазақтың күй өнері») в качестве примера приводит *кюй* «Пара струн» («Қос ішек»), в программе которого описывается легенда о появлении казахского народного инструмента домбра [158, с. 102]. Здесь же автор приводит 2 варианта названия каждого ладка этого инструмента [158, с. 109]. В данной этнографической работе упоминаются исторические разновидности инструментов типа домбыра: «алтайская», домбыра эпохи гунов, домбыра «Туран», домбыра «Саз», домбыра «Толгау», домбыра «Шежире», домбыра «Абыз», домбыра «Балкан», домбыра «Танир» [158, с. 268].

⁸ Т.М. Джани-заде подробно описывает данные виды инструмента у тюркских народов в работе «Музыкальная культура Русского Туркестана» [49, с. 85-91].

⁹ А. Сейдимбек, на основании большого количества примеров устанавливает общность терминов *кангыра* на саскрите, *пантур* у шумеров, *домбор* у монголов, *дунгирма* у калмаков, *домбор* у бурятов, *домбыра* у тувинцев, *дунгир* у киргизов, *тамдыра* у туркмен, *тамбур* у узбеков, *ханкырма* у чувашей, *пандур* у чеченцев, *фандыр* у осетанцев, *пандари* у аджарцев, *бандура* у украинцев, *домра* у русских, *дамбура* у афганцев, *тунбур* в Ираке, *домбра* у казахов [158, с. 109].

¹⁰ В 1989 году профессор С. Акитаев, совместно с этнографом Жагда Бабалыкулы, проводя исследование плато «Майтобе» в Алматинской области, обнаружил наскальный рисунок с изображением четырех танцующих человек и музыкального инструмента по форме похожем на домбру (известным археологом данный рисунок был датирован периодом неолита). На основании найденного изображения ученые предположили о существовании древнего прототипа нынешнего струнного казахского инструмента, возраст которого более 4000 лет.

¹¹ В XIX веке А.Ф. Эйхгорн, собрал большую коллекцию музыкального инструментария стран Средней Азии и Казахстана. В своих трудах он называл кобыз инструментом «... странствующих киргизов-рапсодов, на котором они аккомпанируют себе, исполняя баллады, легенды и эпические песни о народных героях» [147, с. 5-6 полн.колл.].

лошади¹². Кыл-кобыз имеет две струны, исполнители играют на нем, зажав инструмент между ногами¹³. По описанию Ч. Валиханова «все известные нам акыны и жырау со времен Коркута и до XV–XVIII вв. декламировали свои поэтические мысли и суждения с помощью кобыза» [32, с. 199]. С игрой на кобызе (кобузе) связаны широко распространенные у тюркских народов легенды о старце, праотце и первом музыканте по имени Коркыт (Куркут).

Кроме *кюев* для домбры и кобыза есть сведения о существовании в прежние времена *кюев* для продольной флейты сыбызгы, а также для шан-кобыза (челюстной идиофон, типа варгана) и жетыгена (многострунный щипковый инструмент типа цитры). Но образцов традиционной музыки для этих инструментов сегодня сохранилось мало.

В XX веке сложилось мнение, что в казахской инструментальной традиции имеются две основные школы домбрового исполнительства: *токпе* (*төкпе*), распространенная на территории Западного Казахстана, и *шертпе* (Восточный, Южный и Центральный Казахстан). Этимология данных слов выражает не только географическую принадлежность, но и характер, образный мир и темпоритм, характерные для домбровых *кюев*. Слово *токпе* означает в казахском языке, буквально, «выливающийся», *шертпе* переводится как «щипковая или щелчковая игра»¹⁴. Современные исследователи связывают наличие этих двух школ с географическим расположением Казахстана «на стыке двух крупнейших традиций восточной инструментальной музыки. Одна из них, распространившаяся в странах Средней Азии, регионах Северной Индии, включает и западноказахстанскую домбровую школу *токпе* (А.И. Мухамбетова). Другая, явственно сохранившая архаичные истоки, бытует на обширнейшей

¹² «Кыл» переводится с казахского как «волос».

¹³ В работе А. Сейдимбека «Искусство казахского кюя» («Қазақтың күй өнері») дается сравнение музыкальных терминов, связанных одним корнем у разных народов: *кобза* (укр.), *коба* (польск.), *кобоз* (нем.), *копус* (сербско-хорват.), *кобза* (румын.). В казахском языке также приводятся схожие по смыслу слова: *қобыз*, *қуыс*, *қобы*, *қауыз*, *құбыр*, *қап*, *құмыра* [158, с. 103].

¹⁴ С. Утегалиевой выделяются и описываются характерные особенности данных исполнительских школ, в частности о *токпе-кюях* говорится, что название домбровых пьес Западного Казахстана *токпе* «отражает стилевое направление, связанное со штриховой техникой (непрерывными кистевыми ударами правой руки)» [133, с. 416]. Тогда как в *шертпе-кюях* используется щипковая техника игры на домбре [133, с. 417].

территории Южной Сибири, отрогах Алтая и до предгорий Средней Азии, в частности, у киргизов» [38, с. 6].

Кюи *шертпе* и *токпе* отличаются по образности, тематизму, форме и исполнительской технике. Западноказахстанские *кюи* раскрывают сильные характеры; они ярко динамичны, насыщены драматическими событиями. Общий характер стиля *токпе* активен, воинственен, музыкальное развитие протекает в быстром темпе. Исполнение *кюев* данного стиля отличается наличием двухголосной фактуры. Объединяющим структурным фактором для этих домбровых пьес служит общая для всех них форма-схема. Это условие композиционного единства подразумевает постепенное регистровое восхождение к кульминации – строгую последовательность сменяемых разделов по определенным регистровым зонам лада на инструменте домбра. В практике использования *кюевого* материала профессиональными композиторами XX века наибольшее значение приобрели именно западноказахстанские образцы. Во многом благодаря широкой их популярности в советский период истории Казахстана именно они стали визитной карточкой современной казахской инструментальной музыки.

В основе же домбровых *кюев* типа *шертпе* лежит песенный тематизм, и развитие протекает не по правилам, а более свободно и импровизационно, в среднем темпе с более детализированной утонченной техникой игры. Фактура этих *кюев* в большинстве случаев представляет собой одноголосную мелодическую линию с двухголосными каденционными оборотами. Свойственная для них программность чаще связана с человеческими чувствами и переживаниями, с женскими образами. Эти сочинения отличаются лирико-созерцательным началом, в них нашли выражение философские раздумья. Их характеризует камерность звучания, свобода метра¹⁵, небольшой звуковой диапазон и легкость аппликатуры¹⁶.

¹⁵ Музыковедами Казахстана установлено, что «ритм домбровых кюев-токпе [в частности] неоднороден, в них существуют два ритмических пласта. Один связан со штрихами и отличается регулярностью, а другой, как бы надстраивающийся над ним, – это ритм смены мелодических тонов» [143, с. 18].

¹⁶ См. об этом подробнее в работах Б.Ж. Аманова [12, 13], С.С. Калиева [74], Р.Т. Несипбай [104], Н.Ф. Тифтикиди [126].

Недавно, в начале нашего века появился новый этнорегиональный взгляд на инструментальные школы исполнения *кюев*. Этнограф А. Сейдимбек утверждает, что разделение на два стиля *шертпе* и *токпе* не отражает всю специфику многогранного *кюевого* искусства, а этимология употребляемых терминов не раскрывает их содержание. В своей монографии, посвященной домбровому жанру «Искусство казахского кюя» («Қазақтың күй өнері») он предложил выделять пять традиционных вокально-инструментальных школ, охватывающих следующие регионы Казахстана: 1) центральный и северный; 2) южные области и Семиречье; 3) западный регион; 4) район реки Сырдарья; 5) восточный Казахстан и Баян-Ольгейский район [158, с. 86]. Автор выделяет также три главных способа звукоизвлечения на домбре: «игра ударными штрихами» («*қағын тарту*»), «игра щелчком» («*шертіп тарту*»), «игра переборами» («*іліп тарту*»).

Предлагаемое ученым выделение регионов сформировано на основе глубокого изучения музыкальной практики исполнения *кюев* и следствием научных музыкальных экспедиций. Следует отметить, что региональное членение не противоречит выделяемым двум стилям, а, скорее, дополняет их. Интересны наблюдения А. Сейдимбека о трех технических приемах в игре на домбре. Автор не случайно уделяет столько внимания технике игры на народном казахском инструменте. Исследователь приходит к выводу, что инструментальное искусство *кюев* ориентировано на развитие этой техники и виртуозного начала в игре на домбре¹⁷.

§2. Вопросы профессионализма и авторства

Искусство казахских *күйші* отличалось высоким уровнем исполнительского

¹⁷ Подробно рассматривая различные штрихи в домбровых *кюях*, Сейдимбек разделяет их на подвиды: «игра ударными штрихами» (*кезек қағу, қосақ серту, сыңар қосақ, сүйрете қағу*), «игра щелчком» (*дара шертіс, күрей шертіс, көсіп шерту, тебеген шертіс, қымтап шертіс*), «игра переборами» (*дара ілме, санама ілме, қосақ ілме, табандату*) [158, с. 87-88].

мастерства. Многие *кюйши* имели свой яркий стиль, выделявший их манеру игры от других исполнителей. Индивидуальность каждого мастера определялась его неповторимым темпераментом, характерной для него образностью в выборе тем – особенно в домбровых *кюях*. Каждый исполнитель применял определенный набор средств музыкальной выразительности, используя характерные для него образы, технические приемы, типы фактуры¹⁸.

Имена многих выдающихся *кюйши* оставались в памяти и составляют музыкальную историю Казахстана. Сегодня известны имена музыкантов, начиная с XII века: Кетбуга из рода Найман¹⁹ (Кетбұға, XII в.), Сыпыра жырау²⁰ (XIV в.), Асанкайгы (Асанқайғы Сәбитұлы, XIV-XV вв.), Казтуган (Қазтуған Сүнішұлы, XV в.), Доспамбет жырау (XV в.), Шалкииз жырау (Шалкиіз жырау, XV-XVI вв.), Жиембет жырау (XVII в.), Байжигит (Байжігіт, XVII в.), Абылай хан (Абылай хан Уәлиұлы, 1711-1781) и др.²¹ Следует отметить, что не все эти музыканты были *кюйши*, но важно то, что их творчество было авторским, индивидуализированным, не анонимным. Наивысший период развития авторского искусства в игре на домбре приходится на XIX век. С этого времени сохраняются точные имена и биографии создателей *кюев*: Махамбет (Махамбет Өтемісұлы, 1803-1846), Ашимтай (Әшімтай Қорамсақұлы, 1808-1903), Таттимбет (Тәттімбет Қазанғапұлы, 1817-1862). Во второй половине XIX века и начале XX века прославленными исполнителями и создателями *кюев* были: Есбай (1810-1901), Абыл (Абыл Тарақұлы, 1820-1892), Даулеткерей (Дәулеткерей Шығаұлы, 1821-1875), Курмангазы (Құрманғазы Сағырбайұлы, 1818-1889), Тока (Тоқа Шонманұлы, 1830-1904), Есир (Есір Айшуақұлы, 1840-1904), Казангап (Қазанғап Тілепбергенұлы, 1854-1921), Сейтек (Сейтек Оразалыұлы, 1861-1939), Дайрабай

¹⁸ По мнению исследователя М. Гамарник расцвет творчества казахских *кюйши* «является результатом не только его редкого дарования, но и достаточно зрелого музыкального стиля [западноказахстанского] региона» [38, с. 6].

¹⁹ Сейдімбек пишет, что с тюрко-монгольского языка «кет» («кед», «кей») переводится как «очень сильный, особенный»; слово «буга» («буке», «беке») имеет значение «сильный человек», «мудрый» [158, с. 271].

²⁰ Жырау – сказитель.

²¹ О существовании *кюя* в период XII – XVII веков пишет ряд казахских ученых: А. Жубанов «Соловьи столетий». Алматы, 1956; А. Сейдімбеков «Күй шежіре». Алматы: КРАМДС-Яссауи, 1992; А. Сейдімбеков «Қазақ әлемі. Этномәдени пайымдау». Алматы: Санат, 1997; А. Сейдімбеков «Қазақтың әйгілі күйшілері: IX-XX ғасырлар». Алматы, 1992; Б. Азибаева «Казахский дастанный эпос». Монография. Алматы: Ғылым, 1998; «Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық». Алматы: «Аруна Ltd» ЖШС, 2005.

(Дайрабай Ерназарұлы, 1860-1937) и многие другие. Созданные ими *кюи* являются сегодня классическими образцами казахской народной музыки. В советский период продолжателями этого яркого и самобытного искусства стали их ученики и последователи: Дина Нурпеисова (Дина Нұрпейіскызы, 1861-1955), Сугур Алиев (Сүгір Алиұлы, 1882-1961), Абикен (Әбікен Хасенов, 1897-1958), Тулеген Момбеков (Төлеген Момбеков, 1922-1997), Мағауия Хамзин (Мағауия Хамзин, 1927-2000) и другие²².

Черты индивидуальности в творческом облике *кюйши* ярче всего проступают при сравнении имен двух крупнейших представителей западноказахстанской традиции XIX века. Стилистические различия имеются в игре Курмангазы и Даулеткерейя, которые в своих художественных устремлениях, как утверждают исследователи их творчества, представляют собой две отдельные, дополняющие друг друга ветви домбрового исполнительства.

Курмангазы (1818-1889) – знаменитый казахский *кюйши*, обогатил традицию исполнения на домбре новыми жанрами, образами и исполнительскими приемами. Для него характерны развернутые масштабные формы *кюя*, в которых охватывается полный диапазон звучания домбры, а также – стремительный темп, динамика и активность развития. Содержание произведений Курмангазы часто связано с его биографией; художественная образность рождалась на основе его душевных переживаний и осознании увиденного. Художника глубоко волновала история своего народа, что выражается в свойственной ему энергичности образов, их богатырском размахе. Молодой Курмангазы был свидетелем народно-освободительного движения 1838 года под руководством Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова. Это движение было направлено против колониальной политики царской администрации и несправедливости местных баев и феодалов. Поражение, гибель и трагедия казахов, принимавших участие в восстании, оставила глубокую рану в душе Курмангазы. Все это отражено в сочинениях с названиями «Младший» («Кішкентай»), «Пламя» («Жалын»). Возвышенно-

²² Их творчеству посвящены исследования ряда музыковедов, таких как, Б.Г. Ермакович [59], В.М. Беляев [29], А.К. Жубанов [60, 61], А.С. Сейдімбек [158], И.В. Мацеевский [93] и др.

героические настроения передают кюи «Бушующий вал» («Көбік шашқан») и «Освобождение от пут» («Кісен ашқан»). Этому мастеру свойственна также и проникновенная лирика, выразившаяся в *кюях* с названиями «Грусть» («Назым»), «Маната» (имя); в сочинениях «Красная береза» («Қызыл қайын»), «Радость» («Қуаныш»), «Алатау» (название гор) *кюйши* волнует проблема человека и окружающего его мира. В таких популярных домбровых пьесах, как «Золотая Арка» («Сарыарка»), «Адай» (название рода), «Серпер» («Порыв»), «Туремурат» (имя казахского батыра), «Саранжап» (имя калмакского батыра) творческий облик Курмангазы раскрылся в наибольшей степени ²³. Данные *кюи* передают свободолюбивый, волевой характер кочевников, вызывая у слушателей ассоциации со стремительной скачкой, с народными конными соревнованиями *кокпар*.

Одним из композиционных новшеств у Курмангазы стало введение в форму *кюя* второй кульминации, называемой *сага* (второй кульминационный раздел в высокой тесситуре). Классическим образцом подобного строения является *кюй* «До свидания, мама, до свидания» («Аман бол, шешем, аман бол»). В этой пьесе последовательно вступают разделы, которые у народных музыкантов получили название *бас буын* (нижний раздел), *орта буын* (средний раздел) и два кульминационных раздела – первая *сага* и вторая *сага*, с последующим спуском из верхнего регистра (через *орта буын*) к начальному разделу *бас буын*. В то же время в его сочинении «Машина» мы видим другое строение, когда кульминационный раздел (вторая *сага*) звучит сразу после вступительного раздела *бас буын* [60, 61].

Другим прославленным *кюйши*, представителем также западноказахстанского региона, оставившим после себя богатое творческое наследие, является Даулеткерей (1821-1875). В образном плане манере его игры

²³ Популярным сочинением выдающегося народного музыканта является *кюй* «Балбыраун». Существуют различные мнения по поводу его создания. Некоторые исследователи допускают мысль о том, что смысл произведения заложен в его названии, которое состоит из казахских слов: «бал» (мед) и «бұрау» (строй домбры). Следовательно «Балбыраун» означает «медовый строй» или «строй приятный для слуха». Согласно другой точке зрения, Курмангазы создает свой *кюй* специально для официального приема в Оренбурге – бала, устроенного по случаю приезда из Перербурга генерал-губернатора по имени Браун.

свойственно внимание к внутреннему миру человека. Звучание его *кюев* эмоционально сдержанно и камерно. *Кюи* Даулеткерей не столь масштабны и не отличаются большим охватом диапазона, ограничиваясь всегда рамками раздела первой *саги*. В сочинениях «Девичий Акжелен²⁴» («Қыз Ақжелен», три варианта), «Двойное ожерелье» («Қос алқа»), «Рысистый бег» («Желдірме»), «Насвистывая» («Ысқырма») ²⁵, «Пара струн» ²⁶ («Қос ішек»), «Коричневый» («Қоңыр» ²⁷, два варианта) штрихи и фактура подчеркивают характерную сдержанность, даже некоторую аскетичность, можно сказать, аристократический дух этого художника²⁸. Даулеткерей, главным образом, волнуют проблемы человеческого существования, бренности мира: «Смерть Салыка» («Салық өлген»), «Мимолетное» («Шолтак»). Героические образы и образы природы также отражены в его сочинениях: «Топан» (кличка беркута, два варианта), «Соревнование» («Тартыс»), «Энергия» («Жігер»), «Кероглы» (легендарное имя героя из литературного эпоса «Книга моего деда Коркыта»). *Кюйши* прекрасно раскрывает тему женской красоты: «Девушка с родимым пятном» («Менді қыз»), «Жумабике» («Жұмабике», женское имя), «Двойное ожерелье» («Қос алқа»).

Обращаясь к биографиям и творчеству знаменитых *кюйши* XIX века, понимаешь важность профессионального и личного авторского начала в развитии казахских *кюев*. Как пишет известный музыкальный этнограф, автор труда «500 казахских песен и кюев» А. Затаевич «в каждой музыкальной культуре есть сочинения, авторство которых принадлежит народу» [63, с. 262]. Но даже авторские сочинения «в устной их передаче, неминуемо проходят со временем ряд

²⁴ Акжелен – жанровая разновидность домбровых *кюев* в Западном Казахстане. Комплексному исследованию данного вопроса посвящена работа Д. Бахтыгалиевой [28].

²⁵ В творчестве *кюйши* есть несколько сочинений с одним названием «Ысқырма». Из биографии музыканта известно о том, что во время очередной прогулки Даулеткерей начинает обдумывать и сочинять новый мотив. Повторяя (насвистывая) мелодию музыкант спешит домой, чтобы взять в руки свою домбру и завершить новый *кюй*.

²⁶ В работе П.В. Аравина мы находим следующее: «подлинное название кюя „Пара струн“ („Қос ішек“) соответствует особому виду виртуозных произведений, в которых с предельной выразительностью используются обе струны домбры» [15, с. 163].

²⁷ «Қоңыр» в казахском языке означает коричневый цвет, а также передает смысл слов «бархатный», «мягкий», «нежный», «приятный». С. Утегалиева приводит таблицу сравнений цветовых, звуковых, слуховых значений слова «қоңыр»: «қоныр дауыс» – бархатный голос, «қоныр саз» – певучий мотив, «қоныр бұрау» – настройка с минорным наклоном, «қоныр мата» – темная материя, «қоныр-ала» – масть лошади [133, с. 133-136].

²⁸ Даулеткерей – является представителем рода Торе, потомком Чингиз хана.

метаморфоз и множатся в своих вариантах» [47, с. 485], приобретая статус «народных» произведений. Не акцентируя внимание на проблеме авторства в народном искусстве, следует все же отметить, что в казахской домбровой традиции сегодня существуют как народные (основная часть), так и авторские *кюи*. Здесь уместно вспомнить концепцию М.Г. Харлапа, рассматривающего всю историю музыки не в традиционном «дихотомном построение культуры в виде устного народного творчества и письменного творчества композиторов», а в трехстадном развитии, когда возникала «устная музыкальная литература», выделялось авторское мастерство исполнителя и создателя музыкального произведения [137, с. 221-273]. Т. Джани-заде в одной из своих работ, посвященных культурологической концепции Харлапа отмечает, что он рассматривает три стадии музыкального творчества как «три типа музыкального мышления, выраженные в трех различных по форме коммуникативных актах. На первой синкретической стадии, проявляющейся в первичных бесписьменных формах фольклора, адресант не отделен от адресата – они соучаствуют в игре, обряде, представляя собой коллективную автокоммуникацию. Эта допрофессиональная, дометрическая и доладовая стадия музыки рождает неразрывную связь речи и напева в так называемой «интонационной ритмике». Вторая стадия, выделяющая авторское профессиональное искусство, обращенное к слушателю, и определяемая у Харлапа термином «устная литература», соответствует формам «мусического» искусства древних греков и возникает также в средневековых формах квантитативной ритмики и мелодических ладов в европейской, арабо-мусульманской и индийской культурах. На этой стадии возникновения мер (метра) и гармонии (лада) осуществляется иная связь между музыкой, стихом и танцем, когда определенный устойчивый круг ритмических и ладовых музыкальных формул, предназначенный для танца и распевания поэтического текста, позволяет автору осуществлять фиксацию созданного музыкально-поэтического текста. Свое новое собственное содержание музыка приобретает лишь на третьей стадии, вытеснив устный способ общения автора со слушателем письменным и печатным музыкальным текстом, усложнив акт

коммуникации адресата (композитора) с адресантом (слушателем) „чтением“ адресуемого текста музыкантом-исполнителем. Музыка, таким образом, оказалась не только отделенной от поэтического слова, но и обрела новое качество – она должна была быть услышана в нотном тексте» [47, с. 478-490].

Опираясь на вышеизложенную концепцию, можно предположить, что казахский *кюй* представляет собой ту стадию в формировании устного народного творчества, когда музыкальное «профессиональное искусство» начинает формироваться, отделяясь от поэтического текста и становится уже авторским. Выделение такой авторской профессиональной стадии в музыке казахов, как видим, тоже имело место. При этом нельзя обойти вниманием тот факт, что наряду с авторскими *кюями* существует большая часть домбровых пьес, которые не имеют авторства. На основе собранных сегодня в звуковой антологии образцов казахской музыки «1000 казахских кюев» [14] можно судить, что на практике народные *кюи* отличаются от описанных выше авторских. Безусловно, народные образцы представляют собой более ранний пласт казахского музыкального фольклора. В подобных случаях сохраняется связь инструментальной традиции с архаическими ритуалами, имеются отголоски древней мифологии и верований казахов. Для народных *кюев*, исполняемых на различных инструментах (домбыра, кобыз, сыбызгы), свойственны: простой мелодический язык, не сложный ритмический рисунок, двухголосная фактура, в которой нижний голос выполняет функцию остинатного бурдона. Функция верхнего голоса заключается в многократных проведениях нескольких мелодических формул-попевок. Как правило, композиция народных сочинений включает в себя несколько небольших разделов. Авторские же *кюи* демонстрируют более развитые и форму, и приемы игры; они свидетельствуют о значительной эволюции музыкально-инструментальной культуры казахов.

Как показывают исследования казахских историков, кульминационным в развитии устно-профессионального музыкального творчества казахов стал XIX век. Он представлен целой плеядой талантливых *кюйши*-композиторов. Они своими сочинениями подняли устное традиционное искусство на новый уровень,

их творчество уже не является анонимным и становится более индивидуализированным; а их инструментальные *кюи* стали классическими образцами казахской музыки.

§3. Программность *кюев* и их классификация

Особенностью казахских домбровых *кюев* является разнообразие их содержания, выраженное в их приуроченности к определенным событиям и в программных заголовках к ним. Первая попытка провести классификацию музыкальных пьес в жанре *кюй* принадлежит казахскому ученому Кудайбергену Жубанову²⁹. В изданной в 1936 году работе он отмечает, что инструментальное искусство казахов, как и вокальное, было тесно связано с бытом народа и использовалось в повседневной жизни. Отсюда Жубанов предложил разделять казахские домбровые сочинения как по их функциональному использованию, так и по наиболее типичной для них образности. Он выделил следующие группы: обрядовые *кюи* и *кюи-состязание*; *кюи-легенды*, исторические и лирические *кюи* [153, с. 19]³⁰.

Следует подчеркнуть, что большая часть инструментальных пьес тесно связана с песенным творчеством казахов, с развитыми жанрами вокального музицирования, столь любимого кочевниками. Встречаются *кюи*, которые связаны

²⁹ В трудах Г.К. Котловой [85, 86], Б.Б. Байкадамовой [21], А.С. Сейдимбека [158], К.К. Жубанова [153] дается описание разновидностей казахских *кюев* в связи с их предназначением в жизни казахского народа. В коллективном учебнике «Казахская музыкальная литература» [71, с. 39], домбровые *кюи* подразделяются внутри на жанры: древние *кюи-легенды*, *кюи* исторические, обрядовые, лирические и эпические. Отдельно выделены такие группы домбровых сочинений, как «Акжелен» («Ақжелен»), «Бархатный» («Қоңыр»), «Двуладовый» («Қосбасар») Данные жанровые подвиды относятся к *кюям* лирического направления. Каждому из вышеперечисленных жанровых видов характерны свои особенности, в частности группе домбровых пьес «Акжелен» («Ақжелен») свойственны такие определения как «женственность, красота, изящество, грация» [71, с. 39]. В композиционном плане им свойственно обращение к простым формам, включающих в себя такие разделы как *бас буын*, *орта буын* и первая *сага*. В творчестве таких *кюйши*, как Узак, Баламайсан, Курмангазы, Абыл, Даулеткерей, Туркеш, Казангап, Аренжан встречаются *кюи* данной группы с различными дополнениями и уточнениями: «Узак Ақжелен» (сочинение Курмангазы посвященный своему учителю), «Кербез Ақжелен» («Капризный Ақжелен»), «Тентек Ақжелен» («Шаловливый Ақжелен») и др. Для следующей группы *кюев* «Бархатный» («Қоңыр»), встречающийся в различных исполнительских школах, характерен глубокий смысл, задумчивый тон выражения.

³⁰ *Аңыз күйлер, тарихи күйлер, тұрмыс-салт күйлері, лирикалық күйлер, тартыс күйлер.*

с обрядовыми формами фольклора и имеют собственное название «*кюй-сарын*» (букв. «*кюй-напев*», *сарын* – «напев»). По сути они являются инструментальной версией вокального произведения, и такой жанр был тесно связан с шаманским обрядом, либо свадебным, похоронным. Свой *сарын-напев* мог иметь баксы (врачеватель) или *акын* (певец-сказитель); на мелодии своих *сарынов* они могли петь различные поэтические тексты, а в какой-то момент эти напевы становились основой инструментальной пьесы. К таким сочинениям относятся исполняемые на смычковом кобызе *кюи* «Коркыттын сарыны» («Напев Коркыта») и «Козбеннин сарыны» («Напев Козбена») [105, с. 9].

Еще одна параллель с вокальной казахской музыкой наблюдается в жанре *кюя-состязания* или *тартыс*. Казахские *кюйши*, как и певцы, соревновались в своем профессиональном мастерстве; это могли быть многочасовые инструментальные «дуэли». Их особенность заключалась в следующем: каждый музыкант должен был суметь с одного проигрывания повторить услышанный *кюй* или сочинить новый на заданную тему или образ. Победителем считался тот, кто знал больше и сумел переиграть соперника. Показательным образцом служит произведение представителя восточноказахстанской домбровой школы Таттимбета³¹ – «Сылкылдак». *Кюйши* посвятил свое сочинение девушке, по имени Анапия, которую победил в инструментальном состязании, необычным способом, извлекая звуки на домбре с помощью большого пальца правой ноги [38, с. 14].

К *кюям*, связанным с песенной традицией, также следует отнести народные образцы, аналогичные песням-плачам (*кюй-жоқтау* – «оплакивание») и прощальным песням (*кюй-қоштасу* – «прощание»). Они представляют собой инструментальные изложения напевов и исполняются, как правило, на домбре. Особое место занимают *кюи*, предназначенные для исполнения на больших праздниках, свадьбах, как: «Начало торжества» («Той бастар») и «Поднятие настроения» («Көңіл ашар»). Указанные сочинения созданы известными музыкантами – Диной, Сейтеком, Туркешом.

³¹ Таттимбет – как и Сарынияз-торе и Байжигит, является продолжателем богатой домбровой традиции восточного Казахстана.

Большое значение для понимания жанра *кюя* имеет программность, выраженная в обязательно даваемом музыкантом названии к исполняемой им инструментальной пьесе. В заголовках домбровых пьес запечатлены излюбленные казахами образы и самые важные события из жизни народа.

Казахские музыковеды, безусловно, отмечают важность программности в *кюях*, однако не рассматривают ее подробно и не систематизируют все многообразие художественных образов, запечатленных в этом инструментальном жанре. При этом все единодушно выделяют в особую группу сочинения, связанные с тем или иным образом или легендой. Многие обращают внимание на существование у казахов особой традиции, когда исполнению инструментальных произведений предшествовали рассказы, в которых в устной форме описывалось содержание музыкальной пьесы. Действительно, *кюй* ранее был тесно связан со словом, поясняющим то, что будет звучать на инструменте ³². Так, А.И. Мухамбетова пишет, что «раньше перед исполнением *кюя* музыканты в устном рассказе излагали его содержание. При этом рассказ и музыка были художественно равноправны. Мастерство музыкантов оценивалось не только качеством игры, талантом инструментальной импровизации, но и владением слова. В ходе постепенного исторического развития инструментальная музыка перестала быть просто средством иллюстрирования. Между рассказом и *кюями* установились новые соотношения. Музыка сама стала представлять высокую художественную ценность, она стала нести самостоятельное содержание, раскрывать различные характеры и настроения» [98, с. 231]. Действительно, наличие программных образов, в традиционных *кюях*, приобретает первостепенную важность для понимания архетипа данного инструментального жанра.

Ярким примером связи традиционного жанра с конкретной легендой служит народный *кюй*-легенда «Раздоивший верблюдицу» («Нар идірген»), которая повествует об истории соперничества между тремя музыкантами. Однажды

³² Показательным является история создания *кюя* «Ерден»: «Кюйши Ихлас, направляясь с просьбой к уездному начальнику Ердену, узнает по дороге, что у него умер сын. Войдя в дом Ердену, он играет *кюй*-соболезнование» [98, с. 230].

верблюдица, потерявшая верблюжонка перестала давать молоко. Мудрый хозяин нашел выход: он обещает отдать в жены свою единственную дочь тому, кто с помощью музыки сможет спасти животное. В результате приходят три исполнителя: юноша, джигит и старик. Девушка с кожаным ведром приготовилась доить верблюдицу. Музыканты, один за другим на домбре играют свои *кюи*. Игра юноши совсем не трогает верблюдицу. Следом за ним играет старик-домбрист. И когда инструмент в его руках запел, подражая голосу маленького верблюжонка – «*кос, кос маям*» – девушка ощутила дрожь верблюдицы, а через некоторое время ее соски начали наполняться молоком. Не желая выходить замуж за старика, сильно сжав пальцы, девушка не показала появившееся молоко. А когда начал играть джигит девушка отпустила соски верблюдицы, и молоко побежало. Старик был удивлен и начал еще раз играть свой *кюй*. В этот момент верблюдица подошла к нему и начала ласково обнюхивать музыканта. Тогда окружающие поняли настоящую причину чуда, а старик-домбрист пожелал молодым счастья [158, с. 201-208]. Эта поэтическая легенда, с которой связано столь необычное название домбровой пьесы, позволяет утверждать о наличии сюжетной программности в традиционном *кюе*. И эту легенду музыкант сегодня может уже не рассказывать, о ней напоминает слушателям название сочинения. Задача исполнителя заключается в том, чтобы слушатели, воспринимая музыку, воспроизводили знакомые им образы и события данной легенды³³.

Традиция исполнения *кюев* у казахов отличалась тем, что звучанию пьесы предшествовали легенды с описанием их содержания или произносилось посвящение кому-то. А. Мухамбетова выделила четыре вида соотношений словесного текста в виде некоей легенды с инструментальной казахской музыкой, обозначаемой словом *кюй*: «*кюй* в легенде, *кюй*-легенда, *кюй* с легендой, *кюй* и легенда» [97, с. 119-152]. Такая последовательность в отношениях инструментальной пьесы – *кюй* и легенды отражает, по мнению исследователя, переход *кюя* от синкретического в чисто музыкальный жанр, связанный с

³³ Ярким примером программности является народный *кюй* «Хромой кулан» («Аксақ құлан»).

программным содержанием.

В монографии А. Сейдимбека «Искусство казахского кюя» («Қазақтың күй өнері») также предпринята попытка раскрыть основные причины взаимосвязи ведущего жанра народной музыки и легенды, лежащей в основе инструментальной пьесы. Автор утверждает, что в казахской традиционной музыке существует пять тысяч (!) *кюев*, которые подразумевают наличие пяти тысяч легенд [158, с. 122]. Он приходит к выводу, что у каждого *кюя* есть своя легенда и предлагает собственную систематизацию:

1. *кюи*-легенды, посвященные историческим событиям;
2. *кюи*-легенды, посвященные событиям биографического характера;
3. *кюи*-легенды, связанные с повседневностью;
4. легенды *кюев*-посвящений;
5. *кюи*-легенды, посвященные природе и окружающей среде;
6. *кюи*-легенды, посвященные животным [158, с. 141]³⁴.

А. Сейдимбек, таким образом, предлагает рассматривать *кюи* более детально по их образной тематике, но в то же время не отделяет *кюй* от легенды. На примере народного первоисточника «Пестрая лань» («Шұбар киік») автор стремится проследить процесс взаимосвязи возникающей ситуации в общественной жизни и появления *кюев*-легенд в творчестве традиционных музыкантов. Возникновение произведения «Пестрая лань» приводится им в связи с легендами, послужившими источником этому музыкальному сочинению, в которой упоминается пророк Мухаммед³⁵. Вопрос о неразделенности *кюя* и легенды выглядит не очень убедительно в том виде, как его излагает данный автор. Нам представляется, что не следует слишком расширять смысл

³⁴ Автор данной работы дает расширенную характеристику этой проблемы и пишет о синкретизме устного словесного и музыкального начал в *кюях*-легендах, соглашаясь с мнением Б. Сарыбаева при сравнении «легенды *кюя* с его паспортом» [158, с. 153].

³⁵ Легенда *кюя* «Пестрая лань» повествует о молодом охотнике. Во время одной из своих охот он увидел молодую лань и, приготовившись выстрелить в нее из лука, вдруг услышал ее голос: «Пожалей меня, охотник, меня ждут двое моих маленьких детенышей. Отпусти меня на короткое время – я накормлю их, попрошаюсь напоследок с ними и вернусь к тебе». Молодой охотник не может поверить своим ушам – животное говорит человеческим языком! Он отвечает ей: «А если ты обманешь меня, и я останусь ни с чем? Как мне поверить тебе, как ты выполнишь свое обещание?» В этот миг раскрылись небеса и появился пророк Мухаммед (да приветствует его Аллах). Пророк молвил: «Я обещаю тебе – она вернется». Тогда охотник отпустил пеструю лань [158, с. 153].

литературного жанра легенды. В нашем представлении легенда предполагает обязательное наличие некоего сюжета, повествования. Такое ограничение в толковании легенды необходимо для более тщательной классификации инструментальных пьес по их образному содержанию.

Опираясь на материал, собранный в звуковой Антологии «1000 казахских традиционных кюев», включающей региональные образцы данного жанра в исполнении на различных казахских народных инструментах, мы предлагаем систематизировать *кюи* не только по их функциональной роли в обрядах, но и по образности, выраженной в их программных наименованиях.

Действительно, *кюи*-легенды, исполняемые как на домбре, так и на кобызе, выделяются в особую большую группу. Однако, есть сочинения, в которых легенда изначально могла отсутствовать – в *кюях* звукоизобразительного характера или пьесах с образами обобщенного плана – природы, географической местности, животных, портретами и характерами людей, настроением музыканта. Нередко инструментальная музыка, сопровождавшая легенду, обретала свой художественный смысл уже без нее. Когда-то предшествующее исполнению словесное повествование и музыкальный «рассказ» тесно переплетались, а инструментальная выразительность выходила на первый план. К подобному типу можно отнести, например, «Плач охотника» Рыздыка («Аңшының зары»), народные *кюи* «Хромая девушка» («Ақсақ қыз»), «Хромой кулан» («Ақсақ құлан») и др. За программой каждого из таких *кюев*, возможно, стояло когда-то свое повествование, свой сюжет, но художественная выразительность и прежде всего изобразительность музыкального изложения оказывалась в таких миниатюрах вполне самостоятельной.

В особую группу выделяются *кюи*, в которых присутствует образ первого *кюйши* – легендарного Коркыта. Известный казахский исследователь XIX века Чокан Валиханов писал: «Легенда о Коркыте глубоко оптимистична, смысл её заключается в том, что Коркыт нашёл бессмертие в служении человечеству созданным им искусством» [31, с. 61]. Этот великий шаман, баксы, считался прапредком всех музыкантов. Он жил, предположительно, в IX-XI веках. *Кюи*,

исполняемые на кыл-кобызе, приписываются самому Коркыту неслучайно, т.к. согласно легендам, он был создателем самого музыкального инструмента – кыл-кобыза³⁶ и первых произведений для него. По одной легенде, изготавливая свой инструмент, именно Коркыт натянул на дерево из черной сосны кожу одногорбого верблюда, а в качестве струн для него взял волосы из гривы (*кыл*) скакуна. Другая легенда описывает долгие странствия Коркыта в поисках бессмертия, однако везде, где он появлялся, перед ним предстала одна и та же картина – копающие землю люди. На его вопросы они отвечали: «Мы копаем могилу для Коркыта». После безуспешных скитаний музыкант понял безысходность ситуации. И, смирившись с судьбой, как гласит легенда, триста лет просидел посредине реки Сыр-Дарьи, играя на кыл-кобызе [158, с. 261-262; 154, с. 28; 20, с. 230-235]³⁷. «Казахский народ знает Коркыта как родоначальника игры на кобызе и первого исполнителя *кюев*. Его так и называют: «Отец кюев» – «күй атасы»» [84, с. 11].

В наименованиях многих *кюев* отражено не только имя Коркыта, но и многочисленные легенды, связанные с ним: «О, моя земля, мой народ» («Елім-ай, халқым-ай»), «Коркыт» (Қорқыт), «Желмая» (имя верблюдицы), «Красно-коричневый бычок» («Тарғыл тана»), «Вой Ушара» («Ұшардың ұлуы»), «Плач плененной сайги» («Байлаулы киіктің зары»), «Напев» («Сарын»), «Әуіппай» (непереводимое наречие), «Ступня» («Башпай»). За этими короткими наименованиями скрываются развернутые программы, которые в сознании слушателей воскрешают хорошо знакомые легенды. При этом звучание такого *кюя*-легенды буквально «иллюстрирует» ее образы и события, развивающиеся в словесном повествовании.

Так, интересную легенду о Коркыте излагает в своей работе, посвященной казахскому *кюю* А. Сейдимбек. Эта история связана с сочинением «Ступня» («Башпай»), исполняемом на кобызе: «После долгих скитаний, вернувшись в родные края, Коркыт полностью посвящает себя служению искусству; он

³⁶ Кыл-кобыз – струнный смычковый инструмент, в котором в качестве струн используется грива и хвост лошади. Кыл-кобыз имеет две струны, исполнители играют на нем с помощью смычка, прижав инструмент между ногами.

³⁷ Дополнительную информацию о *кюйши* Коркыте можно почерпнуть из следующих источников: А.Жубанов «Струны столетий» [61, с. 230-235], «Традиционная музыка казахского народа» («Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы») [154, с. 247-267].

сочиняет *кюи* на изобретенном им инструменте – кыл-кобызе. Музыка, издаваемая со струн его инструмента, обладала магическими свойствами, так как даже смерть была бессильна в этот момент и не могла подступиться к нему. Однажды, когда музыкант сидя на воде реки Сыр-Дарья, играл на кобызе, к нему приходит его младшая сестра Актамак и приносит ему еду. Смерть, приняв облик ядовитого паука – каракурта, проникла в корзину с едой и, воспользовавшись молчанием кобыза смертельно ужалила *кюйши*³⁸. Предсмертной исповедью Коркыта были слова, обращенные к небу: «Я сорок лет искал спасения от смерти, но она меня настигла. Еще одна моя вина в том, что однажды я, во время сна, случайно задел ногами мою младшую сестру [прикоснуться ногой до младшей сестры означало совершить грех]. В наказание я прошу захоронить меня, оставив мои ноги [ступни] открытыми» [158, с. 265]³⁹. Печальный характер произведения передает отрешенное состояние музыканта, исполняющего свою «лебединную песню». Средства выразительности, которые применяются в данном случае (повторяющиеся мотивы, одноголосной тип изложения мелодии, ограниченный диапазон в пределах большой септимы) приближают это сочинение к народным *кюям*.

Создано немало инструментальных пьес с наименованиями, отсылающими к конкретным историческим событиям: *кюй* «Актабан» (непереводимое наречие)⁴⁰, сочиненный *кюйши* Байжигитом, повествует о трагических событиях эпохи XVII века. Переживания этих последствий описаны в произведениях: «Разлука родов» («Ел айрылған»), «Что мне делать, без тебя» («Сен кеткенде, мен қайтем» – сочинение Казангапа). Многие *кюи* посвящены историческим

³⁸ Место захоронения Коркыта находится на берегу Сыр-Дарьи (Кызыл-Ординская область, Кармакшинский район). В настоящий момент на этом месте установлен памятник легендарному *кюйши*, представляющий собой композицию из трех башен, между которыми установлены металлические трубы, которые при ветреной погоде издадут звуки, отдаленно напоминающие звуки кобыза (архитектор Б. Ибраев, 1980 год).

³⁹ В другом *кюе* с названием «Красно-коричневый бычок» («Тарғыл тана») описан такой эпизод из жизни Коркыта. За бескорыстный труд и помощь людям Всевышний награждает его бессмертием, и Коркыт слышит во сне: «Ты будешь жить вечно, пока сам не упомянешь о смерти». С этого момента *кюйши* не произносил ни разу этого слова. Однажды в пути музыкант повстречал мальчика, пытавшегося догнать бычка. Все усилия мальчугана настигнуть резвого беглеца были напрасно и безуспешны. Коркыт решил ему помочь и случайно обронил фразу: «умру, но догоню». С этого момента начинается последний период в жизни *кюйши* [158, с. 263].

⁴⁰ Самое опустошительное вторжение джунгаров в памяти казахского народа осталось под выражением «Годы великого бедствия» («Актабан шубырынды», 1723–1727).

персонажам, эпическим и мифологическим героям. Ярким примером программности, посвященной историческому персонажу, ставшему также и героем мифов, служит народный *кюй* об Александре Македонском⁴¹ («Двурогий Александр»).

Образцом портретных *кюев* могут служить некоторые сочинения Курмангазы, как например, пьеса «Туремурат» – это имя богатыря, знаменитого *кюйши*-батыра XIX века. За таким названием стоит известный всем слушателям герой или связанное с ним историческое событие.

Другое сочинение Курмангазы – «Младший» («Кішкентай») представляет собой своего рода «посвящение» от имени «младшего брата – старшему». В данном случае речь идет о национально-освободительном движении в Западном Казахстане в конце 30-х годов XIX века под руководством Исатая и Махамбета, оставившее яркий след в памяти подростка – Курмангазы, которому было отказано в участии в народном движении.

Конкретным персонажам посвящена большая часть *кюев*. Возникающие в наименованиях таких сочинений образы могут отсылать не только к мифологическим или историческим героям, но и к вполне реальным людям – к друзьям, родственникам музыкантов. Аравин называет такие *кюи* «именными» и приходит к выводу, что «... казахские народные музыканты и певцы часто посвящали свои произведения близким родственникам и друзьям, что было вполне естественно при отсутствии письменности и господстве патриархально-родовых отношений в дореволюционном Казахстане. Для нас такие „именные кюи“ представляют значительный интерес, прежде всего потому, что многие из них не только посвящены какому-либо определенному лицу, но и содержат своеобразный „музыкальный портрет,, этого человека» [15, с. 103]. Такие образы раскрываются и в *кюях* Даулеткереев: «Смерть Салыка» («Салық өлген»), «Байжума» («Байжұма»), «Ващенко».

⁴¹ В легенде этого *кюя* прослеживается мифологический мотив о «двурогом» Александре Македонском (356–323 гг. до н. э). Эту особенность знал лишь один слуга-цирюльник, который вскоре заболел. Сменивший его слуга-болтун был поражен увиденным, но боязнь потерять жизнь заставила его рассказать все увиденное в пустой колодец. Со дна этого колодца вырастает тростник, из которого молодой пастух проходившего мимо каравана смастерил свирель. Звуки его наигрыша и поведали миру о скрытой силе Александра [158, с. 213-214].

Идейная направленность таких сочинений как «Туремурат» (имя *кюйши*-батыра XIX века), «Порыв» («Серпер»), «Бушующий вал» («Көбік шашқан» Курмангазы), «Наказ матери» («Ана бұйрығы»), «Победа» («Жеңіс», Дины Нурпесовой) утверждает волевое начало и передает возвышенное состояние автора.

Лирические *кюи* являются самой большой группой домбровых пьес, среди которых значительное место занимают *кюи*-посвящения (*арнау*). В эту группу *кюев* обычно выделяют произведения с самыми разными образами, как те, что посвящены родной земле («Алатау» Курмангазы, «Золотое пастбище» («Сары жайлау») Таттимбета) или любимой птице («Топан» Даулеткерей), любимому коню («Черногривый конь» («Қара қасқа ат») Дины), так и другу («Смерть Салыка» («Салык өлген») Даулеткерей), учителю («Младший Каратос» («Кіші Каратос») Казангапа), девушке («Шарипа» Сейтека).

Такие *кюи*-посвящения можно разделить на те, в названиях которых широко отражена тема красоты родной земли и окружающей природы: «Широкое пастбище» (Боранкуль, «Кең жайлау»), «Отырар» (название древнего города – *кюйши* Тулегена Момбекова), «Золотая степь» («Сарыарқа» *кюйши* Курмангазы), «Золотое пастбище» («Саржайлау» Таттимбета) и др.

Образная сфера многих *кюев* охватывает галерею женских образов и посвящена лирической теме. Таковыми являются: народный *кюй* и *кюй* Даулеткерей с одним и тем же названием «Женственный Акжелен» («Кербез Акжелен»); а также «Душа-девица» («Қыз-Акжелен» Даулеткерей⁴²), «Молодая сватья» («Кұдаша» Даулеткерей), «Айша – соловушка» («Бұлбұл Айша» Даулеткерей), «Мать» («Ана» Мурата Оскенбаева), произведения Даулеткерей «Печальная дева» («Мұңды қыз») и «Жумабике» (женское имя).

Целый ряд пьес выражает в своих названиях глубокое личное переживание их создателей. Это *кюи*: «Прошло мое время» (Усен торе, «Өттің дүние, кеттің

⁴² П. Аравин в работе «Даулеткерей и казахская музыка XIX века» пишет: «название *кюйя* „Кыз-Акжелен“ условно переводится нами как „Душа-девица“, имея в виду, что слово „акжелен“ в данном контексте является обозначением особых черт женского характера – приветливости, ласковости, душевной открытости, благожелательности, мягкости и отзывчивости» [15, с. 162].

дүние»), «Раздумье» (*кюйши* Тилемис, «Толғау»), «Бранный мир» (Тилемис, «Жалған-ай»), «Мираж» (Тилемис, «Елес»), «О, времена» (Сейтек, «Заман-ай»). Более утонченные переживания переданы в поздних авторских сочинениях Даулеткерей, названия которых передают различные психологические состояния человека: «Успокоение» («Тұндырма»), «Отдых» («Демалыс»), «Истома» («Керілме»), «Энергия» («Жігер») «Мимолетное» («Шолтақ»).

К теме повседневности, связанной с кочевым укладом жизни казахов, можно отнести народные *кюи* со следующими названиями: «Стрелок» («Мерген»), «Пятеро иноходцев» («Бес жорға»), «Пыльный поход» («Шаңды жорық»).

Особую и многочисленную группу составляют инструментальные пьесы, посвященные животным и птицам. Это сочинения «Кюй оленя» (Мырза, «Бұғының күйі»), «Черный иноходец» (Досжан, «Қара жорға»), *кюй* Ашимтая «Коричневый гусь» («Қоңыр қаз»), Даулеткерей «Топан» (кличка беркута), Сугура «Лебедь» («Аққу») ⁴³. В музыке этих пьес мастера пытаются звучанием имитировать темп, повадки, крики тех или иных животных.

Образное богатство *кюев* усиливается с помощью характерного для них звукоизобразительного начала и подражания голосам животных, природным явлениям. Исследователи, изучавшие казахский фольклор отмечали, что музыканты, играющие на казахских народных инструментах – домбра, кобыз, сыбызгы «превосходно передают не только чувства и страсти людей, но и трели птиц, и шум потока и вообще проявления природы» [146, с. 13]. П. Аравин в своем труде «Даулектерей и казахская домбровая музыка XIX века» приводит высказывание М.О. Ауэзова, описывающего программность *кюя* о беззащитной птице, спасающей своих птенцов: «Музыкальная пьеса в звуках домбры передает страх и отчаяние жаворонка, писк птенцов, шипение змеи, трепет крыльев птицы-матери и ее предсмертный крик, когда она самоотверженно бросается в пасть змеи, чтобы спасти детей». [68, с. 168]. К сожалению, история не сохранила название этого *кюя*, однако существует большое количество пьес для домбры,

⁴³ Связь названий *кюев*, с названием животных раскрыта и подробно описано в работе: Бекхожина, Т. Кюи-легенды / Т. Бекхожина // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата, 1966. – 96 с.

кобыза, сыбызгы с аналогичной программой. Примером звукоизобразительности могут служить сочинения: «Голос пятнистого гуся» (Ақбала, «Торала қаздың дауысы»), «Рысцой» («Желдірме»), «Бушующие воды [реки] Жем» («Жем суының тасқыны» – авторство Богда) и др.

По поводу изобразительности в *кюях*, А.К. Жубанов отмечает при анализе сочинения Даулеткерей «Соловей» («Бұлбұл»): «изобразительность – здесь только средство для наиболее полного выражения замысла. Как художник-реалист Даулеткерей в данном случае не просто воспроизводит пение птицы, у него тема поющего соловья поэтически связана с жизнью народа. В музыке ясно ощущается подтекст, своего рода «песня свободы», окрыляющего человека» [61, с. 101]. В таких народных *кюях* как «Лебедь» («Аққу»), «Верблюдица» («Бозінген»), «Доеение верблюдицы» («Нар идірген»), «Коричневый гусь» («Қоңыр қаз»), «Волк» («Қасқыр»), «Вой Ушара» («Ұшардың ұлуы», Коркыт) средствами музыкальной выразительности осуществляется попытка передать звучание голосов этих животных⁴⁴. Имитация порхающих взмахов крыльев лебедей передана легкими форшлагами, прозрачная фактура народного *кюя* создает ощущение полетности⁴⁵ (рисунок 1).

Рисунок 1. Народный *кюй* «Лебедь» («Аққу»)

Аққу

Легко, быстро



⁴⁴ П.В. Аравин упоминает [15, с. 17] об исследовательском труде А.Е. Левшина [Левшин А.Е. «Литературная газета». 1831. Т.3, с. 140], 16-ая глава которой имеет название «Музыкальные инструменты». В данной статье Левшин считает инструменты кобыз и сыбызгы главными музыкальными инструментами, распространенными на территории нынешнего Казахстана. Интересная информация содержится о звучании старинного инструмента кобыза: «Тоны, издаваемые сим инструментом, отменно грубы и нечисты. Однако я услышал на нем подражание пению птиц, очень близко к природному». Аравин описывает воспоминания А.Е. Левшина, который «слышал, как исполнители на кобызе довольно натурально подражали пению разных птиц» [15, с. 18].

⁴⁵ Ноты данного *кюя* приведены в сборнике «История казахских *кюев*» («Қазақ күйлерінің трайхы», Алматы, 2000, с. 99-101), авторы Т. Мерғалиев, С. Буркит, О. Дүйсен.

Для передачи стремительной скачки в народном *кюе* «Плач сироты» («Жетім бала зары»), зап. Б. Ерзаковича, нотировка А. Раимбергенова) используются четкая метризация в быстром темпе оstinатными акцентированными ритмоформулами (рисунок 2).

Рисунок 2. Народный *кюй* «Плач сироты» («Жетім бала зары»)

Жетім бала зары

Быстро



Внимания, например, заслуживает сочинение Даулеткеря «Двойное ожерелье» («Қосалқа»), в котором *кюйши* средствами музыкальной выразительности попытался передать плавное покачивание женских украшений во время ходьбы. Обыгрывание интервала кварты, равномерное движение восьмыми с возникающим ритмическим «дроблением» их на шестнадцатые способствует созданию лирического и игривого настроения, что выражено в названии *кюя*. Парность, симметричность ощущается также на уровне мелодико-синтаксических структур, проявляясь в повторах ритма и мотивов⁴⁶ (рисунок 3).

Рисунок 3. *Кюй* Даулеткеря «Двойное ожерелье» («Қосалқа»)

⁴⁶ Источником данного *кюя* послужили ноты из сборника «Жигер», изданного под редакцией К. Ахмедьярова (Алматы, «Өнер», 1996, с. 70-72).

Қосалқа



По мнению П. Аравина примером звукоизобразительности при тесной связи музыки и слова может служить *кюя* Курмангазы [15, с. 125] «Аман бол, шешем, аман бол» («До свидания, мама, до свидания», ноты сочинения даны в приложении, рисунок 1). Музыковед пишет: «Слушатели, знающие казахский язык, повторяют за исполнителем: „Аман бол, шешем, аман бол“. Кажется, что голос домбры членораздельно выговаривает эти слова прощания Курмангазы с матерью...»:

Рисунок 4. Ритмоформула *кюя* Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол»



Следует согласиться с некоторыми исследователями, что в названиях и образах народных *кюев* подчас сохраняются отголоски ранних форм религии, в которых отразилась связь языческого мышления с образами «священных» животных. К таковым можно отнести сочинения: «Акку» («Лебедь»), «Каскыр» («Волк»), «Каз» («Гусь»), «Ат» («Лошадь») и другие. Известно, что образы этих животных и птиц были тотемами для казахских родов и племен. Как считает казахстанский исследователь С. Аманова: «в прошлом кюи функционировали как культовая музыка и обладали магическими свойствами» [10, с. 11].

Действительно, звукоизобразительность была тесно связана с звукоподражанием тотемным животным и являлась неотъемлемой частью древней магии; и на первых этапах своего развития *кюи* выполняли магические функции. Данная проблематика ждет своей дальнейшей разработки. Отметим лишь, что названия некоторых сочинений, действительно, тесно связаны с отголосками древних верований у кочевников, с существующим у них культом предков и с тотемными представлениями. Наиболее архаичными образцами казахской инструментальной музыки могут служить народные *кюи*, в наименовании которых представлены те животные, которые были тотемными символами: «Лебедь» («Аққу»), Гусь» («Қаз»), «Верблюд» («Нар»). Особым смыслом наделялись также образы, связанные с неудачной охотой и посвященные хромоногим существам: «Хромой кулан» («Ақсақ құлан»), «Хромая девушка» («Ақсақ қыз»). «Хромая сайга» («Ақсақ киік», автор Курмангазы⁴⁷).

Согласно концепции французского ученого Леви Брюля [92, с. 130-140], занимавшегося мышлением первобытных людей, для «человека, который принадлежит к тотемическому обществу, всякое животное, всякое растение, всякий объект, хотя бы такой, как звезды, солнце и луна, наделен определенным влиянием на членов своего тотема, класса или подкласса, определенными обязательствами в отношении их, определенными мистическими отношениями с другими тотемами и т. д. Так, у гуичолов “птицы, полет которых могуч, например, сокол и орел, видят и слышат все: они обладают мистическими силами, присущими перьям их крыльев и хвоста... эти перья, надетые шаманом, делают его способным видеть и слышать, все то, что происходит на земле и под землей, лечить больных, преображать покойников, низводить солнце с небес и т. д.”» [92, с. 132]. Такого рода сознание свойственно многим племенам и народам, в том числе и казахам, еще совсем недавно имевшим шаманские традиции. Поэтому стоит отметить, что истоки такого явления в музыке как повторность, которая

⁴⁷ А. Жубанов в своем труде «Струны столетий» так интерпретирует программу данного *кюя*: «Со свойственной для Курмангазы выразительностью музыкального языка этот кюй как бы говорит: люби жизнь, люби свободу, как сайга любит свою привольную жизнь. Кто готов биться за жизнь, тот победит» [61, с. 54].

очень часто возникает в развитии *кюев* и отражает практику шаманских заклинаний.

В данном параграфе была предпринята попытка раскрыть основные особенности характерные для традиционного казахского *кюя*. Программность является особенностью традиционного казахского искусства, и создатели инструментальных миниатюр вкладывали определенный смысл в наименование и содержание своих сочинений. Темы, которые отражают в своих названиях эти инструментальные пьесы, удивительно разнообразны. И еще более удивительно то, что при большом количестве *кюев* их наименования практически не повторяются. Программность *кюев* имеет большое значение, так как в них запечатлены самые важные события из жизни казахов. В связи с этим в казахской музыкальной культуре существовала традиция, когда исполнению музыкального сочинения на инструменте предшествовал рассказ легенды. Нарративность, как сюжетное повествование, в котором словами описывается содержание музыкального произведения является важным признаком жанра *кюй*⁴⁸.

Кюи выражают чисто инструментальными средствами яркие образы и повествовательные истории. В них получают чаще всего музыкальное изображение визуальные объекты и образы, связанные также со словесным повествованием в легендах, мифах, исторических событиях. При этом программность домбровых пьес не является повтором или вариантом тем в вокальном репертуаре казахов, она не связана напрямую с какими-то конкретными песенными текстами или с поэзией, с другими художественно-литературными источниками. Музыкально-инструментальное начало в *кюе* выступает самостоятельно в качестве основного художественного элемента.

⁴⁸ Примером сочинения, исполняемом как на кобызе, так и на сыбызгы является «Горестный кюй Айрауыка» («Айрауықтың ашы күйі»). Его исполнение сопровождается устным преданием-легендой его создания: «В народе говорят, что этот кюй исполнял на сыбызгы старый батыр Тайлак. Искусство игры на сыбызгы мужчины еще в молодости сравнивали с его богатырской удалей. Когда батыр уже был в преклонном возрасте, у него однажды украли косяк лошадей. У Тайлака было двое сыновей – Секер и Барак. Они решили вступить за честь отца и во что бы то не стало вернуть ему угнанных коней. Настигнув врага, молодые батыры вступили с ним в бой. Барак погиб, а Секер победив в неравной схватке врага, возвратился домой. Увидев неподвижное тело Барака на седле лошади, старый батыр, взяв сыбызгы в руки, выразил свое горе в протяжных его звуках» [71, с. 12-13].

Звучание инструмента вызывает у слушателей определенную визуализацию образов и сюжетов, которые заданы в программе того или иного *кюя*.

§4. Формообразование в *кюях* для домбры

Значительным представляется мысль о цивилизационной общности музыкальных традиций тюркских народов, проживающих в Средней Азии, о наличии в инструментальных пьесах-*кюях* сходных черт с формами, основанными на ладах-*макамат*. Об этом говорит в одной из своих работ, Т.М. Джани-заде: «Для специфики среднеазиатского региона важным представляется также возникновение в инструментальной культуре казахов, киргизов и каракалпаков небольших сольно исполняемых пьес с названием *кюй* (*кю*). В этих пьесах наблюдаются некоторые закономерности ладо-мелодического развития, напоминающие в общих чертах принципы формообразования в искусстве „макамат“. Не случайно казахские *кюйи*, возникшие предположительно в конце XVIII века в игре музыкантов на домбре и кобызе, имеют сходство с инструментальными мукамами, которые бытуют у туркмен» [48, с. 72]. Она подчеркивает, что сходство это обусловлено широким распространением в средние века исламского музыкального профессионализма в городах Среднего Востока, включая Среднюю Азию, и что кочевые народы усваивали принципы построения классических музыкальных форм от своих соседей – таджиков и узбеков. Однако, инструментальные пьесы в жанре *кюй*, отмечает Джани-заде, «отличаются ярко выраженной этнической стилистикой, поскольку в значительной степени приближены интонационно-ритмически и образно к собственному фольклору. Появление таких музыкальных жанров у бывших в недавнем прошлом кочевых и полукочевых народов демонстрирует то огромное влияние, какое оказали на их культуру городские музыкальные традиции соседних оседлых народов – таджиков и узбеков. Широкое восприятие

художественных принципов в построении ладовых форм, связанных с феноменом макама, которые разрабатывались в течении долгих веков в средневековых музыкальных центрах исламского мира (Багдаде, Мараге, Табризе, Исфахане, Герате, Бухаре, Хиве и др.), способствовало, таким образом, своеобразному развитию того же исламского музыкального профессионализма в Средней Азии» [48, с. 72]. Исходя из этого, можно утверждать, что авторские развитые формы казахского *кюя* представляют собой вершину музыкального профессионализма у казахов, близкого по своей природе к классическим музыкальным жанрам мусульманского Востока.

Казахские исследователи отмечают, что особенности формообразования в традиционном *кюе* связаны с самим инструментом, с конструктивными особенностями и техникой игры на казахской домбре. Современный двухструнный хордофон настраивается с опорой на устои «ре-соль» (в особых случаях «ре-ля») ⁴⁹ и насчитывает на своем грифе 19 ладков ⁵⁰.

К описанию домбры, как ведущего и наиболее технически развитого инструмента для игры *кюев*, добавим, что существовали две основные разновидности домбры – западная и восточная. Распространенная на западе Казахстана домбра, характеризовалась большими размерами, имела тонкий гриф и овальную форму корпуса. Восточный вариант инструмента отличался меньшими размерами с плоским корпусом и коротким грифом, включавшим всего 7-9 ладков ⁵¹.

В практике музицирования западноказахстанская домбра выступала как сольный инструмент с обширным репертуаром инструментальных *кюев*. Домбра же восточноказахстанского региона использовалась чаще в роли сопровождения пению. Различия эти дополнялись еще и конструкцией щипкового хордофона,

⁴⁹ Квартовая настройка инструмента (ре-соль) называется в народе «оң бұрау», что переводится с казахского как «правильная настройка»; квинтовая настройка (ре-ля) получила название «теріс бұрау», означающая «неправильная настройка».

⁵⁰ Настройка ре-соль (ре-ля) общеприняты в настоящее время в связи с оркестровой практикой применения казахского народного инструмента. По мнению некоторых музыковедов, ранее высота настройки домбры была иной, она звучала и соответственно настраивалась на более низкие звуковысотные устои [133, с. 141].

⁵¹ В работе использован релятивный метод нотации в строе ре-соль, отличающийся от реального звучания домбры на октаву ниже.

существовавшего в исполнительских школах *шертпе* и *токпе*⁵². Для полной картины стоит упомянуть о наличии также трехструнной домбры (количество ладков доходило на ней до 22). Певцы восточного Казахстана применяли данный инструмент в своем творчестве для сопровождения. На сегодняшний день известно о существовании 16 вариантов форм этого наиболее развитого казахского народного инструмента [158, с. 268].

Существуют различные точки зрения музыковедов на вопрос, касающийся тематизма казахских инструментальных пьес и способов его развития. По мнению Е. Трёмбовельского, в большинстве *кюев* «вообще нет раздела, который можно было бы назвать темой, а есть некий начальный ритмо-интонационный комплекс, экспозиционное зерно, служащее истоком непрерывного, направленного и строго размеренного роста музыкального материала» [128, с. 123]. Исследователь справедливо, на наш взгляд, допускает существование элементов другого порядка, выполняющих функцию ведущей темы и ее последующего развития. В свою очередь П. Аравин высказывает мысль, суть которой перекликается с вышеизложенным мнением: «Искусство выдающихся казахских домбристов ... заключалось не столько в изобретении оригинальной первичной ячейки, сколько в умелом, оригинальном и закономерном интонационном продолжении-развитии ее тематических эмбрионов, содержащих в перспективе предпосылки для создания кюев различного жанрового и эмоционально-образного содержания» [15, с. 97].

Способ развития первичного интонационно-тематического звена в казахском *кюе* аналогичен тому, что описывает в своих заметках А. Затаевич о киргизских кюях: «С другой стороны, не только первичное „тематическое“ звено участвует в создании формы кюя. В более сложных пьесах, в основном – в поздних авторских кюях форма весьма развита и отличается наличием нескольких „тем“». О традиционном жанре с политематической формой писал В. Беляев, когда анализировал киргизские *кюи*, записанные Затаевичем. В статье, посвященной известному киргизскому мастеру-инструменталисту Муратлы

⁵² Об этом говорит Гамарник в своей работе [38, с. 6].

Куренкееву, Беляев различает более простые и более сложные формы *кюев*: «Эти формы распадаются на два основных вида: а) на формы монотематические, основанные на одной, чаще всего короткой, фразке или мелодии, многократно повторяемой в вариантном ее развитии, связанном кроме чисто мелодических ее изменений также и с расширением ее диапазона и ее размеров при повторении, и б) на формы политематические, построенные не только на вышеописанном развитии отдельных их эпизодов, но и на смене этих эпизодов. Введение в такие формы новых эпизодов или тем связывается обычно с переходом музыки из основного, низкого, регистра инструмента в более высокий и с образованием кульминационной точки этого подъема ближе к концу произведения, перед заключительным возвращением к основной его теме и к низкому, первоначальному, регистру музыки. Происхождение этого второго вида форм киргизской народной инструментальной музыки от первого очевидно» [29, с. 99].

Этот взгляд на тематизм в жанре инструментального *кюя* обостряет проблему формообразования в композициях, которые основаны на развитии не темы в европейском ее понимании – как основного интонационного ядра, а на развитии самого лада, который играет роль «темы»⁵³ /цит. по статье Беляева «Творчество Мураталы Куренкеева» [29, с. 98]

В ряде работ о казахском *кюе* [8, 13, 83] исследователи обращают в первую очередь внимание, как видим, на начальное построение, указывая на важность именно вступительного раздела. С одной стороны, начальное построение *кюя* выполняет важную тематическую функцию и определяет не только само начало пьесы, но и дальнейшее ее развитие. Его тематизм развивается последовательно на протяжении всего сочинения. На примере творчества знаменитого *кюйши* Даулеткерей П.В. Аравин приводит музыкальный образец построения «первичной ячейки» и поясняет, что подобное встречается во многих домбровых пьесах, и в творчестве других авторов: *кюй* «Акжелен» Узака, «Саранжап» и «Серпер»

⁵³ Особенности построения ладовых импровизационных форм и пониманию того, что «темой» в них является структура мелодического лада, посвящены исследования Т.М. Джани-заде об азербайджанских *мугамах* «Мугам-импровизация на лад» [50] и «Тематизм мугамной импровизации» [48].

Курмангазы, «Кыз-Акжелен», «Соқыр Есжан» Есжана, «Кудаша» Даулеткерей, «Конил ашар» Туркеша, «Акжелен», «Ынгайток» Сугура, «Булбул-Айша» Сейтека. Закономерности в создании формы *кюя* стали «принадлежностью не одного какого-либо кюйя и даже не одного автора кюйев. Самые различные музыканты-кюйши, прежде чем перейти к изложению собственного произведения, обычно начинали его исполнение с небольшой заставки, общая структура и голосоведение в которой были уже заранее predeterminedены сложившейся традицией народного музицирования» [15, с. 92]. Ниже приводится пример такого рода «первичной ячейки» (рисунок 5).

Рисунок 5. «Первичная ячейка» домбрового *кюя*



«Первичная ячейка», по мнению А. Алексеева, имеет важную композиционную роль в становлении композиционного целого. Сочинение начинается с «первичной ячейки», призывая слушателей к вниманию и создавая благоприятные условия для «настройки» домбриста на исполнение данного *кюя* и самого инструмента. Эта же «первичная ячейка» становится «эмбрионом, из которого затем вырастет стройная композиция кюйя – в этом ее вторая функция». Ее третья функция связана с формообразованием. Неоднократно повторяясь на протяжении домбрового произведения, «первичная ячейка», также является объединяющим фактором композиции кюя [8, с. 55]. Ее роль напоминает функцию рефрена, в некотором смысле подобно тому, который выделяет Т. Джани-заде в анализе тематизма азербайджанского *мугама*. Этот рефрен, основанный на первичном тематическом элементе *мугама* формирует также тематизм каденции, которая неоднократно повторяется в развитии формы [48, с. 38-40].

Одним из первых музыковедов, который дал ценные сведения о композиционном строении казахского традиционного жанра был академик А. Жубанов [60]. По его описанию в построении формы *кюев* большое значение имеет строение инструмента домбры. Четыре части грифа домбры равномерно делятся на регистры: начальный называется «*бас*» и охватывает тесситуру инструмента до пятого ладка, «*орта*» – средний регистр (от пятого по десятый лад), «первая и вторая *сага*» – указывают на место соединения грифа домбры с корпусом.

О связи инструмента и композиционного деления *кюя* на разделы пишет также другой исследователь Б. Аманов: «Звуковая ткань домбровых пьес – не стихийно влекомый импровизационностью, неконтролируемый сознанием поток. Кюи развиваются по отточенному временем композиционному плану, имеют единицы членения» [12, с. 71]. Он указывает на специальные термины, которые употребляют музыканты-*кюйши*. В этих терминах закреплена композиционная структура, характерная для исполнения *кюев* традиции *токпе*.

Прежде чем описывать структуру казахского инструментального жанра надо остановиться подробнее на специфике игровой практики на домбре, где важным является выделение на ее грифе трех отделов звучания, которые меняют позицию руки исполнителя, во время ее передвижения по грифу⁵⁴. Итак, основными единицами членения в домбровых *кюях* Западного Казахстана стали три раздела домбры, которые называются: *бас буын*, *орта буын*, и *сага* (первая и вторая).

В переводе с казахского термин «*буын*» означает «звено, колено». А добавленные к нему начальные термины означают регистр звучания: «*бас буын*» переводится как «главное звено», «*орта*» – среднее. Тогда как слово «*сага*» (дословно – «устье», «разлив», «дельта реки», где «звучание музыки становится особенно сильным, она льется потоком» [133, с. 77]) подразумевает кульминационную зону в *кюях*, приходящуюся на самый высокий регистр

⁵⁴ В упомянутой работе А. Мухамбетовой «Пространство и время кюя. Виртуальное многоголосие на двухструнной домбре» подробно освещена проблема композиции домбровых пьес; автор, с позиции древнетюркского мифологического понимания пространства, показывает схему инструмента, связь регистров домбры с названиями разделов *кюя* [98, с. 230].

звучания. Подчеркивается особое значение раздела *бас буын*. С. Утегалиева пишет, что данный фрагмент «фиксирует и важный конструктивный признак – многократные повторные проведения [бас буына]; этой мелодией начинается и завершается кюй, а порой и каждое его звено; в ряде случаев она выступает началом нового построения. Функции последнего реализуют прямые и переносные значения слова бас» [133, с. 46]. К описанному добавим, что наименования эти относятся к выделению регистров звучания, очерчивая тесситурные границы ладовой формы: *бас буын* охватывает границы до пятого лада, тогда как *орта буын* – с пятого до десятого и *сага*: с десятого по четырнадцатый – первая, до девятнадцатой – вторая.

Раздел *бас буын*, вследствие своей повторяемости, наделяется признаками рефрена и в нем звучит основной тематически-интонационный комплекс данного кюя. Выше упоминалось о том, что большинство казахских инструментальных миниатюр строятся на начальном тематизме вступления, т.н. разделе *бас буына*. Исследователь А. Алексеев называл эту часть «заставкой, призывом к слушателям, своего рода прелюдией, вводящей в последующее произведение» [8, с. 54]. Именно раздел *бас буын* становится основой последующего развития всего тематизма домбровой пьесы. Композиция сочинения строится на постоянном интонационном обновлении вариантно преобразованной исходной попевки, являясь «результатом воплощения принципа „свободного развития“, характерного для большинства кюев» [86, с. 172]. Измененно повторяющийся мотив *бас буын* приводит к цепному варьированию, в котором каждое проведение этого элемента является зерном для следующих вариантов развития (интонационного, ритмического).

Раздел *орта буын*, по словам Б. Аманова, занимает промежуточное положение между разделами *бас буын* и *сага*. «В композиционном плане он отличается промежуточным звуковысотным положением в поступательном восходящем движении к кульминации в кюе» [12, с. 72]. Исследователь продолжает свою мысль: «Орта буын – самое важное композиционное звено. В нем формируется тема». Исследователь и домбрист А. Раимбергенов уточняет разделы

регистровых зон *кюя*, отмечая, что первоначальный раздел *бас буын* охватывает регистровую зону инструмента до 7-го лада (*перне*) грифа на нижней струне включительно [109, с. 56]. Данная зона предполагает наличие собственно вступительного *бас буына* (до границ 5-го лада) и основной темы *кюя* (*негізгі буын*) развивающаяся на оставшихся верхних ладах зоны *бас буына*. Развивающий раздел *орта буын* занимает 8-10-е лады.

Музыковед П. Шегебаев вносит дополнительные ценные сведения по данному вопросу. Он поясняет, что звуковысотная зона «8-10-го ладков, которую А. Раимбергенов считает началом раздела орта буын... носит название [четыре ладка] *төрт перне*. Эпизод *төрт перне*, как известно, факультативен в кюях»⁵⁵ [144, с. 137].

Суммируя вышесказанное, мы составили следующую схему. На ней отчетливо видны три основные зоны тесситурного расположения формы *кюя* (рисунок 6).

Рисунок 6. Три основные зоны тесситурного расположения формы *кюя*



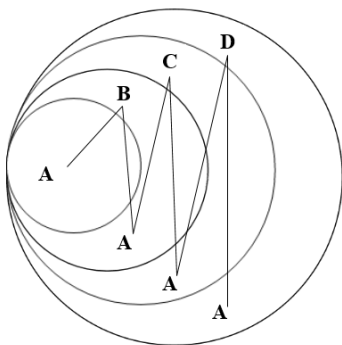
На схеме видно, что начальные разделы *бас* и *орта буын* отличаются мелодически активным характером нижнего голоса в первом и верхнего голоса во втором разделе (внешний фактурный признак), а также вступительным характером *бас буына* и тематическим значением *орта буына* (функциональное назначение в форме). Другой особенностью является соответствие специфики аппликатуры определенному положению руки на грифе инструмента, влияющего на различия фактуры в зонах *бас* и *орта буын*. Об этом пишет П. Шегебаев: «в-третьих, темы *кюев* не всегда жестко локализируются в указанной высоте 5-7-го

⁵⁵ О этом в своей работе пишет также С. Утегалиева [133, с. 289]

ладков. Она может быть сдвинута влево (ниже) или вправо (выше), а порой и вовсе отсутствовать. В последнем случае есть основание говорить о рассредоточенном характере тематизма, когда материал орта буына строится на общих формах движения, развивающих стереотипный материал зоны бас буын» [144, с. 140].

Б. Байкадамова, в своей работе посвященной *кюйши* Курмангазы, считает заслугой композитора создание двухтемных *кюев*. Суть описанного заключается в следующем: начальные разделы *бас* и *орта буынов* являются самостоятельными в плане тематизма, образного строя, звуковысотного и фактурного плана. Для каждого из упомянутых разделов характерна своя звуковысотная шкала (эолийская ре и ионийская соль). По мнению Б. Байкадамовой *кюи* «Алатау» (название гор), «Младший» («Кішкентай»), «Адай» (название рода), «Балкаймак», «Акбай» (женские имена), «Терис какпай» («Теріс какпай»), («Кісен ашқан») являются образцами сочинений «с первой темой в *бас буыне* и второй в следующем разделе. Развитие в фактурном плане проявляется в мелодическом характере верхнего голоса во втором, и кружащего движения в нижнем голосе в первом разделе *кюя*» [21, с. 14]

Интересную схему построения *кюя*, которое может быть изображено в виде спирали содержит работа Т. Сарыбаева «Кюй как коммуникативное явление». Он дает следующую схему построения традиционного жанра: **A** – раздел *бас буын* (*бас* – голова, начало; *буын* – звено, колено) – главное звено, ладовая основа; его многократные повторы скрепляют форму, создавая цикличность во времени. **B** – *орта буын* (*орта* – середина, средний) – раздел, выполняющий связующую функцию между *бас буын* и *сага*. **C (D)** – *сага* – кульминация. Таким образом, для развитых композиций казахского *кюя* типична нелинейность развития. Драматургия *кюя* разворачивается в пространственном измерении и сочинение представляет собой циклическую форму с повторением разделов *бас буын*, *орта буын*, *сага*; где «отсутствует целенаправленное



„вытянутое по прямой“ развитие; вместо него происходит движение по кругу, нивелирующее координаты отсчета», – к такому выводу приходит автор [122, с. 60].

Анализируя композицию домбровых пьес, Г.К. Котлова относит к особенностям их формы наличие признаков рондо: «Рондообразность является универсальным композиционным приемом, объединяющим канонические культуры многих народов как азиатских (казахская, киргизская, узбекская, татарская), так и европейских (русская, венгерская, французская и т.д.)» [86, с. 5]. Сходную мысль можно найти у Т.М. Джани-заде в статье о тематизме в азербайджанском *мугаме*. Однако, допуская наличие повторяемого рефрена в *мугаме*, она пишет, что некоторые исследователи ошибочно видят в данной форме черты европейского рондо. «В развитии его тематизма элементы рефренирования, действительно, имеются (в виде повтора каденционных оборотов), но в целом мугам не имеет формы европейского рондо, а строится по собственным законам развития ладо-мелодического развития [46, с. 101]. Опираясь на данное мнение, можно утверждать, что формы рондо в казахском *кюе* нет, но тоже есть каденционного характера интонационный элемент, который строится на начальном тематизме и периодически повторяется⁵⁶.

Обращаясь к творчеству только одного *кюйши*, П.В. Аравин указывает на общие принципы построения всех авторских *кюев* у казахов. Он пишет: «для большинства поздних *кюев* Даулеткереев характерно использование принципа «прорастания» (термин В. Протопопова). Понимаемый в широком эстетическом плане, он может рассматриваться в качестве одного из действенных средств интонационного воплощения музыкальных образов, рождающихся в процессе мелодико-ритмического и регистрового развития» [15, с. 106]. Б.М. Ярустовский, описывая сущность метода «прорастания», подчеркивает, что его особенность

⁵⁶ В упомянутой работе Аравина обосновывается идея о том, что если в первом варианте *кюя* «Кос шек» («Пара струн») Даулеткереев, «определяющим моментом формообразования была варьирующая трехчастность», то во втором варианте того же *кюя* проявляются «ясно выраженные черты варьирующей рондообразности». [15, с. 99]. О композиции сочинения «Желдирме» («Рысистый бег») музыковед пишет, что ее «можно рассматривать как особую форму рондо, где мелодическое развитие начинается не с той темы, которая затем периодически возвращается, а как бы с эпизода, сменяющегося контрастным построением вроде рефрена. В результате этого образуется форма по следующей схеме: ВАСАДА и т.д.» [15, с. 83].

заключается «в различных продолжениях одного и того же интонационного зерна. На основе такого принципа тематического развития создается также особая динамическая форма, позволяющая показать музыкальный образ в активном движении, развитии, в серии последовательно возрастающих кульминаций» [149, с. 122].

Интерес вызывает ладовое наклонение домбровых пьес. При общепринятой нотировки казахских *кюев* в звуковой высоте «ре-соль» («ре-ля»), традиционными становятся лишь два наклонения ладовых устоя «ре». Однако, в творчестве больших *кюйши* кроме наклонений ионийского и эолийских ладов, встречаются другие варианты, как в сочинении «До свидания, мама, до свидания» («Аман бол, шешем, аман бол») Курмангазы: в разделах *бас буын* и *орта буын* применяется «ре» эолийский; в разделе первая *сага* звучит «ре» дорийский; после повтора зоны звучания *бас буына* и *орта буына* в эолийском «ре», вторая *сага* переходит в ионийский «ре» (нотный пример данного *кюя* см. в приложении, рисунок 1).

В авторских *кюях* западноказахстанского региона форма наиболее развита. В них обязательно выделяются начальный, средний и кульминационный разделы – и не только в плане смены регистрового диапазона, но и в смене определенных ступенях лада и соответствующей ритмоформулы. «Наиболее простой вид построения *кюя* с выделением в нем кульминации получил распространение, как полагают некоторые музыковеды, в домбровой музыке конца XVIII – начала XIX века» [15, с. 117]. Основой композиционного построения *кюя* является трехчастность. Сущность ее заключалась в том, что «при настройке домбры в тоническую кварту (с основным тоном наверху) тематический материал начальных построений в средней части *кюя* проводился как бы в тональности субдоминанты, после чего следовало возвращение к основному ладотональному центру. По такому образцу были построены кульминации в старейших известных нам *кюях*: «Кенес», «Шалкыма» Жантюре и народный *кюй* «Арынгазы», а также ранние пьесы Даулеткереева «Косалка», «Ыскырма», «Коныр»» [15, с. 117]. По наблюдению Аравина, другой «более сложный вид кульминации», появился в

казахской домбровой культуре вместе с творчеством Курмангазы⁵⁷. Постепенное освоение всех регистровых диапазонов инструмента привело к выделению кульминационной зоны, в которой надолго удерживается звучание напряженного верхнего регистра ладового звукоряда. Для мастера Курмангазы важным является «драматическое развитие контрастных тем-образов», благодаря чему «кульминации такого рода обычно совпадают с точкой золотого сечения» [15, с. 58-67]. В качестве образцов можно привести схему, составленную нами при сравнении формы построения двух домбровых пьес, принадлежащих двум выдающимся *кюйши*: «Аман бол, шешем, аман бол» («До свидания, мама, до свидания» Курмангазы) и *кюя* «Дайрабай» (автор – Дайрабай). Первый пример показывает форму *кюя* западноказахстанской домбровой школы. Отличительными особенностями композиции сочинения Курмангазы являются резкие переходы между частями формы, а также наличие второго кульминационного раздела (вторая *сага*, в соответствующей наиболее высокой звуковысотной зоне (рисунок 7). Кроме того, в форме данного *кюя* можно усматривать близость к форме западноевропейского рондо, поскольку повторяемый тематизм начального построения (А) звучит довольно продолжительно при повторах.

Рисунок 7. Схема построения *кюя* Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол»

<i>Сага 2</i> (d1-d3)						D	
<i>Сага 1</i> (d1-a2)				C			
<i>Орта буын</i> (b1-f2)		B					
<i>Бас буын</i> (d1-a1)	A		A		A		A
Такты	1-8, 9-14, 15-20	21-28	29-38	39-56	57-65	66-77	78-96

⁵⁷ Одним из первых, творческий талант Курмангазы оценил в 60-х годах XIX века журналист Н.Ф. Савичев. В очерке «От Кармановского форпоста до Глинкинского» («Уральские войсковые ведомости») он пишет: «Сагырбаев – редкая музыкальная душа и, получи он европейское образование, то был бы в музыкальном мире звездой первой величины» [131].

Тогда как в *кюе* восточноказахстанского музыканта Дайрабая наряду с традиционными тремя разделами формы (*бас буын*, *орта буын*, первая *сага*) выделяется наличие другого важного композиционного элемента – постепенного спуска с верхнего регистра звучания – в нижний. Прежде, чем начать повторяемый начальный раздел *бас буын* в самом низком игровом регистре, этот *кюйши* осуществляет плавный переход из высокой тесситурной зоны *сага* (через *орта буын*) в низкую зону первоначального раздела *бас буын*. *Кюйши* Дайрабай применяет два варианта перехода из верхнего регистра в нижний (рисунок 8).

Рисунок 8. Схема построения *кюя* Дайрабая «Дайрабай»

<i>Сага I</i> (d1-a2)				С			С	
Спуск					D 1			D 2
<i>Орта буын</i> (b1-f2)		В						
<i>Бас буын</i> (d1-a1)	А		а			а		
Такты	1-13	13-21	21-23	24-37	38-46	46-48	49-57	58-62

<i>Сага I</i> (d1-a2)				С			С		
Спуск					D 1			D 2	
<i>Орта буын</i> (b1-f2)		В							
<i>Бас буын</i> (d1-a1)	А		а			а		А	
Такты	62- 71	71- 77	77- 79	80- 101	102- 110	110- 112	113- 119	120- 124	124- 138

Черты такой трехчастной репризной формы в традиционном казахском *кюе* сближают его с инструментальными композициями азербайджанских *мугамов* и

туркменских *мукамов*. В них также имеется четко выраженная смена разделов с повышением регистра звучания и возвратом к исходному низкому регистру.

Таким образом, наиболее развитый жанр казахского устного народного и профессионального инструментального творчества *кюй* представляет собой сольно исполняемую инструментальную пьесу программного характера. *Кюй* в истории казахской традиционной музыки стал жанром, в котором ярче всего проявляется профессионализм и авторство народных музыкантов инструменталистов-*кюйши*. В разнообразных программных названиях *кюев* отразились наиболее яркие стороны жизни казахского народа. Программность домбровых пьес имеет большое значение для понимания особенностей данного инструментального жанра, который основан на выявлении разнообразных технико-фактурных возможностях струнного хордофона. Формообразование в *кюях* западноказахстанского региона приобретает определенные правила в творчестве выдающихся мастеров. Не зависимо от программы, композиция авторских *кюев* состоит из нескольких разделов и построена по строгим правилам в соответствии с тремя ладово-регистровыми зонами инструмента домбры. Смена разделов происходит последовательно: от самой низкой зоны регистрового звучания домбры (*бас буын*) через средний регистр звучания (*орта буын*) к самой высокой регистровой зоне (*сага*), которая становится кульминационной, и неприменным возвратом в заключении – к первоначальной низкой регистровой зоне. Именно данный принцип формообразования выявляет сходство многих классических музыкальных композиций (и ладовых импровизаций) у народов мусульманского Востока.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ СИМФОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА И ТРАДИЦИОННЫЙ *КЮЙ*

§1. Претворение традиционного *кюя* в творчестве казахских композиторов

Подобно другим национальным композиторским школам, профессиональное музыкальное искусство в Казахстане сформировалось за сравнительно короткий исторический срок, пройдя путь от первых оркестровых обработок фольклорных образцов до развернутых симфонических полотен. На каждом из этих этапов последовательно отражался характерный для казахской музыкальной культуры уровень решения главной проблемы – синтеза народно-традиционного и профессионального творчества нового типа – композиторского.

В развитии профессиональных форм композиторской деятельности активно участвовал жанр традиционного *кюя*. Многочисленные инструментальные пьесы-соло стали одним из тех жанров казахской музыки, на который, наряду с образцами песенного фольклора, широко опирались в своем творчестве композиторы Казахстана. Как было описано выше, *кюй* – это образец профессионального народного творчества, представляющий собой непродолжительные и весьма разнообразные в образно-тематическом плане достаточно виртуозные инструментальные пьесы.

Использование *кюевого* материала в профессиональной композиторской музыке в наибольшей мере опиралось на западноказахстанские образцы домбровых пьес, которые отличаются внутренней динамикой, наличием строгой композиционной структуры, двухголосным складом фактуры, выдержанным от начала до конца единым быстрым темпо-ритмом. Во многом благодаря широкой поддержке народного творчества в советское время эти *кюи* стали визитной карточкой современных инструментальных традиций казахской музыки.

В процессе развития профессионального творчества в Казахстане отчетливо видна эволюция. Исследователи выделяют несколько этапов в процессе освоения композиторами симфонического и оперного жанров⁵⁸. Обращение к инструментальным традициям *кюя* по-разному проявлялось на каждом из этих этапов.

Период становления и активного накопления симфонического опыта (вторая половина 20-х – до начала 40-х годов XX века) связан с именами первых хорошо известных сегодня казахских композиторов – Е.Г. Брусиловского⁵⁹ (1905-1981), В.В. Великанова (1898-1963), А.В. Затаевича (1863-1936), А.К. Жубанова (1906-1969), Л.А. Хамиди (1906-1983), М.Т. Тулебаева (1913-1960), Б.Б. Байкадамова (1917-1977). В их творчестве наблюдается попытка синтеза черт европейской и русской музыкальных культур с народным музыкальным творчеством казахов. В сочинения данных композиторов активно привлекаются народные мелодии. Можно сказать, что в основном, это были произведения, полностью основанные на фольклорном материале в виде переложений и обработок казахских песен и *кюев*. Формы и методы работы с образцами традиционной музыки отличались достаточным разнообразием. При обращении к народным темам и образам, главным приемом являлось цитирование первоисточника, хотя уже тогда имелись отдельные попытки поиска новых путей и творческого переосмысления фольклорных образцов.

В казахском музыкознании данный период характеризуется как «цитатный»⁶⁰. Для него характерно включение народных *кюев* и их фрагментов в

⁵⁸ Одной из последних таких работ является статья У. Джумаковой «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации». В данном труде музыковед выделяет 4 стадии развития композиторской школы Казахстана в XX веке. В первое поколение входят основоположники школы – А. Жубанов, Е. Брусиловский, Л. Хамиди, В. Великанов, М. Тулебаев, Б. Байкадамов. Следующую стадию составляют композиторы – Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, К. Кужамияров, С. Мухамеджанов, Н. Мендыгалиев, К. Мусин, М. Сагатов, К. Кумысбеков, Д. Богпаев, М. Мангитаев, Б. Джуманиязов. В третье поколение входят Т. Кажгалиев, Ж. Дастенов, А. Серкебаев, К. Дюйсекеев, Т. Мухамеджанов, Ж. Турсынбаев, Б. Дальденбаев, Ж. Тезекбаев, К. Шильдебаев. К композиторам, творчество которых началось в конце 80-х и продолжилось в 90-е годы относятся С. Абдинуров, М. Иржанова, А. Мусрепова, Т. Тлеухан и др. [53, с. 34].

⁵⁹ С именем Е.Г. Брусиловского – основоположника казахской профессиональной композиторской школы – связано зарождение казахского симфонизма, его почвенность, связь с казахским фольклором в интонационном, жанровом, стилистическом плане, особенности оркестрового воплощения народного материала средствами оркестра и симфонического письма.

⁶⁰ Описывая аналогичный этап в становлении узбекской национальной композиторской школы, исследователь Н. Янов-Яновская определяет его как «преджанровый» [148 с. 58-81].

музыкальную ткань произведений европейских жанров – опер, симфоний, камерно-инструментальных сочинений, фортепианных пьес и пр. Например, в 1937 году Б. Ерзакович записал и сделал первую фортепианную обработку *кюя* Даулеткерей «Желдирме». В 1948 году он использовал ее в качестве средней части струнного квартета. Композитор А. Жубанов на основе народного образца «Каражан-ханым» создал песню-*терме*⁶¹ для музыкальной пьесы «Сары», а при создании «Казахских танцев» для фортепиано (1941) процитировал Даулеткерей («Кыз-Акжелен») и Курмангазы («Саранжап», «Красная береза»).

Не обошел *кюевый* материал и выдающийся композитор Е. Брусиловский. На основе сочинений Даулеткерей («Жигер») и Курмангазы («Серпер») он создал их переложение для фортепиано, используя двухчастный цикл, построенный на основе контраста двух образов и темпов, двух разных инструментальных тем. В данный период композитор делает также обработки казахских *кюев* «Кенес», «Кер-Оглы» (1933), «Байжума», «Топан», «Айжан кыз», «Карабас» (1934). А в 1944 году Брусиловский создает «Сюиту на казахские темы» для струнного квартета, в которой были использованы домбровые миниатюры Курмангазы «Жигер», «Серпер», «Кобик шашкан», «Сарыарка». Этот опыт стал основой для творческого переосмысления фольклорных образцов, открыв, как пишет П. Аравин, «широкую перспективу для симфонизации народно-жанровых элементов и их переключение в новое художественное качество» [15, с. 135].

Вторая половина 1940-х до середины 60-х годов стала временем, ознаменовавшим начало нового периода взаимодействия традиционной казахской культуры с западноевропейской. Национальная композиторская школа пополнилась целой плеядой новых имен: Г.А. Жубанова (1927-1993), К.К. Кужамьяров (1918-1994), Н.М. Мендыгалиев (1921-1988), А.В. Бычков (1929-1999), Е.Р. Рахмадиев (1932-2013), Б.Я. Баяхунов (1933). Стремление по-новому взглянуть на народный музыкальный материал обусловило более активное использование в композиторском творчестве казахского *кюя* и форм европейского

⁶¹ *Терме* – песня-речитатив назидательного характера.

классического наследия. Композиторы этого поколения, как утверждает Г. Котлова, предпринимают «целенаправленные усилия», чтобы «овладеть конкретным жанровым видом» традиционного *кюя*, стремятся «познать его специфические закономерности, воспринимаемые пока, однако, в качестве закономерностей структурных» [86, с. 86]. Среди всех сочинений, написанных в данный период и предназначенных для исполнения симфоническим оркестром заметно превалирование одночастных и сюитных форм над симфонией, как многочастного цикла. Это можно объяснить самой спецификой традиционного *кюя* как инструментальной миниатюры с присущей ей монообразностью⁶².

Так, в своей симфонической сюите «Сары Арка» («Золотая степь», 1944) Е. Брусиловский использует народный *кюй* «Хромой кулан» («Ақсақ құлан») в качестве тематической основы главной партии в сонатной форме первой части, а «Балбырауын», созданный народным музыкантом Курмангазы, служит композитору интонационным зерном для создания темы скерцо во второй части. Тот же самый *кюевый* первоисточник лежит в основе финала сонатно-симфонического цикла в Шестой симфонии Брусиловского, названной им в честь автора-*кюйши* «Курмангазы» (1965). В данной симфонии композитор использует и другие домбровые пьесы выдающегося народного музыканта: «Побег из тюрьмы» («Түрмеден қашқан») – в первой части, «Акбай» (мужское имя) – во второй⁶³. В 1958 году Брусиловский использует первоисточник «Акбай» в симфоническом скерцо «Балбырауын», а ранее – в 1936 году – тот же домбровый оригинал звучал в танцевальной сцене его оперы «Ер Таргын». При этом отметим, что введение *кюя* и его элементов в симфоническую и оперную музыку осуществлялось так же, как и включение образцов других жанров казахского музыкального фольклора⁶⁴.

⁶² Как упоминалось в первой главе, традиционный инструментальный *кюй* не подразумевает конфликтность тематизма и в образном плане развивается в рамках единого программного содержания.

⁶³ В созданной композитором Седьмой симфонии (1969), названной в честь другого известного казахского *кюйши* – Таттимбета, в качестве тематического материала применяется домбровый *кюй* «Косбасар» («Двуладовый»).

⁶⁴ В крупных музыкально-сценических жанрах отечественных композиторов *кюй* нередко используется и как лейтмотив. Первый яркий пример подобного применения казахских инструментальных пьес – это опера «Кыз Жибек» Е. Брусиловского (1934), в которой звучит народный *кюй*-легенда «Хромой кулан» («Ақсақ құлан»). Домбровая пьеса выступает также основой в танцевальных сценах опер и балетов – «Тепенкок» в опере «Кыз Жибек» и «Балбырауын» в опере «Ер Таргын» Е. Брусиловского (1936); «Мерген», «Кос алка» в опере «Абай»

Интересна «Казахская симфония» композитора В. Великанова (1947), где он использует не только звучание традиционного *кюя* Даулеткерей «Девушка Акбала» («Ақбала қыз») в качестве второй темы первой части, но и подчеркивает характерные особенности казахского инструментального искусства: однотембровое двухголосное изложение основной мелодической линии на фоне остигатных ритмических фигур.

Особой популярностью у композиторов пользовались традиционные *кюи*, созданные Даулеткереем. В 1958 году в сцене балета «Дорогой дружбы», написанном тремя авторами – Н. Тлендиев, Л. Степанов, Е. Манаев – прозвучал *кюй* Даулеткерей «Кыз-Акжелен» в оркестровом изложении. Другое известное сочинение того же *кюйши* «Кудаша» ввел в партитуру своего первого струнного квартета композитор К. Мусин. В основу «Танца девушек» из III акта оперы «Абай» (1944) А. Жубанов и Л. Хамиди положили звучание сочинения Даулеткерей «Кос алка».

В то же время композиторы начинают применять, наряду с цитированием народных музыкальных источников, другие методы. *Кюй*, например, становится «моделью» или «жанровой формой» для оригинального композиторского опуса. Так, родство с данным жанром на уровне тематизма и строения прослеживается в композиции А. Жубанова «Би кюй» из цикла «Восемь казахских песен» для фортепиано. Одной из частей квартета Е. Брусиловского с программным названием «Песня о жизни» возникает самостоятельная пьеса «Танец радости», написанная в форме западноказахстанской домбровой пьесы. В Трех прелюдиях для фортепиано Г. Жубановой, в поэма-легенде для фортепиано «О домбре» Н. Мендыгалиева также воспроизводятся народные *кюи*.

А. Жубанова и Л. Хамиди (1944). Нередко целые эпизоды и развернутые сцены в операх построены на материале домбровых первоисточников. Примерами подобного рода являются *кюи* «Балбыраун» в опере «Ер Таргын» Е. Брусиловского и «Слепой Есжан» («Соқыр Есжан»), на основе которого строится масштабная симфоническая картина в опере «Биржан-Сара» М. Тулебаева (1946), а также *кюй*-транскрипция «Дударай» в сцене «Той» («Праздник») в опере Е. Брусиловского «Кыз-Жибек». Народный оригинал «Мерген» использован в опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди и в опере «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского. В балете М. Сагатова «Алия» (1978), в сцене танца с мечами, также звучит народный «Мерген», ранее композитор создал на основе того же первоисточника симфонический *кюй* с названием «Мерген» (1976).

На следующем этапе развития казахской композиторской школы особенно остро встает проблема симфонизации традиционного *кюя*. Данный период в развитии казахской музыкальной культуры, начавшись со второй половины 1960-х, охватывает последующие десятилетия, включая 90-е годы XX века. Новые тенденции нашли здесь отражение в появлении первых многочастных крупных симфонических полотен, которые отличаются от классических симфоний (типа симфоний венских классиков). Композиторы стали уделять больше внимания к традиционным формам казахской музыки, в частности – народно-профессионального *кюя*.

Метод цитирования оставался по-прежнему жизненным. Многие композиторы оставляли характер и тематизм народных образцов без изменений, осуществляя при этом большую работу по созданию новой аккордовой фактуры, оригинальных гармонических сочетаний и тональных планов⁶⁵. *Кюй* становится источником тематизма крупных сочинений и применяется в качестве интонационного зерна, тематического импульса для последующего симфонического развития в европейской музыкальной форме. Трехчастная, сонатная форма, форма вариаций, рондо обогащаются структурными закономерностями интонационными особенностями, идущими от казахских домбровых пьес. Доказательством служат такие сочинения, как «Кобик шашкан» для хора (1972), Струнный квартет ре минор (1973) и Концерт для виолончели с оркестром (1990) Г. Жубановой; Концертное скерцо для трубы и фортепиано (1966), Концерт для скрипки с оркестром (1985) Е. Рахмадиева⁶⁶.

Примерами могут служить такие композиторские опусы, в названия которых выносятся традиционное определение жанра – *кюй*: «Кюй» для скрипки с камерным оркестром (1966), «Кюй-поэма» для струнных, фортепиано и ударных

⁶⁵ В данный период народные казахские *кюи* используются и в хоровой музыке, примером могут служить сочинения Б. Байкадамова «Акбай», «Шалкыма» (1968), «Келиншек» (1971).

⁶⁶ Исследователь Н.С. Кетегенова подразделяет сочинения композиторов Казахстана, связанные с традиционным инструментальным жанром *кюя* на 2 группы: 1) произведения в которых используются конкретные домбровые пьесы (Г. Жубанова «Праздничный кюй», Е. Рахмадиев «Дайрабай», «Кудаша думан», Б. Джуманиязов «Серпер», Ж. Дастенов «Жигер», Б. Баяхунов «Ыскырма», К. Кумисбеков «Кюй», А. Серкебаев «Шалкыма», М. Мангытаев «Концерт»); 2) оригинальные сочинения казахстанских композиторов, в которых используется *кюевая* форма изложения (Н. Мендыгалиев «Легенда о домбре», Б. Баяхунов «Концерт для домбры») [77, с. 27].

(1982) М. Сагатова; «Кюй-размышление» («Кюй-толгау», 1987), «Кюй-поэма» (1988) для оркестра народных инструментов Б. Дальденбаева; Кюй для камерного оркестра (1970) К. Кумысбекова; Два кюя (1977), «Сагыныш-кюй» (1978) для оркестра казахских народных инструментов Ж. Турсынбаева.

Своей кульминации и наивысшего выражения процесс симфонизации *кюя* достигает в симфонии Г. Жубановой «Жигер» («Энергия», 1971), в которой домбровые сочинения народного композитора западного Казахстана Даулеткерей становятся не только основой всего тематического развития⁶⁷, но и определяют композиционную логику произведения. Сочинение является примером, в котором «можно проследить, как характерные свойства домбровой музыки все активнее проникают в исторически новые для казахского музыкального искусства инструментально-симфонические формы, открывая путь национальной, самобытной трактовке жанра симфонии», – справедливо отмечает Л.Н. Узких [130, с. 104]. Симфония эта строится как «большой кюй», где функцию повторяемого начального раздела *бас буын* выполняет тема традиционного *кюя* с названием «Жигер»⁶⁸. Другой пример в творчестве Г. Жубановой – Поэма для симфонического оркестра «Хромой кулан» («Аксақ құлан», 1956), с использованием в качестве лейтмотива одноименного народного *кюя*. В камерно-инструментальной поэме (1972) композитор обращается к интонациям «Сарыарка» Курмангазы, мастерски совмещая при этом признаки сонатной формы и фуги.

Важным достижением этого периода стало рождение нового жанра в казахской профессиональной музыке – появление самостоятельной одночастной симфонической композиции с жанровым определением «симфонический *кюй*». Возникновение *кюя* для оркестра, в творчестве казахских композиторов, можно назвать важным итогом развития казахской композиторской школы. Появление

⁶⁷ В 1-й части использован *кюй* Даулеткерей «Жигер», 2-я часть основана на *кюе* «Жумабике», 3-я - «Топан», 4-я - «Салык ольген», 5-я - «Кудаша».

⁶⁸ Приведем одну цитату в которой композитор приходит к выводу, что: «ни одна национальная композиторская школа не должна отгораживаться от новых достижений, если она хочет быть на современном уровне музыкально-художественного мышления. Как известно, высшие достижения композиторских школ, время их расцвета определяется органическим единством двух философско-художественных категорий – верности национальным традициям и стремлением воплотить дух современности» [62, с. 204].

национального симфонического жанра обобщило достижения предшествующих композиторов в области органичного взаимодействия национального содержания и европейской музыкальной формы.

Основоположником нового жанра по праву считается один из наиболее выдающихся представителей современной казахстанской композиторской школы – Еркегали Рахмадиевич Рахмадиев (1932-2013). Ему принадлежат первые сочинения в жанре симфонического *кюя* – «Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Кудаша думан» (1973), «Орытпа» (1977). Симфонические *кюи* Е. Рахмадиева прочно связаны с фольклорными первоисточниками. В «Дайрабае» применяется авторский образец народного музыканта Дайрабая, в симфонической партитуре «Кудаша думан» сочинение *кюйши* Даулеткерей «Кудаша».

Закономерный интерес национальных композиторов к традиционному *кюю* в 1960-1980-е годы открыл следующую фазу в процессе овладения симфоническим методом. Она, по словам Г.К. Котловой, характеризуется «освоением жанра как типа содержания, допускающего различные конструктивные решения» [86, с. 10]⁶⁹. Симфонические *кюи* стали создаваться многими композиторами: Т. Кажгалиев написал произведение с названием «Погоня за девушкой» («Қыз қуу», 1988), Т. Мынбаев в 70-е годы сочинил несколько образцов данного жанра – «Туремурат», «Каракожа», «Сары Арка» (1974-1977). К жанру симфонического *кюя* обратились в те же годы К. Кумысбеков (1967), М. Сагатов – «Охотник» («Мерген», 1976), «Желдирме» (1991), «Пять девушек» («Бес кыз», 1995) и А. Серкебаев – «Шалкыма» (1974), «Кербез» (1976), «Шертпе кюй», 1982), а также Б. Кыдырбек – симфонические

⁶⁹ В данный период процессы взаимодействия казахского *кюя* с формами и жанрами европейского классического искусства стали активнее во многих областях – в частности, в опере (Г. Жубанова, *кюевая* опера «Курмангазы», 1987) и в области балетного искусства, пережившего свой расцвет в Казахстане в 70-е-80-е годы XX века. Ярким примером такого взаимодействия может служить балет «Аксак кулан» А. Серкебаева (1975), в котором народный первоисточник обуславливает как сценарную, так и музыкальную драматургию. *Кюй* «Аксак кулан» служит здесь основой портретной характеристики главных действующих лиц и звучит в 14-ти номерах балета из 18-ти. В балете Г. Жубановой «Легенда о белой птице» (1977), состоящем из двух частей – «Акканат» и «Хиросима», присутствуют два образных мира – музыка созидания и музыка уничтожения. Первая образная сфера выражена композитором в *кюе* «Асем коныр», созданном народным исполнителем Диной Нурпеисовой. Вторая образная сфера – тема скорби – выражена с помощью сочинения «Смерть Салыка» («Салық өлген»), создателем которого был народный музыкант Даулеткерей. Внимания заслуживают также яркие образцы балетного жанра Т. Мынбаева («Фрески», 1984) и Г. Жубановой («Карагоз», 1989).

сочинения «Сериктес», «Балгабек», «Омар сарыны», «Оспан ауендери», «Серик Жаннат» (1977). Интересные симфонические *кюи* были созданы позже такими композиторами, как А. Токсанбаев – «Сергек» (1992), «Кербез» (2008), «Мангыстау» (2011)⁷⁰; А. Стригоцкий – «Ереке» (2008), «Акку» (2010), «Дала тойы» (2010); С. Абдинуров – «Ордабасы» (2003), «Саки» (2007), «Байге» (2010), «Абдинур» (2011). Показательно, что некоторые композиторы, работающие в этом жанре (М. Сагатов, Т. Кажгалиев, Б. Кыдырбек, С. Абдинуров), уже не обращаются к традиционному *кюю* как к источнику тематизма, а создают свой «авторский» *кюй*, но только не в качестве мастеров-домбристов, а мастеров-знатоков оркестра. Данное качество дает нам основание рассматривать их новые симфонические партитуры как «авторские симфонические *кюи*». Эта ступень в развитии отечественной композиторской школы демонстрирует своеобразие музыкального мышления современных композиторов Казахстана.

§2. Рождение нового жанра и принципы формообразования в симфоническом кюе Е. Рахмадиева «Дайрабай»

Еркегали Рахмадиев – наиболее значимая фигура в музыкальной культуре Казахстана на рубеже веков. Его творчество это яркая страница в музыкальной партитуре казахского искусства XX века. Музыкальный язык композитора ярко индивидуален, не похож на других авторов. Это явление стиля композитора связано с самой личностью Рахмадиева. Неповторимый почерк композитора проявляется во всех элементах музыкальной лексики, начиная от методов развития материала, гармонии, музыкальной фактуры и заканчивая единством композиции и формы. Особенно ярко эти свойства проявляются в целостности композиции и инструментовке симфонических сочинений автора. Каждое новое

⁷⁰ А. Токсанбаев также автор современных *кюев* для камерного оркестра и фортепиано «Жарылкасын» (1985), «Буран бел» (2000), "Казахстан" (2009).

произведение композитора это результат постоянных поисков новых средств художественной выразительности и форм их выражения. Симфонизм Рахмадиева это материя находящаяся в постоянном движении. От одного симфонического опуса в другой переходят его структуры, внутреннее развитие, взаимодействие находящихся внутри частиц формы, интонационный комплекс тематизма, разнообразные художественные и образные приемы и методы развития. Все это связано со многими причинами – внутренней многогранностью композитора и внешним влиянием общественной, исторической и культурной среды.

Самым новаторским достижением на творческом пути Рахмадиева стало создание им уникального исторического жанра в казахской музыке – симфонического *кюя*. В этих симфонических опусах проявляется новаторское отношение композитора к традициям казахской народной инструментальной музыки. Рахмадиев «воплотил традиционный кюй в жанре самого... кюя», – подчеркивает А. Мухамбетова [95, с. 13]. Симфонические сочинения Рахмадиева еще тесно связаны со своими первоисточниками. Так его симфоническая партитура «Порыв» («Серпер», 1980), отсылает слушателя к одноименному произведению Курмангазы, «Жатва» («Орытпа», 1977) – к сочинению Сейтека Оразалыулы. Созданный в 1973 году *кюй* для оркестра «Кудаша думан» («Құдаша думан») связан с другим традиционным домбровым произведением Даулеткерее «Кудаша» (молодая сватья). В этом случае композитор опирается на мелодико-ритмическую фигуру хорошо известного традиционного первоисточника. Однако важным стало то, что казахские пьесы стали звучать не только в исполнении народных инструментов, таких, как домбра, кобыз, сыбызгы, но в звучании большого симфонического оркестра. За именем Рахмадиева прочно закрепилась роль создателя нового симфонического жанра, и явление это получило свое дальнейшее развитие в профессиональном творчестве казахских композиторов с началом 60-х годов XX века⁷¹.

⁷¹ Доказательством подлинного профессионализма и качества проделанной работы композитора является высокая оценка и Первая премия, присужденная Е. Рахмадиеву за симфонический *кюй* «Дайрабай» на Третьей международной Трибуне стран Азии (октябрь, 1973). Данное произведение было с успехом исполнено более чем в тридцати странах.

Г. Котлова указывает, что в симфонических произведениях Рахмадиева «... прослеживается единый творческий метод, который можно определить как тонкое претворение внутренних закономерностей, свойственных традиционному жанру казахского устно-профессионального творчества – кюю, соответствующими времени средствами организации музыкального материала» [85, с. 170]. Изучая особенности претворения казахского инструментального жанра симфоническими средствами в сочинениях Рахмадиева, она пишет о «своеобразном симфонизме домбровой музыки, обуславливающим интенсивность развертывания в становлении музыкального материала» [85, с. 171].

Потенциал, заложенный в традиционном *кюе*, был раскрыт уже состоявшимся композитором-симфонистом, что способствовало плодотворному взаимодействию народного инструментального жанра не только с европейскими жанрами (оперой, балетом, симфонией), но и выделению *кюя* в качестве самостоятельного явления. Процесс этот был исторически закономерным, поскольку взаимодействие фольклора с достижениями европейской культуры, а если взять в более крупном плане, музыкальных культур Востока и Запада во второй половине XX столетия, привело к появлению новых видов симфонических жанров во многих восточных странах. Так появились «*макомная симфония*» в Узбекистане, симфонический *кюу* в Кыргызстане, симфонические *мугамы* в Азербайджане, симфонические *кюи* в Казахстане. Музыковедами была проделана большая работа по изучению симфонического творчества разных национальных композиторов, для которых стало характерно создание произведений в данном направлении⁷².

Самый ранний симфонический *кюй* Рахмадиева был создан на основе традиционной домбровой пьесы музыканта-*кюйши*, жившего во второй половине XIX века Дайрабая⁷³. Согласно замыслу композитора, сочинение рисует картину

⁷² Такого рода проблематика обсуждается также в работе Н.С. Янов-Яновской «Узбекская симфоническая музыка» [148].

⁷³ Дайрабай был известным исполнителем-*кюйши* XIX века восточно-казахстанского региона и мужественным борцом за свободу своего народа. За выступления против гнета царской политики и в защиту прав бедняков

веселого народного праздника, получившего у казахов наименование *той*. И, видимо, неслучайно этот симфонический опус в первой редакции носил название «Праздничный» («Мерекелі»⁷⁴). Необходимо подчеркнуть, что первоначально созданная Рахмадиевым партитура, построенная на материале традиционного *кюя* народного музыканта Дайрабайя, не выделяла в своем названии жанрового определения «*кюй*». И даже на титульном листе партитуры 1968 года⁷⁵, изданной в Москве, появилось только лишь другое ее название – «Дайрабай». Хотя всем было очевидно, что эта оркестровая пьеса Рахмадиева воплощает ту же интонационность и тот же стремительный, искрометный характер, что и широко бытующий в концертной практике традиционный *кюй* «Дайрабай», факт отсутствия жанрового обозначения в нотах нельзя игнорировать, поскольку он весьма примечателен для понимания процессов жанрообразования, происходящих в культуре казахов, где сохраняется большой слуховой опыт устной музыкальной традиции. И, видимо, под воздействием слушательской аудитории, в афишах и в концертной практике за данным произведением Рахмадиева прочно закрепилось не только название «Дайрабай» (вместо «Праздничная»), но и жанровое определение «*кюй*». Симфонический *кюй* «Дайрабай» пользуется до сего времени большой популярностью и часто звучит в концертных программах и во время официальных торжеств⁷⁶.

При сравнении структуры симфонического сочинения «Дайрабай» с одноименным домбровым источником следует отметить, что симфонический опус имеет тоже трехчастную структуру, в которой только крайние разделы основаны на первоначальном тематическом материале – на том, что обычно звучит в

Дайрабай был заключен в тюрьму. Самый известный *кюй*, написанный им, остался в памяти народа под названием своего создателя.

⁷⁴ Первая редакция – «Мерекелі», М., Советский композитор, 1963.

⁷⁵ Вторая редакция – «Дайрабай», М., Советский композитор, 1968.

⁷⁶ Поскольку в первое время музыка симфонической партитуры «Дайрабай» использовалась в качестве танцевальной сцены в опере Е.Рахмадиева «Красавица Камар» («Қамар сұлу», 1961) можно утверждать, что первые оркестровые «*кюи*» еще не воспринимались в качестве самостоятельного жанра и часто звучали в театрально-сценических жанрах в качестве инструментальных номеров. Так другой оркестровый *кюй* Рахмадиева «Кудаша думан» (1973) первоначально тоже имел сценическую жизнь в виде «Танца с мечами» в опере «Алпамыс». Интересно также, что образность обоих этих симфонических сочинений - «Кудаша думан» («құдаша» означает «молодая сватья», «думан» - «ярмарка») и «Дайрабай» - сходна, т.к. выражает приподнятое праздничное настроение народа.

начальной части домбровой пьесы. Напомним, что традиционный *кюй* Дайрабай представляет собой типичный образец развитого устно-профессионального *кюя* с тремя разделами, характерными для формы сочинений, исполняемых мастерами-*кюйши* на домбре. В строении этих пьес выделяются три регистровых раздела со своими названиями: *бас буын* (первый раздел), *орта буын* (средний раздел), *сага* (кульминационная зона).

Главным элементом, связывающим традиционный и симфонический *кюй* Рахмадиева является тематизм начального раздела – *бас-буын*. Рассмотрим подробнее как осуществляется его развитие в традиционной домбровой пьесе «Дайрабай» и в симфоническом опусе Рахмадиева.

Музыкальный пример иллюстрирует начальное звучание интонационного звена (*бас буын*) в традиционном *кюе* «Дайрабай» (рисунок 9).

Рисунок 9. Начальный раздел *бас буын* в *кюе* «Дайрабай»

Allegretto



В соответствие с формой традиционных *кюев* между проведениями этого рефрена (*бас буын*) появляются развивающие разделы, где тот же ладовый тематизм появляется сначала в среднем регистре звучания домбры (*орта буын*). Дальнейшее драматургическое развитие направлено к следующему разделу с постепенным и последовательным смещением регистров звучания вверх – к кульминационному звучанию (*сага*). Этот раздел звучит в самом высоком игровом регистре домбры. В традиционном «Дайрабае» в кульминации возвышение интонационной зоны доходит до верхнего регистра в пределах терцдецимы. Следующий после кульминации спуск к низкой регистровой зоне *бас буына* осуществляется через средний регистровый раздел (*орта буын*), что постепенно

снимает напряжение, продолжая развивать основной интонационно-тематический комплекс. Интересно, что именно в домбровом *кюе* «Дайрабай» волнообразное развитие трижды достигает кульминационной зоны (*сага*) с обязательным возвращением в конце к основному низкому регистру, к первоначальному звучанию (приложение, рисунок 2).

Е. Рахмадиев – прекрасный знаток фольклора, он чутко разбирается в традиционных стилях, индивидуальных манерах исполнения. Зная народную музыку, он безошибочно выбирает те элементы, которые необходимы для передачи национального характера музыки – инструментальную фактуру, тембровое решение. Он применяет методы развития тематического материала, которые характерны для симфонического произведения. Это, прежде всего, создание двухтемного образа и применение таких методов, как более свободная работа с ритмом, интонационное развитие, различные типы оркестровой фактуры, полифонические приемы, гармонизация, перегармонизация и темброво-инструментальное варьирование.

«Дайрабай» Е. Рахмадиева написан для большого симфонического оркестра с тройным составом. Поэтому приемы оркестровки здесь имеют большое значение для создания яркого колорита в звучании этой небольшой оркестровой пьесы. Симфонический «Дайрабай» не сохраняет все разделы первоисточника включающие: *бас буын, орта буын, сага*. Произведение Рахмадиева⁷⁷ написано в простой трехчастной репризной форме и внешне имеет черты с обязательной репризностью в традиционном *кюе*. Однако, сходство с народно-авторским образцом осуществляется на основе совпадения общего художественного образа, быстрого темпа и сохранении первоначального тематизма традиционного первоисточника. Именно эти качества позволили композитору с полным правом позже обозначить жанр своего сочинения термином «*кюй*».

⁷⁷ «Дайрабай», как и другой известный симфонический *кюй* композитора «Кудаша думан», написан для большого симфонического оркестра с тройным составом. Две партитуры отличаются широким набором ударных и группой дополнительных инструментов. В сочинении «Дайрабай» включены следующие ударные: литавры, кастаньеты, секция малых барабанов, тарелки, большой барабан, там-там, ксилофон.

Начинается симфонический «Дайрабай», также как и традиционный со вступления в нижней регистровой зоне. Все струнные инструменты, бас-кларнет и два фагота, предвосхищая будущую тему, создают фон (пульсирующую фактуру восьмыми длительностями открытых струн у первых и вторых скрипок), придающий устойчивость основной тональности сочинения – ре мажору. После четырех тактов очень тихо звучащего вступления (*pp*) начинается первое изложение основного тематического зерна всей симфонической композиции. В проведении данной темы композитор раскрывает ее как единое мелодическое целое, не «расшифровывая» каждую ноту функциональным аккордом. Здесь стоит вспомнить высказывание самого композитора: «Кюй не терпит глубокой гармонизации, она чужда его природе» [112, с. 25].

Рассматривая вопрос об особенностях тематизма, необходимо отметить, что тема у Рахмадиева не одна, а две, – этого нет в традиционном *кюе*, но характерно для симфонического мышления. Тематизм крайних разделов симфонического опуса полностью основан на материале основной темы домбрового оригинала. Тема *кюя* «Дайрабай» проносится в быстром темпе на тоническом органном пункте, как стремительный порыв в вихре, закручивающим все на своем пути. Постепенное нарастание динамики усиливает образное впечатление от разрастающейся толпы народа, собирающегося на праздник. Тематизм среднего раздела трехчастной формы вносит образный, тематический, тональный контраст. «Новая» тема, порученная трубе, своим песенным по природе тематизмом отличается от инструментального характера первого и последнего разделов (подробно об особенностях оркестрового изложения будет написано в следующем параграфе).

Музыкальный пример иллюстрирует раздел симфонического сочинения, полностью совпадающего с начальным тематическим материалом домбрового *кюя* «Дайрабай» (приложение, рисунок 3).

Как и в традиционном *кюе*, где кульминация приходится на заключительный раздел *сага*, кульминация симфонического произведения Рахмадиева ярко выражена в завершении сочинения. Кульминационному подъему способствуют не

только динамическое звучание на *ff*, но и частая смена тембров оркестрового звучания. Это самая напряженная волна развития и движение во всех голосах оркестра захватывает воедино весь звуковой поток. Группа медных духовых инструментов вступает яркими фанфарными возгласами – скандирование аккордами в тесном расположении. Фактура ленточного движения параллельными секстаккордами в среднем регистре у меди плавно сменяется тембром смычковых и деревянно-духовых в высоком регистре. Новые группы инструментов также в тесном расположении проводят лишь отдельный эпизод из мелодической линии, развивающей основную, первую тему сочинения (цифра 16).

Заключительный раздел – реприза симфонической партитуры «Дайрабай», открывается торжественным возвращением тематического материала, на котором было построено вступление основанного на материале *бас буына* традиционного *кюя*.

Говорить о том, что форма этого оркестрового сочинения полностью совпадает с формой традиционного одноименного образца, было бы неверным. Ведь средний раздел симфонического произведения «Дайрабай» вносит образный, тональный и тематический контраст, которого нет в традиционном *кюе*, поскольку последний основан на развитии единой ладо-мелодической структуры. Т.о., композитор насыщает кюевую природу казахского фольклорного материала настоящим симфоническим развитием. В симфоническом воплощении казахского традиционного жанра еще больше усиливаются краски тембров, преобретая новые грани неизведанного ранее звучания.

Один из важных элементов, осуществляющих необходимую жанровую связь между традиционным и симфоническим *кюем* выявляется, кроме названия, ритмически-темповое начало. Ритм в творчестве Рахмадиева, в целом, выступает ярким стилевым качеством его языка. Наряду с широким применением различных ритмических рисунков композитор использует полиритмию, прием гемиолы. Постепенно сокращая ритмический пульс, влияющий на изменение напряженности общего музыкального развития, Рахмадиев пользуется приемом эффекта учащения ритма. В подобные эпизоды ритм совместно с оркестровкой

становятся главным фактором движения, «стержнем» всего развития драматургии. Появляясь в ответственные моменты формы, они подводят развитие к кульминационному разделу всей композиции. Встречаясь как внутри, так и между разделами построения подобные эпизоды скрепляют общую структуру тембровыми и ритмическими арками, внося единство в целостность композиции.

Объединяющим моментом формы в симфоническом *кюе*, как и в традиционном, выступает единый темп всей композиции. Быстрый «титольный темп» (термин Холопова) – *Allegro vivo*, впервые появившись в самом начале симфонического вступления, остается до конца на протяжении всего сочинения (даже эпизод середины характера, выдержанный в лирическом тоне сохраняет динамику, ритмический стержень всего произведения). Таким образом, ощущается еще большее единство всей композиции, что в целом характерно также для традиционных домбровых пьес западного Казахстана, которые «скреплены», одним темпом, и, как правило, – быстрым.

§3. Оркестровка симфонического *кюя* «Дайрабай»

Будучи знатоком оркестра, Н.А. Римский-Корсаков указывал на особую роль оркестрового начала в музыке. Он подчеркивал необычайную важность оркестровых приемов в создаваемом симфоническом произведении: «Инструментовка – есть одна из сторон души самого сочинения» [113, с. 137] Действительно, оркестровое мастерство в создании симфонического *кюя* выходит на первый план у композиторов, которые задумываются над его созданием. И видимо, это не случайно, поскольку, как было отмечено выше, в развитии народного жанра, который исполнялся только на инструменте, это инструментально-техническое начало, виртуозность исполнения, создание новых видов фактур, имело огромное значение. По существу, казахский *кюй* являл собой пьесу, демонстрирующую наивысший уровень художественного мастерства у

музыканта-инструменталиста. Точно также и симфонический образец обнаруживает необходимость демонстрировать мастерство в области оркестрового звучания. В этом смысле партитуры, созданные Е. Рахмадиевым, отличаются необыкновенно высоким уровнем владения оркестром. Разнообразие оркестровых приемов в столь непродолжительной пьесе поразительно. Оркестровое звучание настолько выразительно само по себе, что «работает» наряду с другими качествами не просто на создание яркого концертного произведения, но на такое произведение, которое и получает жанровое определение «кюй».

В симфоническом кюе «Дайрабай» Рахмадиев выгодно использует для передачи своего замысла и динамические средства, и всю богатую палитру тембровых красок инструментов симфонического оркестра. Придавая звучанию торжественный характер, композитор применяет эффектное тутти всего оркестра на динамике фортиссимо, усиливающее выделяемую в первой теме активную синкопированную ритмоинтонацию. В тесном аккордовом расположении гармонические комплексы деревянных и медных духовых, дублируя голоса разными инструментами, образуют несколько пластов фактуры. Единство и целостность композиции достигается проведением той же темы, в том же оркестровом изложении, в самом конце композиции, создавая ее трехчастную форму.

Рассмотрим особенности оркестровки в проведении основной темы (четырёхтакт до цифры 1)⁷⁸. Ниже приведен фрагмент оркестрового звучания основной темы симфонического кюя «Дайрабай» (рисунок 10).

⁷⁸ Здесь и далее даются сноски по нотному изданию: Е. Рахмадиев «Дайрабай» М.: Советский композитор, 1968.

Рисунок 10. Фрагмент основной темы симфонического *кюя* «Дайрабай»
(дирекцион)

1

Allegro vivo

3 Fl.
2 Ob., 2 Cl.
ff

Engl.
Cl.b.
I Fag.
ff

+ II Fag.

3 Tr-be
I, III Cor.
ff

I, II Tr-ne
ff

III, IV Cor.
III Tr-ne
Tuba
ff

I, II V-ni
V-la, II Fag.
V-c, Timp.
f C-b pizz.

Построение первого аккорда имеет большое значение для окраски главной темы, которая излагает тематизм аутентичного народного *кюя* в параллельно-аккордовом звучании духовых инструментов оркестра, имитирующем звучание параллельных кварт и квинт на домбре. Самым верхним аккордовым комплексом в данной фактуре является созвучие деревянно-духовых инструментов. Интересным является построение данной вертикали, состоящей из нескольких пластов с применением различных видов дублировок. Средний и нижний пласты фактуры занимают английский рожок, бас-кларнет и два фагота. Звуки аккорда для данного тембрового комплекса распределены в тесном расположении в данной регистровой зоне следующим образом: ре первой октавы исполняет английский рожок, ля, фа-диез малой октавы – баскларнет и первый фагот (принцип *наслоения*). Функция второго фагота, вместе со струнными – усиление нижнего

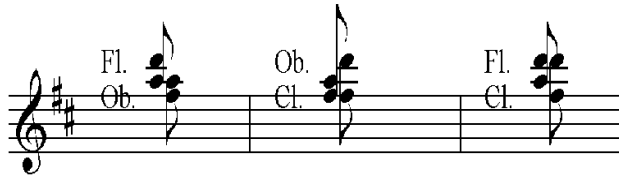
фактурного элемента – развития басового голоса (движение восьмыми ре – ля в диапазоне большой октавы). Остинатность повторения в басу тонической квинты ре – ля создает, с одной стороны пульсирующий фон, с другой – вносит напряжение.

Еще одним важным элементом данной фактуры являются голоса первых двух валторн и всех труб. Занимая средний этаж в общей конструкции, данные голоса расположились также по принципу *наслоения* [7, с. 124] в следующем порядке: звуки ре первой октавы озвучены одной парой валторн (I, II), оставшиеся фа-диез, ля, ре – в восходящем порядке композитор дал всему комплексу труб. Дальнейшее сложение аккорда происходит вновь по этому принципу: звуки малой октавы – фа-диез, ля – распределены между первым и вторым тромбоном. Вступающий только на начальной сильной доле аккорд, состоящий из тембров валторн (III, IV), тромбона (III) и тубы, усиливает эффект синкопированной ритмики, которая определяет пульс движения первой темы. А в момент окончания двухтактовой тематической фразы вкрапление тех же духовых способствует ее динамизации с неожиданным синкопированным акцентом и остановкой – «восклицанием» на последнем аккорде – в следующем звучании: валторн (фа-диез, ля малой октавы), и третьего тромбона с тубой (ре, ля большой октавы). Этот возникающий в конце мелодической фразы акцент производит удивительное впечатление ликования и праздничной танцевальности, что соответствует художественному образу произведения. Более того, такое окончание мелодики – характерный в целом для тюркского мелоса штрих. Струнные при этом излагают остинатную фигуру, напоминающую тремоло, в которой преобладает квартовая нисходящая интонация, заполняя таким образом фоновую линию в изложении темы.

Звучание деревянно-духовых инструментов в высоком регистре (флейта, гобой, кларнет) образует традиционную форму-схему построения оркестровой вертикали. Флейты и гобои сочетаются друг с другом путем *наслоения*, соотношение гобоев и кларнетов, также как и аккордовые звуки исполняемые

флейтами и кларнетами происходит по принципу частичной *дублировки и окружения* (4 такта до первой цифры) (рисунок 11).

Рисунок 11. Соединение деревянных духовых инструментов по принципу частичной дублировки и окружения



Другие представители семейства деревянных – английский рожок, баскларнет и фаготы (в малой октаве), в тесном расположении создают аккордовый комплекс путем *дублировки*. Построенный путем применения основных правил сложения аккордов, данный звуковой комплекс создает ощущение монументальной фресковости оркестрового звучания.

Заслуживают особого внимания «завывающие» аккорды в исполнении деревянных и медных духовых (английский рожок, бас кларнет, 2 фагота, 4 валторны), волнообразно возникающие на слабой и обрывающиеся на сильной доле следующего такта (такты 5-7 первой цифры). В этот момент композитор, применяет распространенный прием *дублирования* инструментов. Аккорд четырех валторн, построенный не путем повторного сложения, а в качестве четырехголосного комплекса, дублируется силами деревянных духовых. Применение одних лишь валторн, создавая однообразную, монотембровую краску, придавало бы музыке менее колоритное звучание. Рахмадиев «смягчает» холодный тембр медных духовых «теплым» звучанием деревянных, которые, примененные в своем выгодном тесситурном расположении, в среднем и нижнем регистре добавляют общему звучанию полноту и весомость.

В приводимом ниже музыкальном примере (рисунок 12) показано движение деревянно-духовых инструментов (английский рожок, бас кларнет и два фагота, цифра 1), движение четырех валторн (цифра 2), общий результат голосоведения обеих групп духовых (цифра 3).

Рисунок 12. Соединение деревянных и медных духовых инструментов

The image shows a musical score for woodwind and brass instruments, divided into four measures. Measure 1 features the English Horn (Engl.), Clarinet in B-flat (Cl.b), First Flute (I Fag.), and Second Flute (II Fag.). Measure 2 features the First Trumpet (I Cor.), Third Trumpet (III Cor.), Second Trumpet (II Cor.), and Fourth Trumpet (IV Cor.). Measures 3 and 4 show the continuation of the melodic line for the woodwinds and brasses.

Здесь необходимо отдать должное фантазии и творческому почерку композитора. В партитуре обращает на себя внимание скрытая мелодическая линия-подголосок в верхнем голосе в общей цепочке аккордового движения в партии английского рожка (фа-диез – **си** – соль-диез – ля). Если композитор в трехтактовой фразе поручил бы деревянно-духовому инструменту иной, более традиционный хроматический ход в верхнем голосе (фа-диез – **соль** – соль-диез – ля), принципиальных изменений не произошло бы (см. цифру 4, рисунок 12). Однако, нетипичное движение одной только ноты придает всему мотиву новое прочтение и иную мелодическую осмысленность.

После октавного унисона первых двух труб и первых двух тромбонов вступают деревянные духовые инструменты с проведением двух секвенционных оборотов (начало второй цифры). Короткая призывная фраза в их исполнении предвещает новый тембровый вариант развития мелодического движения. Появление новых фонических красок в освещении основной темы симфонического *кюя* ознаменовано ослаблением оркестрового звучания и вступлением струнного тембра в развитие музыкального движения (такты 5-10 второй цифры). Усиливая звучание струнных в проведении темы включаются отдельные партии духовых инструментов. В выразительном и довольно «густом» тембре альтов и виолончелей партии бас кларнета и второго кларнета не создают весомого звучания, однако заметно обогащают звуковую палитру. К

мелодическому развитию струнных (первых и вторых скрипок) позже добавляются другие представители семейства деревянных духовых – гобои, английский рожок, второй кларнет, также лишь «обогащающие» общую гамму тембрового спектра. Присоединение деревянных духовых к верхнему «этажу» мелодического движения у виолончелей и альтов, а позже у всех скрипок не ведет к образованию нового тембра, т.к. тембр последних преобладает. Деревянные духовые дублируют лишь верхний голос, «растворяясь» в струнно-смычковом тембре, что придает большую плотность звучания верхнему голосу, качественно не изменяя его, осуществляя, таким образом, «тембровый синтез» [34, с. 112]⁷⁹.

Находкой композитора, знатока оркестра, безусловно можно считать несколько особенных моментов в партитуре. Один из таких приемов – хроматический ход в нижнем регистре у двух фаготов и контрабасов, играющих *pizzicato*. Данный оркестровый эпизод близок к симфоническим опусам Д. Шостаковича, с его интересом к крайним регистровым зонам инструментов оркестра (в частности – в симфония № 5, первая часть, цифра 4, где две флейты с первыми скрипками звучат в третьей октаве. Далее, в цифре 7 две флейты с кларнетом *in Es* ведут тему также в высоком регистре. Самые низкие ноты применяются у виолончелей, контрабасов и фортепиано в цифре 17. Высокие по tessitura ноты встречаются у деревянных духовых в цифре 25).

Еще один прием, используемый Рахмадиевым в оркестровке, – это переинструментовка, перекрашивание при повторе одной мелодической фразы различными тембральными оттенками, а также изменение регистра (постепенный подъем в более светлый регистр) приводит к заметному обогащению цветовой палитры оркестрового звучания. Такой прием – добавление новых этажей фактурного комплекса с дублированием голосов используется в проведении основной темы (цифра 2), где в кульминационной точке звучит дублирование в трех октавах. Первоначальное звено темы – два такта проходит у альтов и виолончелей в малой октаве. В проведении данного тематического материала в

⁷⁹ Аналогичный по тембровому сближению образец можно привести из «Шахерезады» Н. Римского-Корсакова (третья часть, буква С), где к хору первых и вторых скрипок, ведущих основную мелодию в октаву добавлены флейта и кларнет, также дублирующих мелодию в октаву.

тембр струнных композитор включил звучание басового и второго кларнета. В следующих тактах тема из *бас буына* домбрового *кюя* проходит дополнительно в первой октаве у первых и вторых скрипок, с добавлением тембров гобоя и английского рожка. В заключительный, третий раз тема звучит во второй октаве (два последних такта второй цифры) в партиях первых скрипок и флейт, октавой ниже она появляется у вторых скрипок, гобоев с первым кларнетом, а в малой октаве тема дублируется в партии басового кларнета. Контрапунктом к основной теме звучит хроматизированное движение в нижних голосах в исполнении фаготов, контрабасов, позже виолончелей.

Следует также отметить, что в партиях скрипок есть существенная особенность, выраженная в претворении традиционного для казахской домбровой музыки бурдонного подголосочного голосоведения. Общепринятым для традиционных *кюев* квинтового строя ре-ля (как, в целом, и для кварттовых ре-соль) является репетитивное повторение нот на открытой струне, тогда как на другой исполняется мелодическая линия. В анализируемом эпизоде в партиях скрипок появляются бурдонные чистые квинты ре-ля на открытых струнах, что редко применяется в оркестре с другими нотами в связи со сложностью интонирования интервала чистой квинты (кроме, опять же открытых струн). Такой же пример удачного совпадения природы скрипки и приема имитации народного начала встречается в скрипичном концерте А. Хачатуряна, в котором композитор не случайно выбрал «удобную» тональность – ре минор.

Как отмечалось выше, творческая фантазия создателя симфонического «Дайрабая» превращает двухголосное изложение казахского традиционного жанра народного творчества в яркую оркестровую картину, претворяя в ней оркестровые приемы симфонического письма XX века. Доказательством тому могут служить многие страницы симфонической музыки композитора. Одним из таких примеров является цифра 3 партитуры, где также применен принцип нового инструментального прочтения при повторе тематического материала. В данном случае секвенционный оборот из восьми тактов (4 звена секвенции по 2 такта) демонстрирует мастерство композитора, использовавшего различные виды

оркестрового обогащения звукового материала. В первом звене секвенции два аккордовых комплекса на сильной доле такте (короткие восьмые доли придают остроту этим звукам) уступают место длинной цепочке в восходящем направлении в исполнении гобоев, бас кларнета и фаготов, равномерно поделенных в первой и большой октаве. В следующих двух тактах восходящая мелодическая линия переносится в тембр трех флейт (во второй октаве) и унисона кларнетов с бас кларнетом в малой октаве. Такое разделение унисона в две октавы придает теме ощущение охвата большого диапазона, дополнительно усиливающееся в восходящем направлении. В дополнении следует сказать о струнных, движущихся в противоположном деревянно-духовым, нисходящем направлении. В следующих четырех тактах повторяются два предыдущих звена секвенции. Упомянутые восьмые длительности аккордов создают дополнительный стимул к развитию, «подстегивают» продолжающееся движение музыки.

Сторение аккордовых вертикалей на сильной доле заслуживает внимания, благодаря задействованному *tutti* всех групп оркестра. Структура аккорда основана на гармонии ми минорного секстаккорда медных духовых, берущего свое начало от ноты соль большой октавы в исполнении третьего тромбона⁸⁰. Задача валторн связать партии труб и тромбонов, объединив их одним тембром (в партии первых двух валторн звуки ми и си малой октавы). Если в верхней паре валторн композитор использовал прием *дублировки*, то значение другой пары, традиционной для данных инструментов – исполнение важного компонента оркестровой фактуры – октавной педали, на звуках ре малой и первой октав. Об особенностях оркестровой педали мы расскажем позже.

В разборе оркестровки отметим особую роль, которую выполняет прием «*coperto*» в партиях первых двух валторн (обозначенного в партитуре знаком +),

⁸⁰ Постепенно расширяясь в восходящем направлении звуки аккордового комплекса располагаются в следующем порядке: в партиях первого и второго тромбона звучат ноты си большой и ми малой октавы, у трех труб соответственно – си малой, ми и си первой октавы.

усиливающий «зловещую» звучность духовых (цифра 3)⁸¹. Тромбоны вместе с трубами используют сурдины, а у струнных впервые появляется новый прием звукоизвлечения – *pizzicato*. Все данные оркестровые «события» имеют большое значение для развития основного музыкального образа: сурдины смягчают тембр медных духовых, а извлечение звука щипком у всех струнных придает их звучанию особую таинственность. Изысканные приемы оркестровки сочетаясь с ярким музыкальным языком сочинения оставляют яркое впечатление у слушателя. Дополнительно следует заметить, что двойные ноты *pizzicato* у струнных не вызывают затруднения у исполнителей, благодаря (опять же) выгодно примененным открытым струнам и удобно расположенным нотам в составе аккордового комплекса у струнных инструментов. В дополнение к тембру струнных композитор дописывает арпеджио основной гармонии ми минора в партии арфы, что придает еще один красочный оттенок в общую оркестровую картину данного отрезка. В рассмотренном примере заметно хорошее владение оркестром и мастерство композитора в использовании средств инструментовки. Гармоническая вертикаль звучит продуманно выстроено на каждом участке своего диапазона, во всех регистрах звучания симфонических голосов.

Важным элементом фактуры в любой партитуре для симфонического оркестра является педаль. Выделяясь в архитектонике общей конструкции фактуры своей функцией, в то же время педаль должна отличаться и тембровой краской, монолитностью звучания. Этот прием использовался в композиторской практике уже в сочинениях венских классиков. За многие годы эволюции оркестрового письма в истории музыки, функция педали прочно закрепилась за определенной группой инструментов. В рассматриваемом выше произведении Рахмадиева в секвенционном обороте (см. начало третьей цифры), который четыре раза общим стержнем скрепляет многоголосную оркестровую фактуру, является октавная педаль ре-ре (малой и первой октавы) у третьей и четвертой

⁸¹ Примерами звучания валторн подобного характера могут служить многие образцы мировой музыки; хрестоматийной является партитура С. Прокофьева «Золушка», с частым применением сурдин у валторн (ц. 10, 40, 51, 77, 80, 97, 99, 100, 145, 147, 156, 192, 231, 235, 371).

валторны). В приведенном ниже примере отдельно выписаны партии всех групп инструментов оркестра, звучащих в данный момент (рисунок 13).

Рисунок 13. Начало третьей цифры симфонического *кюя* «Дайрабай» (дирекцион)

The musical score for Figure 13 is divided into two systems. The first system contains the following parts: 3 Tr-be (con sord.), I. III Cor. (con sord.), 3 Tr-ni (con sord.), I. III Fl., I Ob., II Fl., I Cl., Ingt., II Ob., II Cl., Cl b., and 2 Fag. The second system contains: V-ni I pizz., V-ni II pizz., V-le pizz., V-c, and Arpa. Dynamics include *mf* and *sf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

В цифре 4 происходит дальнейшее развитие идеи симфонизации *кюя* «Дайрабай» с использованием различных способов построения гармонической вертикали. Звучание трех флейт в третьей октаве, поддерживается их дублировкой во второй октаве двумя гобоями и английским рожком. Эти же ноты до и соль, октавой ниже повторяются в партиях двух кларнетов и бас кларнета. Три этажа фактуры, таким образом построены единым монолитным тембром деревянных духовых инструментов. Предопределяя особенности звучания инструментов в различных тесситурах данная схема монотембровых блоков выстраивается в логичную и уравновешенную конструкцию. В то же время продолжается инерция предыдущего развития в аккордовом комплексе на сильной доле такта. К этому движению добавляется нисходящее мелодическое развитие октавами в партиях четырех валторн в среднем регистре. Общая звуковая картина дополняется линией развития партии ударных, подчеркивающих ритмический пульс музыкальной мысли. В рассматриваемой четвертой цифре следует указать на проведение

основной темы симфонического *кюя* в первый раз в партии одних лишь струнных. Здесь, в проведении темы в тональности соль минор и позже, в следующем проведении темы в тональности ре минор, скрипки, альты и виолончели (все инструменты *non divisi*) используют двойные ноты на «удобных» для них открытых струнах, опять же претворяя специфическое бурдонное «многоголосие» казахской музыки (рисунок 14).

Рисунок 14. Проведение основной темы в партии струнных (начало)



Первые такты четвертой цифры демонстрируют прием оркестровки, где в проведении темы тембры определенных групп инструментов сменяют друг друга в каждом следующем такте. Так, в начальном такте тема звучит у деревянно-духовых с участием валторн, в следующем – только у струнных, в третьем опять участвуют только деревянно-духовые и валторны, завершающее проведение снова поручено струнным. Подобное применение чистых групповых фони́змов помогает ярче высветить звучание темы *кюя* и ее дробление на мельчайшие мотивы. Значительная роль чистых тембров является отличительным признаком стиля многих композиторов, в числе которых достаточно назвать имена Глинки, Чайковского, Вагнера⁸².

Пятая цифра партитуры «Дайрабай» – одна из ярких страниц сочинения Рахмадиева с точки зрения оркестровки. Здесь осуществляется перевоплощение домбрового *кюя* в крупное симфоническое полотно. Структура оркестровой

⁸² Роль чистых тембров в оркестре Глинки огромна; это может быть как использование солирующих инструментов оркестра, так и применение его групп в «чистом виде». В частности, во второй и третьей вариациях «Персидского хора» из «Руслана и Людмилы» при совместной игре струнных и духовых инструментов два тембра не смешиваются – каждому из них композитор поручил свой голос. Показ отдельных групп оркестра осуществляется с применением противопоставлений групп с последующим их объединением в виде ансамбля духовых и струнных с дифференциацией их функций, и в виде унисонного наложения, смешения тембров. Чистые тембры у Чайковского применяются в двух аспектах: а) в плане частого солирования инструментов симфонического оркестра и б) в плане выступления отдельных групп в их «чистом виде». Характерным для композитора в данном случае является сопоставление чистых фони́змов друг другу по горизонтали в виде чередования, переключек, диалогов. Вагнер применяет чистые тембры для обрисовки той или другой индивидуальности, персонажа. Противопоставлению двух контрастных героев сопоставлению чистых тембров друг другу.

фактуры параллельно развивается в нескольких пластах, каждый из которых «дышит» своей жизнью. Нижний регистр занимают инструменты, отвечающие за басовую функцию аккорда, для чего композитор привлекает тембры следующих инструментов: бас кларнет, фагот, туба, контрабас. Еще одним важным элементом оркестровой фактуры является гармонический комплекс голосов, который в данном разделе естественно представлен инструментами медной группы духовых: валторнами, трубами и тромбонами. Мелодическая линия, содержащая внутри себя три фактурных «этажа», звучит в исполнении флейты пикколо, флейты, гобоя, английского рожка, кларнета и всех струнных кроме контрабасов, образуя комплекс параллельных терций, движущихся восьмыми длительностями на динамике *ff*. Ми бемоль мажорное созвучие, созданное на основе перечисленных групп и инструментов располагается в среднем и в высоком регистрах. Таким образом, завоевано все звуковое пространство, в котором каждая группа инструментов занимает «свое» положение (рисунок 15).

Рисунок 15. Начало пятой цифры партитуры «Дайрабай» (дирекцион)

The image shows a musical score for the beginning of the fifth measure of the 'Dairabay' score. The score is written for a full orchestra and is divided into several systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a '5' in a box at the beginning of the first staff, indicating the start of the fifth measure. The first staff is for Piccolo (Picc.) and Flute 2 (Fl. 2). The second staff is for Oboe 2 (2 Ob.), Clarinet in C (I Cl.), English Horn (Engl.), and Clarinet in C (I Cl.). The third staff is for Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (I Fag.), and Bassoon (II Fag.). The fourth staff is for Horns (I, III Cor. and II, IV Cor.). The fifth staff is for Trumpets (3 Tr-nc) and Trombones (3 Tr-nc). The sixth staff is for Violins (I V-ni and II V-ni), Violas (V-la), and Cellos (V-c). The seventh staff is for Contrabass (C-b) and Double Bass (pizz.). The score features a complex texture with multiple parallel lines of chords and moving lines, creating a rich harmonic and timbral palette. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo).

Первый кульминационный эпизод в произведении начинается за 3 такта до цифры 6, закономерно являющийся образцом туттийного объединения оркестровых групп в тесном расположении. Инструментальные блоки помещаются в «выгодные» динамические и тесситурные границы, своим звучанием создавая тембровые «гроздья», крупные «мазки» на общем симфоническом полотне при динамике *ff*. Охватывая все более высокий регистр, развитие движения всех групп в оркестре естественно вызывает рост напряжения. При детальном рассмотрении, к примеру, расположение медных духовых, можно обнаружить интересную деталь. Звучащие в своем наиболее выгодном регистровом отрезке представители «тяжелой артиллерии» дублируются в партии других инструментов этой же группы октавой выше, также в позиционно удачном расположении⁸³.

Группа деревянно-духовых играет важную роль в создании общего комплекса звучания. Ответственные за верхний регистр они расположены во второй и третьей октавах⁸⁴. В нижнем ярусе фактуры поместились английский рожок и бас кларнет, исполняющие, соответственно ре диэз первой и ля малой октавы. В партиях двух фаготов ноты си большой и фа диэз малой октавы. Голоса инструментов группы деревянных духовых по отношению друг к другу составляют конструкцию по принципу *наслоения*, с применением *дублировок* гобоев и кларнетов. Созданный в результате охвата значительного регистрового объема (4 октавы – начиная от ноты си большой октавы до си третьей!), в кульминационный момент тутти композитор полностью заполняет все пространство звучания оркестровой фактуры. Удачное сочетание яркого национального тематизма с точно найденными приемами оркестровки в драматургически важный момент композиции создают впечатление фейерверка сочных и пестрых красок оркестрового письма. Первая волна кульминации

⁸³ Речь идет о точном октавном *дублировании* тремя трубами аккорда трех тромбонов – фа диэз, си малой и ре первой октавы. Два этажа аккордов, также приемом *сцепления*, связывает интервал октавы у валторн ля – ля в малой и первой октавах, создавая тембровый «переход» одного тембра в следующий.

⁸⁴ Флейта пикколо исполняет самый верхний звук аккордовой вертикали (нота си в третьей октаве), две флейты ведут мелодическую линию от ноты ре диэз третьей, двум гобоям и двум кларнетам одинаково поручены ноты фа диэз, и во второй октаве.

произведения «Дайрабай» логически завершает первый раздел симфонического *кюя* (рисунок 16).

Рисунок 16. Первая волна кульминации в произведении «Дайрабай»

The image shows a musical score for the first wave of the climax in the symphonic *kya* 'Dairabay'. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for 2 Flutes (I and II), 2 Oboes, 2 Clarinets, and a Bassoon. The second system includes staves for 1st, 3rd, and 4th Cornets, 2nd, 4th, and 6th Trumpets, and 3 Trombones and a Tuba. A box with the number '6' is placed above the first staff in both systems, indicating the start of the first wave of the climax. The notation features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'a3' and 'a4'.

После активного, напряженного развития в начальном разделе симфонического *кюя*, перед средним разделом происходит спад динамики, успокоение. В последующем развитии музыкального материала (цифра 7 и начало 8) композитор с помощью оркестровки показывает различные способы противопоставления тембров групп оркестра. Гармонические вертикали поочередно звучат у медных и деревянных духовых совместно со струнными инструментами. При смене блоков-аккордов Рахмадиев использует распространенный прием соединения голосов оркестра, при котором завершающаяся по инерции мелодическая линия передает по цепочке

продолжение музыкальной мысли другим инструментам, буквально «вливаясь» в следующий тембр, тем самым создавая неразрывность, плавность, текучесть развития мелодической линии. Переход одной тембровой краски в другую происходит завуалированно, а стремительный темп, динамика развития и движение во всех голосах оркестра сливаются воедино весь звуковой поток. Ленточное движение параллельных секстаккордов у медной группы в среднем регистре плавно переходит в тембр смычковых и деревянно-духовых в высоком регистре. Новые «действующие лица» также в тесном расположении проводят лишь отдельный эпизод в проведении мелодической линии развития основной темы *бас буына*.

Следует также отметить основную ритмическую формулу главной темы с характерной начальной синкопой (♩ ♪ ♪ ♩), которая звучит поочередно у медных и деревянных духовых при их вступлении, благодаря которой *attacca* звука (момент начала) приобретает особую остроту и чеканность (рисунок 17).

Рисунок 17. Отрывок основной темы симфонического кюя «Дайрабай»

The musical score for the main theme of the symphonic kyu "Dairabay" begins at measure 7. It is written for a full orchestra and consists of several staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows a complex texture with many instruments playing simultaneously. The woodwinds (2 Ob., Engl., 2 Cl., Cl.b., I Fag., II Fag.) and brass (4 Cor., 3 Tr-be, 3 Tr-ne, II, III Tr-ne) play a prominent role, with a syncopated rhythm (♩ ♪ ♪ ♩) that is characteristic of the theme. The strings (I V-ni, II V-ni, V-la, V-c, C-b) and percussion (Tuba) provide a rich harmonic and rhythmic background. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

В момент спада кульминации (тт. 3-7, цифра 8) деревянно-духовые инструменты в восходящем направлении проводят цепочку движений восьмыми секстолями; при этом каждый раз меняется инструментовка. Так, первоначальное восхождение поручено гобоям, английскому рожку и бас кларнету в первой и малой октавах, следующая мелодическая волна, через два такта, звучит у флейты–пикколо, двух флейт, двух кларнетов в первой и второй октаве. Оба раза деревянно-духовые инструменты дублируются струнными в той же октаве. Голоса двух гобоев подхвачены первыми и вторыми скрипками, звучание английского рожка и бас кларнета – альтами и виолончелями. Следующая волна мелодического движения звучит с дублированием партий флейт всеми скрипками, партия кларнетов снова поддержана альтами и виолончелями.

Качающийся фон в партиях арфы и поделенных первых скрипок играющих на *pizzicato* (цифра 9), означает начало нового раздела – средней части симфонического *кюя* «Дайрабай». В отличие от традиционного *кюя* композитор в среднем разделе симфонического произведения сменяет основную тему новой, лирического характера. В результате форма оркестрового сочинения наполняется идеей симфонического развития с опорой на две контрастные темы. Вторая тема появляется у первого кларнета с дублирующей его поддержкой виолончелями, которые проводят ее двумя октавами ниже, благодаря чему создается впечатление охвата большого пространства⁸⁵. При этом звучание кларнета соло не растворяется в густом массивном тембре виолончелей, поскольку композитор поместил деревянный духовой инструмент в выгодный тесситурный регистр, вследствие чего он звучит ярко и выразительно⁸⁶ (рисунок 18).

Рисунок 18. Тема средней части симфонического *кюя* «Дайрабай»



⁸⁵ В истории симфонической музыки немало подобных примеров, когда композиторы с разной целью намеренно оставляют большое расстояние между голосами ведущих мелодическую линию инструментов. Хрестоматийным примером является начало 5-й части – «Ледовое побоище» из кантаты С. Прокофьев. «Александр Невский», где расположенные в самых крайних регистрах тембры фаготов и флейт рисуют картину пустынного ледового поля сражения.

⁸⁶ Аналогичный пример был использован у Римского-Корсакова в «Шехерезаде» (см. сноску 79 на стр.81).

Особенно трепетно-нежное звучание придает этой теме сопровождающее ее проведение тремоло вторых скрипок и альтов в верхнем регистре. Пульсация звенящих ударов тарелок подчеркивает каждую половину такта, сохраняя ритмо-темповое единство звучания этой темы с предыдущей. В песенную мелодию широкого дыхания вплетается контрапункт английского рожка и дублирующих его первых скрипок. Взаимно дополняющие друг друга тема и подголосок расположены в разных октавах, комплементарность в голосоведении и ритмике подчеркивается колыхающимся сопровождением у вторых скрипок и альтов.

Следующие страницы партитуры представляют собой яркие образцы любимого для композитора приема переоркестровки одной той же мелодической мысли. Развитие происходит в форме секвенционного движения и охватывает 4 волны (цифра 11). В первый раз мелодическая линия проходит у всех струнных в среднем и низком регистре в октавный унисон. Два фагота и английский рожок дублируют мелодию, а пульсирующим фоном являются репетиции восьмых нот у валторн. Обязательным компонентом фактуры является басовый голос порученный тубе и бас кларнету. Колористическим моментом оркестровки в данный момент являются короткие мотивы у деревянных – флейты, гобоя, кларнета в верхнем регистре. Дополняя основную мелодию они создают впечатление солнечного отблеска, каскада ярких красок; их выполнение решено традиционно: восьмые ноты флейт дублируются октавой ниже гобоями и кларнетами. Высокий регистр, светлый тембр деревянно-духовых играющих на стаккато с постепенным крещендо дополняют основной образ произведения. Следует обратить внимание на басовый ход контрабасов – «своеобразный» хроматизированный фригийский тетракорд, охватывающий ноты от ля бемоль до ми бемоль. Одиночные ноты на сильных долях, прием *pizzicato* в нижнем регистре делают басовую линию более выпуклой.

В кульминационной для среднего раздела цифре 12 напряжение оркестровой звучности вызвано усилением секвенционного развития, включением всех групп оркестра в общую динамику композиционного развертывания. Монотембровое изложение темы всей группой деревянно-духовых инструментов

осуществляется унисоном трех октав. Три этажа мелодического изложения поручены следующим инструментам: в малой октаве тема звучит в исполнении фаготов, бас кларнета и английского рожка; в первой октаве тему ведут два кларнета два гобоя, верхний этаж мелодии поручен трем флейтам. Охват большого диапазона, унисонное ведение темы с постепенным подъемом в более высокий регистр придает музыке возвышенный характер уверенности и напряжения. Медные духовые занимают нижний и средний регистры, создавая плотное звучание. В соответствии с правилами оркестровки, в нижнем регистре гармония основной тональности ми бемоль мажора поручена медным духовым – тромбонам и тубе. В следующем такте у труб – арпеджированное движение восьмыми, опять по звукам основной гармонии. Привлекает к себе внимание партия струнных (все скрипки и альты) – взлет в стремительном движении секстолями восьмых к ноте ре бемоль и последующее исполнение фигурации и мелизматических украшений в высоком регистре. Вся оркестровая конструкция основана на фундаменте низких струнных, с поддержкой малого барабана, усиливающего напряжение репетициями восьмых. Декоративным украшением данного эпизода служит глиссандирующая волна партии арфы, оставляя впечатление ассоциирующееся с брызгами волны. Использование тембра арфы придает данному фрагменту особую яркость и загадочность. Хочется отметить любопытную деталь: Рахмадиев выгодно использует энгармонические замены звучания струн арфы, в результате чего получается следующий звукоряд на протяжении всего диапазона данного инструмента: соль диез – ля бемоль – си – до бемоль – ре диез – ми бемоль – фа.

Цифра 13 среднего раздела симфонического *кюя* «Дайрабай» демонстрирует образец применения чистых тембров. Выразительная мелодия звучит у всех струнных в унисон трех октав, их партии дублируют в тех же октавах два кларнета и бас кларнет. Два звена секвенции окрашивают мелодическую мысль в разные тембровые краски. Применяемое композитором секвенционное развитие сохраняет здесь фактуру предшествующего эпизода. Сочетание гармонической основы – аккорда трех тромбонов и тубы с репетициями восьмых у валторн

сообщает музыке данного раздела большую экспрессию и напряжение. Сурдины в партиях валторн добавляют их звучанию скрытую силу и динамику.

Еще один важный элемент фактуры данного фрагмента музыки – ответное построение деревянно-духовых, проведенное также секвенционно. В момент упомянутого выше тремоло у струнных на ноте до – группа духовых инструментов (две флейты, флейта пикколо, два гобоя и английский рожок) в высоком светлом регистре, применяя легкий штрих стаккато, проводит цепь обращений аккордов фа мажорной гармонии. Любопытный прием «оживления» фактуры, путем применения элементов подголосочного голосоведения наблюдается в партиях медных духовых инструментов, а именно в партии третьей трубы и первого тромбона (такты 2-5, цифра 13) где в дублировке проходит мелодическая линия, охватывающая звуки первой и второй октавы: ми – ми-бемоль – ре – ми – ре – ре-бемоль. Данный мелодический рисунок сочетается с мелодическим движением в партиях второго фагота, третьего тромбона и тубы, представляющего собой нисходящее движение октавами. Используемые здесь и далее элементы «полифонизации» фактурных голосов заметно обогащают оркестровое звучание, добавляя новые тембровые и контрапунктические оттенки в общее звучание композиции.

Внимания заслуживают интересные образцы оркестрового письма, одним из которых становится эпизод в цифре 14 партитуры, где используются излюбленные приемы композитора: секвенционное развитие, нисходящее хроматическое движение в басу, яркий гармонический язык, блестяще продуманная оркестровка. Если остановиться на этом более подробно, то можно увидеть следующее: мелодическое движение начавшись в среднем регистре, постепенно расширяет свою амплитуду, достигая большого охвата занимает крайние регистры. По мере увеличения звукового объема раздвигаются границы между этажами фактуры. Первоначально композитор использует такую оркестровую фактуру, голоса которой охватывают двухоктавный диапазон; в последующем развитии происходит увеличение границ оркестрового звучания до четырех октав. Результатом этого является следующее – инструменты, в первоначальном звене

секвенции, исполнявшие роль крайних голосов в последующем развитии оказываются средними голосами оркестровой вертикали. Если проследить восходящую мелодическую линию в партии первых скрипок, можно убедиться, что верхние голоса оркестрового комплекса исполнявшиеся двумя кларнетами и бас кларнетом в следующем звене секвенции уступают роль верхнего голоса двум гобоям и английскому рожку, оказываясь гармоническими голосами в среднем регистре. Данное явление можно обозначить как «crescendo оркестровой фактуры» (термин Л. Раппопорт⁸⁷) (рисунок 19).

Рисунок 19. «Crescendo оркестровой фактуры»

14

Instrumentation labels in the score:

- Violins: I Cl., I V-ni
- Violas and Cellos/Double Basses: II Cl., II V-ni, Cl.b., V-le
- Horns: I Fag., V-c, II Fag., C-b
- 4 Cor.
- Trumpets/Trombones: I Tr-be, III Tr-be, I Tr-ne, II Tr-ne
- Woodwinds: I Ob, II Ob, Engl.

⁸⁷ Термины «оркестровые crescendo и diminuendo» впервые встречаются в работе Раппопорт (Раппопорт Л; О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича. М., 1962, с. 254-283).

Рисунок 20. Подход к кульминации в цифре 15

15

В цифре 19 композитор использовал традиционный для симфонической музыки XX века прием постепенного вступления-наложения групп инструментов (т.н. «лестница»). После двухтактового проведения основной ячейки *кюя* в малой октаве у виолончелей вступают альты с аналогичным проведением мотива, уже в первой октаве, при этом виолончели остинатно повторяют свою мелодическую формулу. Композитор к вступающим поочередно струнным, также постепенно добавляет инструменты деревянно-духовой группы (I, II фагот – I, II кларнет – I, II гобой – I, II флейта). При следующих поочередных вступлениях вторых и первых скрипок во второй и третьей октавах, при поддержке альтов с виолончелями и деревянной группы усиливается динамика, создается монументальная музыкальная фреска. Важным штрихом звуковой картины являются октавные педали у четырех валторн и знакомые нисходящие хроматические ходы порученные контрабасам, бас кларнету, тубе, отчасти арфе. Дополняет картину группа ударных (малый барабан, тарелки) поддерживающих тремолирующий фон с общим возрастающим напряжением от *pp* до *ff* и пульсацией четвертями большого барабана.

В завершении симфонического *кюя* «Дайрабай» (цифра 20) композитор как бы напоминает слушателям о главных действующих «персонажах». Неожиданно в партиях первых труб и тромбонов величественно звучит отрывок из темы среднего раздела. В новой оркестровке эта тема преобрела более мужественный и суровый характер, чему способствуют тембры медных духовых в спокойном движении октавными унисонами. Проведение материала вступления в последней цифре (21) Рахмадиев усилил туттийными аккордами на сильных долях такта в основной тональности ре мажор.

Симфонический *кюй* «Дайрабай» завершается яркой эффектной кодой – мелодической фразой с поочередным вступлением по квартам медных духовых. При этом, следует отметить о знакомых по предыдущим страницам партитуры приемах оркестровки и почерке композитора: поочередное наложение групп оркестра при остинатном движении, охват полного диапазона оркестрового звучания, резкий динамический подъем в стремительном темпе, блестящая оркестровка.

§4. Роль оркестра в раскрытии жанра *кюй* на примере сочинения Т. Мынбаева «Туремурат»

Сочинение Мынбаева демонстрирует метод работы с народным первоисточником, когда симфонический *кюй* представлен в оркестровой обработке и по существу мало отличается от оригинала. При этом блестящая оркестровка играет первостепенную роль в создании композиторского опуса, определяемого как *кюй* симфонический. В произведении «Туремурат» (1974) проявились все особенности стиля Мынбаева, который был великолепным мастером оркестра. Симфонический «Туремурат» написан на основе домбрового сочинения, созданного народным музыкантом Курмангазы (1818-1889). Принципы формообразования и оркестровки наиболее наглядно можно

проследить на сравнении этого произведения, как оно представлено двумя авторами – казахским *кюйши*, жившим в XIX веке и современным казахским композитором.

Симфоническая партитура Мынбаева «Туремурат» и одноименное сочинение Курмангазы связывает не только программное, образное единство: Курмангазы посвятил свое сочинение знаменитому батыру Туремурату и назвал этот *кюй* его именем. Симфоническое произведение Мынбаева в тематическом и композиционном плане полностью повторяет строение домбрового образца Курмангазы, так как повторяет *буынную* форму данной традиционной пьесы⁸⁸. Строение *кюя* Курмангазы для домбры «Туремурат» выдержано в типичной для западноказахстанской инструментальной музыки форме. Однако, композиционное строение данной домбровой пьесы имеет и некоторые особенности, отличающие ее от других образцов казахского жанра. Сочинение Курмангазы начинается со вступления, представляющего собой только лишь бурдонное обыгрывание звуковысотных устоев, свойственных для звучания домбры в начальном разделе формы, называемом *бас буын*. Собственно же сам раздел *бас буын* с ярким тематизмом в нижнем домбровом регистре появится позже, после среднего раздела звучания и будет затем возвращаться, повторяясь между разделами *орта буын* и *сага*. Вступительный раздел более повторяться не будет, тогда как эпизод *бас буын* возвращается вновь в более расширенном виде, а *орта буын* и *сага* проводятся в сокращенном варианте. Приводим схему строения домбрового *кюя* Курмангазы «Туремурат»⁸⁹ (рисунок 21):

Рисунок 21. Схема строения домбрового *кюя* Курмангазы «Туремурат»

<i>Сага</i>				D			D		
<i>Орта буын</i>		B 20 тактов			B 21 тактов			B 17 тактов	
<i>Бас буын</i>			C			C			C

⁸⁸ Напомним читателю о том, что форма традиционных западноказахстанских *кюев* включает такие разделы как *бас буын*, *орта буын*, *сага*. В последующем развитии тематического материала данные разделы формы представляют собой обыгрывание определенной звуко-высотной тесситуры инструмента домбра. Формообразованию казахских домбровых пьес посвящен последний параграф первой главы.

⁸⁹ Ноты из сборника *кюев* Курмангазы «Сарыарқа» (Алматы, Өнер. 1995, с. 94-96).

Вступ ление	A								
Такты	1-28	29-49	50-89	90-116	117-138	139-180	181-203	204-221	222-261

Композитор Т. Мынбаев, как упоминалось выше, выстраивает композицию симфонической партитуры «Туремурат» по той же схеме, что и домбровский оригинал Курмангазы. Это сочинение одно из немногих произведений жанра симфонический *кюй*, которое написано с сохранением типичной для казахских домбровых пьес форме, получившей общее наименование «*буынной*».

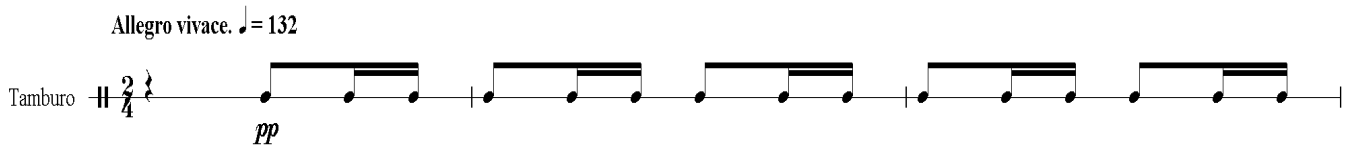
Согласно приведенной ниже схеме формы симфонического *кюя* Мынбаева заметно сходство в композиционном плане двух сочинений. Первоначальные разделы: вступление, *бас буын*, *орта буын* и *сага* проводятся в том же порядке, что и у Курмангазы. Исключение составляет лишь завершение симфонической партитуры, где меняются местами разделы *орта буын* и *сага* (рисунок 22):

Рисунок 22. Строение симфонического *кюя* «Туремурат»

<i>Сага</i>				D				D	
<i>Орта буын</i>		B			B		B		
<i>Бас буын</i>			C			C			C
Вступление	A								
Цифры	1	2, 3, 4, 5	5, 6, 7, 8	9, 10	11, 12	12, 13, 14, 15	16	17	17
Такты	1-22	23-56	57-96	97- 118	119- 140	141-184	185- 193	194- 198	199- 204

И все же симфоническое произведение Мынбаева отличается необычным прочтением домбрового первоисточника, смелыми находками в оркестровом его воплощении. Начинается симфонический *кюй* двумя скандирующими аккордами *тутти* всего оркестра на динамике *f* и *ff*. За последним аккордом появляется тянущаяся педаль в исполнении басового кларнета, двух фаготов и альтов с резкой сменой динамики (*p*). На этом фоне вступает малый барабан с основной ритмоформулой домбрового оригинала (рисунок 23).

Рисунок 23. Партия малого барабана с основной ритмоформулой домбрового *кюя*



Во вступительных аккордах внимания заслуживает ремарка композитора, предписанная в партиях скрипок – *non divisi*. По данному указанию автора аккорд из трех звуков следует играть на одном движении смычка (скорее всего вниз – П). Мынбаев применяет такой аккорд, нижний звук в котором является открытым (ноты соль – малой, ре – первой октавы). Аккорды на *ff* у первых и вторых скрипок удобны в исполнении и дают яркий динамический эффект (см. приложение, рисунок 4).

Вступительный раздел в *кюе* Курмангазы охватывает значительные размеры. При общей протяженности домбрового оригинала в 261 такт, данный раздел занимает 28 тактов. Вступление несет на себе несколько функций: в нем закладывается основной характер, темп, образность сочинения, дается главный ритмический стержень, на котором будет построен основной мелодический контур. Первоначальное движение восьмыми длительностями длится лишь три такта, через подготовительный переход (занимающий один такт в размере пять восьмых с ускорением) *кюйши* Курмангазы начинает обыгрывать главную ритмическую лейтформулу – две шестнадцатые одна восьмая. Многократное повторение в быстром темпе данного ритмического рисунка приводит к накоплению напряжения, которое проявляется в восходящих мелодических волнах. Бурдон, который выдерживается на открытых струнах ре-соль первой октавы, трижды сменяется повышением мелодической линии до границ второй октавы (вершинами мелодической волны поочередно становятся ноты до и ре второй октавы). Ниже приводится музыкальный пример вступительного раздела домбрового сочинения «Туремурат» Курмангазы (рисунок 24).

Рисунок 24. Вступительный раздел домбрового *кюя* «Туремурат» Торемурат

Курмангазы

Домбыра **Allegro**

mf

6

10

15

20

24

Вступительный раздел симфонического *кюя* «Туремурат» сохраняет трехфазность волнообразного мелодического развития, который исполняется с помощью тембра струнных. Мынбаев вносит разнообразие в изменении ритмического характера инструментального сочинения, оставляя самое главное в домбровом первоисточнике: его лейтритм⁹⁰. В оркестровом звучании данной музыки внимания заслуживает необычное решение в партиях духовых: четырех валторн, затем флейты, трубы (первой, позже и второй) и ударных (ксилофона и бонгов). Роль духовых – в подчеркивании абриса, мелодического контура, нанесении оттенков света и тени на основной мелодический рисунок тематического материала. Внимания заслуживает скрупулезная выверенность

⁹⁰ Многие исследователи называют данный ритмический образец – т.н. ритмом «скачки».

всех деталей партитуры. Начальные ноты (триольный мотив) дублируются в партиях валторн необычным характером. Первая валторна (in F) берет только одну первую ноту ля (в транспорте – ре первой октавы), следующие две ноты подхватывают третья и четвертая валторны, итогом служит аккорд в тембре медных духовых на мелодической высоте соль второй октавы у первой валторны (в транспорте – нота до). Исполнить максимально высокие ноты (после короткой паузы) первой валторне помогает своеобразный «толчок» от опоры в первой октаве, в данном случае им стала нота ля. Теоретически, профессиональный музыкант способен исполнить и более сложные пассажи. Но в данном случае, для композитора была важна не легкость исполнения, Мынбаев ищет способ ярко и выпукло показать восходящую тематическую линию. Для этого он привлекает «свежие» тембры: арфа произносит те же звуки, что и скрипки, но в обратном, нисходящем порядке; ксилофон деликатно вносит свою реплику. Особо дело обстоит с голосами флейт, труб и бонгов. На динамике *mf* вступившая флейта и труба на *p* (октавой ниже) знаменуют появление контрапункта к основной теме вступления. Нисходящий мотив у духовых подчеркивается шестнадцатыми нотами у бонгов. Этот подголосок педального характера будет повторяться и далее другими тембрами уплотняя оркестровую звучность (приложение, рисунок 5).

По канонам традиционной инструментальной школы западного Казахстана домбровый *кюй* должен начинаться с раздела *бас буын* в нижнем игровом регистре. Однако, как упоминалось выше, в форме сочинения Курмангазы наблюдается значительное отличие от родной инструментальной традиции. За трехстадиальным построением вступительного раздела в сочинении Курмангазы вступает не ожидаемый *бас буын*, а раздел *орта буын*. Автор развивает новый тематический материал в среднем регистре домбры, где обычно и помещается раздел под этим названием⁹¹. Забегая вперед скажем, что *бас буын* будет звучать сразу же позже эпизода *орта*. Таким образом, происходит смещение местами

⁹¹ В первой главе данной научной работы, когда речь шла о форме казахского традиционного жанра, упоминалось о значении среднего раздела *орта буын* в тематическом плане.

первых разделов в композиции *кюя*⁹². Ниже приводится музыкальный образец первоначального проведения среднего раздела (рисунок 25).

Рисунок 25. Первое проведение раздела орта буын *кюя* «Туремурат»

При детальном анализе интересные находки в искусстве оркестровки можно заметить в разделе *орта буын* сочинения Мынбаева (цифра 2). В приведенном образце из симфонического *кюя*, кроме яркого тематического сходства, в глаза бросаются такие детали партитуры как удобство исполнения (даже четырехголосный аккорд в исполнении контрабаса), интересная, с точки зрения оркестровки, партия литавр (в исполнении этих инструментов также применяется «аккорд» четырех литавр), разнообразно примененные ударные (литавры, большой барабан, тарелки – висячие и двойные, бонги, том-томы), детально выписанная партия третьего тромбона и тубы.

Еще раз хочется остановиться на партии контрабасов. Композитор, дирижер Тимур Мынбаев блестяще знает возможности этого инструмента и умело ими пользуется. Триольные восьмые ноты в их партиях функционально связаны с такими инструментами, как бас кларнет, фаготы, низкие медные (третий тромбон и туба), литавры; все перечисленные дублируют друг-друга. Однако почему

⁹² Логично предположить, что функции первоначального раздела *бас буын* берет на себя вступление (довольно развернутое по масштабам). Именно по этой причине раздел *орта буын* звучит как естественное продолжение основной музыкальной мысли. Подготовив слушателя, вступление *кюя* сыграло, таким образом, роль первого *бас буына* в общей композиции.

именно этими нотами? В домбровом оригинале Курмангазы их никогда не было... Думается, ответ следует искать в самих используемых инструментах, в их низкой по тесситуре природе. Для достижения эффекта передачи мужества и сильных эмоций в темпе *Allegro vivace* (♩ = 132 М.М.) для данных инструментов будет лучше использовать короткие отрывистые фразы на динамике *фортиссимо*⁹³. Упомянутая дублировка, у перечисленных представителей деревянной и медной группы, основана на нотах соль – ре – ля. Нисходящая связка из трех нот подсказана партией контрабасов, которые, используя прием *pizzicato* играют по своим открытым струнам (!). Даже аккорд из четырех нот (через такт) исполнитель на этом инструменте возьмет одной правой рукой, так как опять применяются лишь открытые струны. И это еще не все. В следующем такте контрабас, а с ним и другие инструменты, озвучивают ноты си бемоль – ми бемоль – ля бемоль. Применение этой комбинации нот диктуется опять удобством их исполнения на контрабасе. Все они являются нотами первой полупозиции; контрабасисту достаточно в соответствующем месте поставить левую руку перпендикулярно грифу – и он получает все необходимые ноты в данной позиции от всех струн (в данном случае трех) (приложение, рисунок 6).

Сложнее обстоит дело с низкими медными. Перед ними поставлена задача исполнять короткие фразы, которые нужно одновременно успеть продолжить и суметь передать. Будучи дирижером Мынбаев⁹⁴ ставил высокие профессиональные требования для исполнителей – оркестрантов. Композитор при решении данной проблемы использует проверенные средства: третий тромбон и туба поочередно подхватывают фразы друг друга в быстром темпе с помощью переходной общей ноты (рисунок 26).

⁹³ В партиях валторн интерес вызывает применение эффекта закрытых и открытых звуков (сурдин). Звуки на *фортиссимо* при закрытом звучании валторн (сурдина) придают звучанию зловещий характер.

⁹⁴ В Казахстане Тимур Мынбаев работал дирижером Государственного симфонического оркестра (1973-83), в последние годы жизни он был художественным руководителем и главным дирижером симфонического и камерного оркестров РАМ им.Гнесиных.

Рисунок 26. Короткие фразы в исполнении третьего тромбона и тубы

2

The musical score is written for Trombone and Tuba. It consists of three measures. The first measure is in 3/4 time, starting with a forte (ff) dynamic and featuring a triplet of eighth notes. The second measure is in 2/4 time, also featuring a triplet of eighth notes. The third measure is in 3/4 time, featuring a triplet of eighth notes with a downward bow or breath mark. The key signature has one flat (B-flat).

Внимания заслуживает развитая структура раздела *орта буын* в традиционном *кюе* Курмангазы, которая внутри состоит из нескольких эпизодов. *Орта буын* в домбровом оригинале проводится три раза, первые два из них примерно схожи по продолжительности – 20 и 21 такт, третье проведение сокращено – 17 тактов. Каждый из упомянутых эпизодов в тематическом плане достаточно самостоятелен, однако все блоки объединяет общая звуковысотная зона, характерная для этого раздела. В приведенном выше примере первого проведения данного мелодического отрезка нетрудно заметить три блока интонационных ячеек. Первый из них занимает начальные шесть тактов (1-6), затем, после двухтактов, представляющих собой напоминание главного лейтритма, наступает следующая стадия развития основного образа, состоящее из семи тактов (9-15). Заключительный этап *орта буына* охватывает последние шесть тактов (16-21). Если начальный раздел этого раздела был использован в партитуре Мынбаева во второй цифре, то следующая часть из среднего раздела нашла свое отражение в цифре 4 симфонического сочинения. Данный фрагмент произведения, с точки зрения особенностей оркестровки интересен использованием групп деревянной духовой группы и струнных, которые исполняют отрывок из *орта буына* домбрового первоисточника Курмангазы. Их равномерному изложению тематического материала в трехдольном размере контрастом выступают все тромбоны, которые применяются в качестве своеобразного синкопированного ритмического противовеса. Мелодическая линия (именно мелодическая) из аккордов тромбонов состоящем из чистых кварт представляет собой постепенный подъем вверх с достижением своей кульминации (одновременно с другими группами оркестра), и последующий спуск с завершающим аккордом большого мажорного септаккорда на ноте фа.

Для дополнения необходимо отметить «уточняющую» роль ударных, задачей которых является усиление рельефов мелодических линий (приложение, рисунок 7).

Пятая цифра данной партитуры представляет собой еще один яркий образец претворения тематического материала традиционной домбровой пьесы (заключительного блока *орта буын*, такты 16-21) силами симфонического оркестра. По проделанному выше анализу заметно, что композитор при воплощении домбрового первоисточника, пользуется разнообразными средствами оркестровки. Одним из подобных приемов является тембро-фактурное развитие, ведь неслучайно «оркестровка вместе с фактурой является мощным средством варьирования, важнейшим стимулом вариационного развития музыкального материала» [24, с. 132]. При изложении *кюя* Курмангазы различными группами оркестра двухголосная природа казахского жанра претерпевает значительные изменения. Пятая цифра симфонического «Туремурата» включает несколько интересных моментов с точки зрения инструментовки. Данный фрагмент состоит из трех оркестровых пластов: верхний голос в три октавы исполняют духовые инструменты (дублирующие первые флейта и гобой, бас кларнет, третья труба). Им помогают флейта пикколо, первый фагот, их задача заключается в более выпуклом показе изгибов мелодического рисунка основной темы. Следующий блок в общей конструкции оркестровой вертикали – озвученная всеми валторнами и струнными, гармоническая цепочка в виде септаккордов. Композитор также использует проверенный метод применения чистых тембров – монолитные группы медных духовых (валторны) и струнные самостоятельно ведут последовательность септаккордов в нисходящем направлении. «Уточняющая» роль валторн подчеркивается ремаркой автора *marcato*. Мелодическая линия *кюя* начинается с ноты ми, септаккорд же в исполнении валторн и струнных включает ноты – ре - фа - ля - до. Гармоническая фигурация в исполнении арфы служит своеобразным соединением первых двух построений: ми - до - ля - фа - ре. Третьим голосом в полифоническом развитии оркестровой фактуры служит партия колоколов. Яркое звучание металлических ударных,

равномерно ведущих в октаву свою линию, выделяется своим неповторимым тембром.

После завершения раздела *орта буын* в домбровом (и в симфоническом) *кюе* начинается проведение собственно *бас буына*. В музыкальном примере это заметно в применении главного устоя, использованного на открытых струнах домбры (ре - соль). В оркестре это передается чистым звучанием струнной группы; усиление эффекта достигается за счет аккорда на фортиссимо у всего оркестра (приложение, рисунок 8).

Следующий этап в развитии композиционного строения симфонического *кюя* «Туремурат» (как и традиционного домбрового) является раздел *бас буын* (цифра 6 в партитуре). В данном эпизоде основная мелодическая мысль поручена струнным, ведущим тему сочинения Курмангазы в многоголосном аккордовом изложении. Монотембровый комплекс группы струнных без контрабасов представляет собой сложное переплетение различных мелодических голосов. В данном отрывке партитуры можно наблюдать как каждая партия в группе струнных ведет свою линию развития, причем основная тема поручена первым скрипкам в октаву в светлом высоком регистре, другие инструменты буквально «вторят» первым. В итоге получается сложный мелодический микст в котором в едином ритмическом пульсе полифонически сочетаются четыре самостоятельные линии (первые и вторые скрипки, альты и виолончели). Таким образом, проведение мотива домбрового *бас буына* группой струнных является наиболее близким в тембровом отношении к первоисточнику – звучанию казахского народного инструмента.

В оркестровом плане данный фрагмент партитуры интересен также привлечением других групп симфонического оркестра. В шестой цифре, кроме описанного выше блока струнных, также самостоятельное значение имеют мелодические построения первого фагота и тромбона; в мелодическом плане их партии менее значимы, однако ведущие свою линию развития партии этих инструментов, в тембровом плане обогащают звучание привлечением всех групп оркестра. Наибольший интерес представляет собой главный элемент конструкции

оркестровой вертикали на мелодической основе *бас буына*, а именно вспомогательные средства – отдельные фразы в партии деревянных духовых (гобоев, кларнетов, флейт). Они выполняют функцию подчеркивания отдельных фрагментов тематического материала *кюя*. Духовые поддерживают мелодическую основу главной темы проводя ее не целиком, а отдельными короткими фразами скачкообразного характера. Обращает на себя внимание детализация элементов оркестровой фактуры, как мотив первой флейты с применением фруллато на нотах фа - ми второй октавы, который также деликатно подчеркивает только отдельную грань мелодического абриса основного тематизма (приложение, рисунок 9).

Ярким образцом характерного звучания и современного использования группы ударных инструментов является эпизод, где ударная группа выступает в «сольном» виде (первые четыре такта цифры 12). Это образец применения так называемых «чистых» тембров ударных. Далее в партитуре повторяется аналогичный фрагмент (последние такты цифры 13), причем интересно отметить, что если в первый раз композитор использовал группу ударных не в полном составе (литавры, большой барабан, тарелки, хай-хэт), то во втором случае в «бой» вступают еще другие представители этого семейства (малый барабан, бонги, том-томы, ксилофон), задействовав таким образом, всех исполнителей группы ударных инструментов (как минимум 6 человек). Следует отметить использование арфы в качестве ударного инструмента при втором эпизоде соло ударных. Как известно, это также характерная особенность оркестровой музыки XX века⁹⁵. На динамике *ff* полиритмическое смешение различных партий образует фонический эффект звучания чистого тембра ударных. Напомним о том, что арфа не входит в группу ударных инструментов, однако в данном случае она звучит вместе с ними и выполняет ту же функцию (ц. 10). Глиссандо арфы связывает

⁹⁵ Подтверждением нашим словам служат сочинения Стравинского (балеты «Весна священная», «Жар-птица»); Бартока Музыка для струнных, ударных и челесты и др.

данный эпизод с последующим разделом *бас буын* симфонического *кюя*⁹⁶ (рисунок 27).

Рисунок 27. Образец применения «чистых» тембров ударных

The image displays a musical score for a percussion ensemble in 2/4 time. The instruments listed are Timpani, Tamburo, Cassa, Piatti, Hi-hat, Bongos, Tom-toms, Xylophone, and Harp. The score consists of three measures. The first two measures feature a series of rhythmic patterns, primarily using triplets and accents, marked with *ff* (fortissimo). The Harp part in the third measure includes a glissando effect, indicated by the word *gliss.* and a diagonal line. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a 'clean' percussion timbre.

С точки зрения оркестровки, одним из самых интересных и ярких эпизодов партитуры симфонического *кюя* «Туремурат» является завершительное проведение кульминационного раздела *сага* (цифра 17). Аналогичный эпизод впервые проводился ранее (цифра 10), где были задействованы все представители группы деревянных и медных духовых, а также струнные инструменты. В кульминационном проведении раздела *сага* композитор повторяет тот же тип оркестрового изложения тематического материала, что и в домбровом оригинале, усиливая оркестровую плотность звучания введением тембров ударных инструментов. В самый напряженный в динамическом плане эпизод *tutti* включаются следующие инструменты ударной группы: литавры (четырёх видов),

⁹⁶ Специфический эффект глissандо у арфы встречается в партитуре лишь дважды, впервые данный прием был использован в цифре 10.

малый барабан, большой барабан, тарелки, колокольчики, ксилофон (напомним, что в десятой цифре из ударных применялись лишь колокола). Звучание малого барабана, усиливает ритмический пульс триольных восьмых⁹⁷, на слабые доли такта приходятся удары большого барабана и тарелок. К общему туттийному звучанию следует добавить тембры литавр, озвучивающих отдельные интервалы на двух парах данного инструмента.

Основной тематический материал *сага* поручен струнным в среднем и высоком регистре, именно струнные (все, кроме контрабасов) ведут триольный мотив *кюя* в аккордовом изложении в тесном расположении на *ff*. В партии первых скрипок легко заметить узнаваемый мелодический контур домбрового оригинала, еще отчетливее ему прозвучать помогает звонкий тембр ксилофона, дублирующий тему во второй октаве. Другие струнные ритмически поддерживая и уплотняя гармоническую фактуру подстраиваются ниже к первым скрипкам. Предлагаем сравнить отрывок из раздела *сага* домбрового и оркестрового сочинения «Туремурат» (рисунок 28).

Рисунок 28. Отрывок из раздела *сага* домбрового *кюя* «Туремурат»



Отрывок из раздела *сага* оркестрового *кюя* «Туремурат»

V-ni I
V-ni II

V-le
V-celli

The image shows a musical score for strings in 4/4 time. It consists of two staves: the top staff for Violins I and II, and the bottom staff for Violas and Cellos. Both staves feature a triplet of eighth notes in the right hand, with a corresponding eighth note in the left hand. The pattern repeats across several measures, with some variations in the right hand's melodic line.

⁹⁷ Подобный пример есть в партитуре М. Равеля «Болеро», в котором на протяжении 340 тактов не прекращается триольная дробь малого барабана.

Инструменты духовой группы также принимают участие в проведении тематического материала. Однако, их задача заключается не в дублировке мелодии, а в подчеркивании отдельных контуров темы *сага*. Читатели уже знакомы с данным приемом, который применял автор симфонического сочинения в использовании духовых в цифрах 4, 6, 10, 13. К интересным находкам композитора следует также отнести прием глиссандо у контрабасов по трем открытым струнам верх (с проведением раздела *сага* в партитуре Мынбаева (цифра 17) можно ознакомиться в приложении, рисунок 10).

Симфонический *кюй* «Туремурат» завершается последним проведением раздела *бас буын* в коде, в стремительном темпе символизируя коду всего произведения.

Подводя итоги анализа сочинения приведем цитату из работы З. Кунаевой, которая сравнивает творческие подходы в решении схожих проблем у Г. Жубановой и Т. Мынбаева: «... общими закономерностями, которые проявились в фактуре произведений Г. Жубановой и Т. Мынбаева, стало обращение к домбровому кюю, использование его интонационных, ритмических и структурных черт, характерных приемов голосоведения, регистрового развития. Сплав указанных национальных приемов с общеевропейскими традициями построения оркестровой фактуры выражен в: 1) использовании средств полифонии (имитации, фугато, гетерофония, контрастное контрапунктирование голосов, „полифония пластов“); 2) усилении в музыкальном языке современных тенденций (линейность, диссонантность ткани, свободное обращение с оркестровыми средствами). Все это привело к плодотворному взаимодействию и новому качеству выразительности, разножанровому синтезу кюя и симфонического жанра» [91, с. 223].

Таким образом, характерные черты традиционного казахского *кюя* в XX веке непосредственно влияют на симфонический жанр в творчестве профессиональных композиторов Казахстана. Это относится в первую очередь к образности, тематизму, стилистике и методам развития, которые создают

композицию близкую к традиционному первоисточнику и внутреннюю форму произведений.

Новый жанр симфонического *кюя*, получивший с 60-х годов XX века самостоятельную жизнь, имеет ряд особенностей, на которые мы обратили внимание при анализе партитур «Дайрабай» и «Туремурат». Сочинение Рахмадиева имеет, как и домбровский жанр, трехчастное строение, выдержанный от начала и до конца стремительный темп, присущий традиционному оригиналу, а также наличие основного ведущего тематического образа. Как и в традиционном жанре, ярко выраженная кульминация находится в точке золотого сечения, наблюдается присутствие элементов изобразительности. Очевидна близкая интонационная связь композиторского опуса с народным первоисточником. Однако, есть отличия данного оркестрового произведения, продиктованные симфоническим мышлением – участие не одной, а нескольких тем в нем. Так, появление лирической темы и ее яркая оркестровка, контрастная главной праздничной теме, направлена на создание контрастных двухтемных образов в симфонических поэмах, увертюрах западноевропейских композиторов.

При изучении претворения казахского традиционного инструментального жанра в симфонических партитурах казахских композиторов прослеживаются различные типы работы с фольклором – от цитирования народных мелодий (в середине XX века) до применения современной техники опосредованного воплощения фольклорных элементов (по теории Б. Бартока, И. Стравинского).

Так, первый образец симфонического *кюя* – «Дайрабай» Е. Рахмадиева, хотя и обнаруживает связь с ведущим инструментальным жанром западной музыки – симфонией, не теряет своей традиционной специфики. При создании «нового» симфонического сочинения традиционная природа первоисточника не утратила свою красоту, а, наоборот, выявила новые грани, открывшиеся слушателю. Конечно, первоначальная (традиционная) и авторская (композиторская) версии домбрового оригинала отличны друг от друга. Теперь двухголосное фактурное изложение *кюя* принципиально изменилось в многоголосном комплексе оркестровой фактуры. Композитору Е. Рахмадиеву удалось также сохранить от

оригинала и свойственную игре на домбре природно-инструментальную бурдонность голосов, совмещая ритмическое остинато с движением мелодической линии в партиях инструментов в оркестровой ткани.

Ярко отличается композиция симфонического *кюя* Т. Мынбаева «Туремурат», представляющая собой наиболее традиционное воплощение домбрового первоисточника. Композитор воспроизводит не только тематизм, темп, образность традиционного образца, созданного знаменитым *кюйши* Курмангазы, но и принципы традиционного формообразования в произведениях, которые опираются на соблюдение *буынной* формы. В ней четко выделены три раздела – *бас буын*, *орта буын* и *сага*. Таким образом, сочинение Мынбаева представляет собой оркестровую версию домбрового оригинала Курмангазы. Блестящая оркестровка создает по-новому легендарный образ прославленного казахского богатыря Туремурата.

Подтверждением мысли о заложенных в казахской традиционной музыке и в *кюях* потенциальных возможностях к симфонизации, служат слова Б. Асафьева, который справедливо говорил: «В самой структуре и песен, и инструментальных импровизаций заключаются неисчерпаемые возможности симфонического развития... Структура эта в высокой степени органична, закономерна, является живой, ритмически чутко пульсирующей тканью» [19, с. 9]. На основании анализа симфонических сочинений казахских композиторов XX века устанавливается, что с помощью оркестровых средств композиторы Е. Рахмадиев, Т. Мынбаев усилили характерные черты домбрового казахского *кюя*. Таким образом, оркестровка помогла более ярко показать новые элементы выразительности, которых не было в традиционном первоисточнике.

Глава 3. ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ И ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА В СИМФОНИЧЕСКИХ *КЮЯХ*, СОЗДАННЫХ ПОСЛЕ 1980-Х ГОДОВ

§1. Своеобразие образности и драматургии симфонического *кюя* Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» («Қыз қуу»)

Симфонический *кюй* «Дайрабай» Рахмадиева стал точкой отсчета для многих представителей казахской композиторской школы, для которых сочинять в данном жанре становится нормой. Однако, вскоре отношение казахстанских музыкантов к данному жанру меняется. В 1980-е годы начинают появляться сочинения, основанные не на домбровом *кюевом* материале, а на собственном авторском тематизме. Основа жанровости симфонического *кюя* при авторском тематизме не теряется (все та же яркая образность, стремительный темп, небольшие размеры пьесы, блестящая оркестровка). Таким образом, симфонический *кюй* продолжает развиваться далее, эволюционируя и впитывая в себя черты казахского домбрового жанра, но на собственном тематизме композиторов и на более современном материале. Это свидетельствует о начале следующего исторического этапа в развитии симфонического *кюя*.

Композитором, продолжившим традиции симфонического *кюя*, стал Тлес Кажгалиев (1949-1996). Он принадлежит к поколению художников, давших новую жизнь многовековым традициям казахского искусства, оставивших свой яркий след в профессиональной казахской музыке прошлого столетия. В его творчестве чувствуется органичный сплав традиционного казахского фольклора и особенностей композиторской техники XX века. Все сочинения, которые создал этот композитор, отличает высокий уровень профессионализма; в его

симфонических, инструментальных, вокальных и фортепианных произведениях чувствуется почерк зрелого мастера⁹⁸.

Одним из любимых жанров Кажгалиева является концерт. В концертных сочинениях автор предстает как глубокомыслящий самобытный художник, создавший свой неповторимый стиль письма. Композитор находится в постоянном поиске новых художественных идей, принципов формообразования и оркестровки. Отличительной чертой музыки Кажгалиева является ее национальная принадлежность. Ему свойственна яркая изобразительность, претворившаяся в синтезе национального и современного. В его оркестровых сочинениях чувствуется принцип концертирования, отличающий казахские домбровые *кюи* западноказахстанского стиля.

В то же время стиль творчества Т. Кажгалиева в целом, особенно его оркестровые сочинения, заставляет вспомнить симфонические произведения XX века, в частности Б. Бартока и И. Стравинского. Сравнение стилей этих композиторов – дело будущего, сейчас можно отметить интересные находки в области оркестровки и тембрового решения, свойственные для казахских художников, их интерес к «архаически-красочной трактовке оркестра», их пристальное «внимание к ритмической стороне звучания» [117, с. 82].

Стилевой особенностью творчества Кажгалиева, выделяющей его из целого поколения композиторов, является яркий тематизм. С одной стороны, он связан с содержанием и программностью, с другой, – с национальными фольклорными корнями. В то же время, музыкальный язык композитора отличается лексикой, свойственной музыке XX века. Полижанровые образцы казахского мелоса, взаимно обогащаясь, смело сочетаются с современными интонациями и ритмами. Влияние *кюевого* начала ощущается на уровне ладо-тональности, свободы темпоритма, тщательной интонационной работы, принципов композиционного

⁹⁸ Слушатели хорошо знакомы со многими известными произведениями Т. Кажгалиева, среди которых: опера-буфф «Благородные жулики»; балеты «Дала аңызы» (1988), «Керуен»; два концерта для фортепиано с оркестром (1976, 1982), «Концертштюк» для камерного оркестра (1975), концерт для альты с оркестром (1970), Камерный концерт для флейты, скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1972), Концерт-симфония для струнных, ударных и фортепиано (1974), симфонический *кюй* «Погоня за девушкой» («Қыз қуу»), оркестровая картина «Витражи» для духовых и ударных инструментов (1974); «Юмореска» для флейты, популярные песни «Арман», «Махаббат мәңгі сөнбес», «Мир – людям земли» и др.

развития. Тематизм, как и гармонический язык сочинений композитора, имеет прочные корни в традиционной казахской музыке, став одним из главных «средств выражения национального в музыкальном искусстве» [116, с. 141] и яркой особенностью стиля Т. Кажгалиева.

Примером органичного сочетания достижений европейской симфонической классики и фольклорных основ казахской музыки служит симфонический *кюй* Кажгалиева «Погоня за девушкой» («Қыз қуу», 1988). Обращает на себя внимание история появления этого произведения, которая весьма показательна с точки зрения формирования представлений о жанре симфонического *кюя*. Как и в случае с первым симфоническим *кюем* Рахмадиева, который поначалу не обозначался самим композитором в качестве *кюя*, данное сочинение Кажгалиева тоже связано с другим его опусом - с симфонической сюитой из балета «Степная легенда» («Дала аңызы», 1988). Здесь имелась балетная сцена, изображающая народный свадебный обряд казахов – погоню жениха за невестой, которая и обрела самостоятельную жизнь в виде симфонического *кюя*. Но в отличие от симфонического произведения Рахмадиева «Дайрабай», не сразу получившего жанровое обозначение в качестве *кюя*, партитура Кажгалиева полностью основана на авторском тематизме и не связана с мелосом казахских традиционных жанров. В то же время ни у кого сегодня не вызывает сомнения, что эта оркестровая сцена из балета представляет собой симфонический *кюй*. Этот факт еще раз указывает нам на важность выделения тех основных признаков, что позволяют слушателям, да и самому композитору, который соглашается с таким определением жанра своего балетного номера, признать и закрепить эту оркестровую театральную сцену в качестве самостоятельного жанра – симфонического *кюя*.

Основным моментом для четкого определения жанра рассматриваемого сочинения Кажгалиева становится программная образность. Несмотря на отсутствие цитируемого народного тематизма, данный симфонический опус своим названием возвращает слушателей к картинам популярных народных празднеств, сопровождающихся конными скачками. «Қыз қуу» («Погоня за девушкой») – это интересная и зрелищная народная игра, входившая в

традиционный свадебный обряд казахов⁹⁹. Композитор последовательно воспроизводит в оркестровом звучании всю картину погони жениха за невестой. Поэтому музыкальная нарративность традиционного сюжета остается главным фактором для признания театрального номера в качестве *кюя* при его самостоятельном концертном исполнении.

Форма симфонического *кюя* «Погоня за девушкой» – сложная трехчастная, в основе которой лежат три контрастные темы. Они проводятся подряд, составляя экспозицию первой части и появляются в динамизированном виде снова в репризе, после среднего раздела разработочного типа.

Яркая звукоизобразительность позволяет сравнивать музыкальный тематизм с главными «действующими лицами» народной игры, которая так и называется *кыз куу*. Небольшое вступление передает ощущение праздника, народного веселья. Для создания этого настроения композитор поочередно задействовал все группы симфонического оркестра, в результате чего звучание достигает полного *tutti* за короткое время (приложение, рисунок 11). После вступления одна за другой звучат три основные темы сочинения, передающие образ погони, девушки и джигита. Они проводятся дважды, и каждый раз в различном тембровом облики. Первая тема обобщает образ скачки, усиливает впечатление от начавшейся погони. Она соответствует своим быстрым темпом и ритмом основному тематизму традиционных *кюев* западноказахстанской домбровой школы. Небольшая по продолжительности мелодия проводится у струнных и вариантно повторяется дважды; следующий тембровый вариант темы композитор поручает медным духовым. Музыка звучит легко, стремительно, изящно; полетность ей придает высокий светлый регистр.

Первая тема, состоящая из двух контрастных элементов, передает широту степей, вольный дух казахов, чему способствует подвижный темп *Presto, con brio*, общая динамика *f*, использование приема глissандо в партии скрипок. Два

⁹⁹ По правилам игры, в которой участвуют два наездника (девушка и джигит, жених и невеста), молодой человек должен во время скачки до указанного финиша догнать наездницу, обнять и поцеловать ее. Впереди скачущая верхом девушка отбивается плеткой от устремленного за ней преследователя, который должен показать всем свою ловкость и быстроту. Со временем игра *кыз куу*, наряду с другими обрядовыми играми (*кокпар, тенге алу*), стала популярным конно-спортивным развлечением казахской молодежи.

элемента первой темы отличаются не только характером (стремительность первого – А и мужественность второго – В), но и типом изложения – витеватая одноголосная мелодия и поступенная цепь параллельных секстаккордов. При повторном проведении этой темы изменения касаются лишь ее тембровой окраски. Учитывая выписанные повторы двух разделов, весь материал этой двухэлементной первой темы, можно выразить как: АВ (АВ) А¹В (А¹В) (рисунок 29).

Рисунок 29. Первая тема симфонического кюя «Погоня за девушкой»

1 2 Oboi
I Violini
II Violini

f

gliss.

3 Trombe

f

Вторая основная тема, более развернутого плана, звучит у деревянно-духовых инструментов и наглядно передает женский образ, который отличается от предыдущего новым тематизмом – более спокойным ритмом, выразительной мелодической линией, облегченной фактурой. Драматургия образов выявлена в тембрах, используемых композитором (см. цифру 4). После звучания tutti во вступлении, композитор использует в качестве ведущего мелодическую линию новый тембр – легкое звучание деревянных духовых. Вторая тема, согласно программе сочинения, характеризует нежный образ девушки, которая должна успеть скрыться от преследующего ее смелого наездника. Резкий тембровый контраст ощущается слушателями мгновенно в момент вступления деревянных инструментов, которые выступают в качестве солирующих тембров, ведущих мелодию народного характера. Кажгалиев наряду с изменением тембровой палитры звучания применяет эффект динамического спада, благодаря резкой

смене динамики на *subito p*¹⁰⁰. С точки зрения особенностей оркестровки внимания заслуживает тот факт, что к этой новой теме, звучащей у флейт, гобоев, первых скрипок, добавляются контрапунктирующие голоса, создающие самостоятельный оркестровый пласт фактуры. В партиях низких струнных, фаготов, арфы, вторых скрипок и альтов заметно «живое» колыхание оркестровых линий: поочередно вступающие инструменты в разное время такта, а все вместе они образуют комплементарный фон. Внимания заслуживает партия валторн, незаметно сменяя друг друга, исполняющих синкопированную педаль. Особую женственность придают музыке эффекты *pizzicato* у струнных (рисунок 30).

Рисунок 30. Вторая тема симфонического кюя «Погоня за девушкой»

4

2 Fl.
2 Ob.
1 V-ni
subp

II V-ni
V-la
pizz.
Arpa
subp
I Cor.

2 Fag.
V-c
C-b

poco à poco cresc.

+ II Cor.
III Cor.
+ I Cor.

Третья основная тема изображает образ смелого наездника, преследующего

¹⁰⁰ В работе Г. Банщикова первый закон оркестровки утверждает, что: «всякое изменение в развитии музыкальной ткани должно сопровождаться изменением ее тембрового оснащения или характера звучания» [24, с. 31].

невесту. Устремленный вперед образ джигита представлен, в контрастной теме, отличающейся мужественный характером, который придает ей грозный тембр низких медных инструментов. Композитор строго следует сюжету народной игры, используя тембровый контраст предыдущему звучанию; низкие медные инструменты (после деревянных духовых) придают звучанию активный динамический оттенок (репризное проведение данного тематического образования см. в приложении, рисунок 12).

Средняя часть *кюя* представляет собой эпизод в сложной трехчастной форме, который берет на себя роль развивающего раздела. Именно здесь происходит тонально-гармоническое развитие всего материала. Последние шесть тактов седьмой цифры и следующая за ними средняя часть (цифра 8, 9) являются свидетельством поиска композитора новых результатов оркестрового звучания. Здесь имеет место видоизмененное в тембровом плане возвращение тематического материала из второй цифры – т.е. двухэлементного тематизма, символизирующего образ погони. Данный средний раздел выполняет функцию развивающего типа, где элементы мотивной разработки проявляются на уровне введения композитором мотивов-фраз из отдельных тематических образований первой части.

В данном случае можно согласиться с А. Самаркиным, который отмечает, что разнообразные типы функциональности оркестровых средств применяются в сочинениях композиторов Казахстана, когда на первый план выходит связующая или соединительная роль оркестровки, что ощущается в попытке связать общими тембровыми арками различные тематические разделы. Ощущению единства также способствуют различные композиционные факторы: цельность фактуры, темп, динамика. В подобных случаях различные тематические образования бывают тесно «спаяны» каким-либо тембром (и фактурой), тем самым создавая для них общий композиционный фон. Данные свойства оркестровки способствует цельности и взаимосвязи целого, скрепляя всю структурную организацию сочинения [120, с. 88]. Примером сказанному служит также связующая часть (цифра 9 в партитуре) от средней части сочинения Т. Кажгалиева к репризе.

Средства оркестровки позволяют осуществить плавный переход к этой заключительной части: триольное движение у деревянных и струнных, завершая одну часть, служит вступительным фоном для появления первой темы в репризе, таким образом, «сглаживая» грани формы.

В репризе симфонического *кюя* состязание между парнем и девушкой достигает своей кульминационной точки. Согласно развитию сюжета происходит изменение тембровой драматургии, которая помогает, с одной стороны, ощутить новый раздел формы в виде возвращения основного тематического материала первой части – возвращается не только тональности и тематизм основных образов, но и их тембровая окраска. Здесь можно говорить даже о своеобразной «тембровой» репризе. Однако, с другой стороны, появились оркестровые изменения в проведении тем, призванные усилить момент кульминационности в форме, что соответствует происходящим событиям в изображаемой скачке – ведь погоня за девушкой идет к концу и требует своего завершения. В первую очередь, эти изменения коснулись оркестрового проведения темы погони и темы юноши. Музыкальный материал передающий образ погони (его проведение) автор поручает вести уже не первым и вторым скрипкам с дублировкой гобоев, как было в начале, а всей группе скрипок в унисон с дублировкой гобоев и первой трубы.

Кульминационный эпизод стремительного соревнования (в темпе *Presto, con brio*) выделен особым образом в коде сочинения (как бы в сжатом виде передающая весь смысл программы)¹⁰¹. После проведения третьей темы внезапно возникает прием *фруллато* у трех труб (на ноте *фа* второй октавы) с последующим *глиссандо*. Это ярко изобразительная *кода* рисует внезапную остановку скачки, имитируя победное ржание лошадей. Следующий аккорд-удар оркестра *tutti*

¹⁰¹ В мировой симфонической литературе встречаются аналогичные эпизоды чисто изобразительного плана, связанные с конной погоней. Одним из них является великолепный пример из симфонической поэмы Листа «Мазепа». В самом начале этой партитуры, разнообразными средствами большого симфонического оркестра дается изображение «бешеной скачки». Основной указатель темпа в симфонической поэме Листа – *Allegro agitato* (при этом достигается скорость = 186 М.М.). Г.В. Крауклис, в своем труде описывая данный эпизод продолжает: «В основном свойственная Листу как симфонисту романтического направления декоративность оркестровки связана не столько с изобразительностью, сколько с созданием специфического, опирающегося на различные ассоциации общего колорита» [88, с. 28].

завершает эту сцену погони.

Как отмечалось ранее в первой главе, программная изобразительность является особенностью казахской традиционной музыки. Эта же черта стала основной характеристикой для большинства симфонических *кюев* композиторов Казахстана. В сочинении Кажгалиева данная особенность казахского фольклора находит свое продолжение в виде яркого претворения сюжетной программности. Это убедительно демонстрирует композиция «Погоня за девушкой», в которой композитор применяет эффект персонификации трех инструментальных тембров, что соответствует трем «действующим лицам», появляющимся в «сюжете» данного сочинения. Как и в народных домбровых сочинениях, визуализация программного тематизма становится важным признаком жанра *кюй* и помогает в данном симфоническом опусе воссоздать с кинематографической достоверностью сцену традиционной свадебной скачки.

Несмотря на то, что структура симфонического сочинения Кажгалиева выдержана в рамках сложной трехчастной формы, сложившейся в классической западноевропейской музыке, при внимательном разборе построения данной оркестровой композиции можно обнаружить внешние признаки традиционной формы западноказахстанских домбровых пьес. Так, сравнивая форму данного симфонического *кюя* с традиционной *буын* формой фольклорных образцов отметим следующее: начальному разделу (*бас буын*) может соответствовать вступление партитуры (первые 14 тактов), а следующие три тематических блока – тема погони (ц. 1, 2, 3), девушки (ц. 4, 5) и джигита (ц. 6, 7) условно совпадают с разделами: среднего регистра (*орта буын*), и двух кульминационных разделов (первая и вторая *сага*). Разработочный характер средней части (ц. 8, 9) может рассматриваться в качестве раздела эпизода традиционного «регистрового спуска» в домбровом жанре – из верхнего регистра в начальный нижний. Реприза возвращает все тематические элементы в их первоначальном порядке, но в видоизмененном характере. Иными словами: тема вступления аналогична *бас буыну* (ц. 10, 11), тема погони разделу *орта буын* (ц. 12, 13), тема девушки – первой *саге* (ц. 14), тема джигита – второй *саге* (ц. 15, 16). Кульминационная кода

произведения для оркестра отвечает второму эпизоду спуска (ц. 17) в домбровых композициях (приложение, рисунок 13). И все же, проведенное сравнение *буынной* формы традиционного *кюя* и трехчастной формы *кюя* симфонического не является показательным для формообразования в оркестровом произведении композитора. Внешнее совпадение признаков форм отличается по существу. Тематизм и драматургия партитуры Кажгалиева, безусловно, ориентирована не на традиционную форму народно-профессиональных образцов, которая определяется в основном изменением регистров звучания, а на собственный программный замысел и на методы создания симфонических сочинений западноевропейскими композиторами с элементами тематической разработки в средней части.

§2. Приемы оркестрового письма в *кюе* «Погоня за девушкой»

Произведение Т. Кажгалиева написано для большого симфонического оркестра, включающий целый ряд специфичных колоритных инструментов (английский рожок, басовый кларнет, арфа, широкий набор ударных: треугольник, фруста, бонги, коробочки).

Группа деревянно-духовых имеет у Кажгалиева тенденцию к увеличению в тройной состав; композитор «утраивает» семейства флейт, гобоев, кларнетов и фаготов их видовыми разновидностями (флейта пикколо, английский рожок, кларнет пикколо, контрафагот). Секция медных духовых традиционно представлена четырьмя валторнами, тремя трубами, тремя тромбонами с тубой¹⁰². В ударную группу включены, с упомянутыми выше инструментами, литавры, ксилофон, тарелки, малый барабан, там-там и большой барабан. Арфа используется в сочинении в зависимости от общей направленности и красочности

¹⁰² В симфоническом *кюе* будет вводиться как групповая их игра, так и солирование отдельных инструментов «тяжелой артиллерии».

звучания¹⁰³. Увеличение касается и струнного квинтета, в котором, за счет *divisi*, значительно расширяется количество партий.

С первых же аккордов вступления у четырех валторн, первой трубы и первого тромбона, внимание слушателя приковано к народному зрелищу. Первоначальная динамика *mf*, с последующим привлечением всей группы медных духовых, с помощью оркестрового *crescendo*, усиливается до *ff*. Тема вступления отличается продуманной логикой и выверенностью всех деталей: флейты, гобои, все скрипки исполняют тремолирующую педаль на фоне которой звучат аккорды кварто-квинтового строения¹⁰⁴. Звуки данного аккорда умело разделены между всеми инструментами медной группы: ноты предназначенные для трубы находятся в самом верхнем регистре, дублирующие валторны (I-II, III-IV) традиционно размещены ниже после труб, тромбоны и туба замыкают всю конструкцию оркестровой вертикали¹⁰⁵.

Важную роль во вступительном разделе играет тембр труб; мелодическая линия в исполнении медных инструментов достигает своей кульминации, благодаря активности звучания аккордов у труб в тесном расположении с применением штриха *marcato*. Звучание оркестра в кульминационном разделе достигает напряженной динамики в момент вступления всех оркестровых групп (*tutti*). В приведенном образце (приложение, рисунок 11) можно ознакомиться с особенностями оркестровки вступления этого симфонического *кюя*.

Как было сказано в предыдущем параграфе, первая тема симфонического *кюя* (передающая образ погони) состоит из двух элементов, первый из которых звучит в исполнении гобоя, первых и вторых скрипок. В данном случае партии струнных и одного представителя группы деревянных духовых, еще не дают

¹⁰³ Проблемам красочности и колорита в оркестровой музыке посвящены такие работы как «Стиль и колорит в оркестре» Ю.Г. Крейна (М. : Музыка, 1967. – 107 с.), «Лекции по истории оркестровых стилей» Ю.А. Фортунатова [134].

¹⁰⁴ Композитором в данном случае использован прием *перекрещивания*, подразумевающий перекрестное расположение голосов в расположении звуков в аккорде. Чистая кварта си-ми, поручена четырем валторнам, тогда как другой интервал соседней кварты до-диез и фа-диез поручен первым трубе и тромбону.

¹⁰⁵ Не лишним будет напомнить о пропорциях громкости у медных духовых инструментов. Об этом пишет Н.А. Римский-Корсаков в своих «Основах оркестровки» [113, с. 21]: на динамике *f* силе звучания одного инструмента трубы, тромбона или тубы будет соответствовать звучание двух валторн. Одной валторне, соответственно, будет равна сила звучания на той же динамике двух любых представителей деревянно духовой группы.

эффекта смешения, соответственно данный фрагмент воспринимается как эпизод звучания чистого струнного тембра¹⁰⁶. Яркой фразе скрипок отвечает второй элемент темы у трех труб. Контраст тембров инструментов подчеркивается контрастом фактуры: четырехтактовое проведение темы унисонами скрипок, продолжается в восходящем аккордовом движении у медных (линия секстаккордов в тесном расположении), также занимающих четыре такта. В качестве фона, нагнетающего напряжение, выступает остиная пульсация фаготов, контрафагота, валторн, альтов, виолончелей и контрабасов.

Второе видоизмененное проведение темы погони композитор поручает четырем валторнам (I-III, II-IV) и первым двум тромбонам. Эффект солирующих медных, проводящих тему в квинтовом удвоении, дает необычное ощущение выразительной архаичности звучания; как и в первоначальном изложении, тема проводится дважды, также с ответным восходящим мотивом труб.

Таким образом, начинаясь в светлом оркестровом звучании, тема погони постепенно обогащается новыми тембровыми красками, фактура мелодического материала усиливается дублирующими голосами. Следует отметить важную деталь в повторном изложении мелодии: вместе с медными духовыми она проводится у первых скрипок. Композитор намеренно «опускает» скрипки в низкий регистр, заставляя их играть на самой нижней струне «G» (на «баске») в малой октаве. Медные исполняют тему в «удобной» тесситуре, в среднем регистре, тогда как низкий струнный тембр лишь смягчает грозное звучание меди.

Композитор приемами оркестрового письма персонифицирует тембры отдельных инструментов и групп оркестра. Кажгалиев трактует оркестр дифференцированно, оркестровка в сочинении «Погоня за девушкой» точно следует за сюжетом народной игры, раскрывая все перипетии программного содержания, передавая зрительно разворачивающееся действие, где скачут двое наездников. Это достигается тем, что автор, то выделяет группы солистов, то создает мощное по динамике, компактное звучание большой группы

¹⁰⁶ О чистых и смешанных тембрах полезная информация содержится в следующих работах: А.М. Веприк «Трактовка инструментов оркестра» [33], А.М. Веприк «Очерки по вопросам оркестровых стилей» [34], Е.В. Назайкинский «Чистые тембры» [101].

инструментов оркестра или симфоническое tutti.

В партитуре «Погоня за девушкой» автор виртуозно пользуется приемами рационального распределения тембров в форме. Законы «экономии» тембра последовательно проведены в композиции всего симфонического *кюя*. Благодаря этому приему каждое проведение новой музыкальной темы звучит особенно выразительно и убедительно. В изложении мужественно-величественной темы, звучащей в октавном унисоне всех тромбонов и тубы, не принимали участия группы деревянных духовых и струнных инструментов оркестра (композитор использовал их в партитуре ранее, в проведении первых двух тем). Если данная тема демонстрирует образ джигита в конной игре, воссозданию которого способствует мужественный характер низких медных духовых, яркая динамика (*f*), то тему девушки характеризует прозрачная фактура, динамика *sp*, выраженная в партиях флейт, гобоев и первых скрипок¹⁰⁷. Робкое звучание деревянных на фоне качающейся гармонической поддержки аккордов (струнные *pizzicato* на первой доле, интервал секунды у двух фаготов на второй и третьей, и педаль первой валторны на последней), является резким контрастом к окружающим ее темам. Следует подчеркнуть, что контраст становится у композитора нормой, стилевой основой письма его музыки, тем самым приближая ее к клиповой культуре.

Отметим несколько интересных, с точки зрения оркестровки, моментов в партитуре Тлеса Кажгалиева, характеризующих образ девушки. С первых же тактов четвертой цифры произведения, дублирующие чистые квинты в партии флейт, гобоев и первых скрипок придают звучанию колорит казахского национального своеобразия, изящной женственности и нежности. Контрапунктическим характером развития отличаются отдельные линии оркестровой фактуры: октавные унисоны в партии вторых скрипок, альтов и арфы. Сюда же относится педаль, порученная двум фаготам в малой и первой валторны в первой октаве. В целом, соединяя достижения разных стилевых

¹⁰⁷ В упоминавшейся работе Г. Банщиков пишет, что: «чем важнее начинающийся очередной раздел формы, тем более радикальное тембровое обновление должно его сопровождать» [24, с. 56].

направлений, композитору Кажгалиеву свойственно «современное звучание» казахского фольклора, как и тембровое подражание звучанию казахских народных инструментов, художественное раскрытие ритмических особенностей казахского мелоса.

Особенности авторской оркестровки в пятой цифре выражены в нисходящих пассажах и коротких фразах у струнных, деревянных духовых и фортепиано. Важную роль в оркестровой драматургии играет группа ударных, выполняющих разнообразные функции: это и дублировка пассажей основной темы ксилофоном в высоком регистре и, звучание деревянных коробочек, подчеркивающих ритмическую сторону мелодию и, тремоло у тарелок и литавр, усиливающих впечатление яркого концертного оркестрового звучания. Средствами данной группы, в той же пятой цифре, подчеркиваются также полиметрия и смена ритма (3/4, 4/4, 3/2)¹⁰⁸.

Третья тема в симфоническом *кюе* (образ смелого наездника – см. в паритутре цифру б) вызывает большой интерес в отношении оркестровых приемов. Ее начало обозначено ярко. В первом такте «удар» всех духовых на *sff* на сильной первой и следующей синкопированой слабой доле такта подготавливает будущее проведение темы у низких медных. Первый аккорд озвучен целым набором духовых (баскларнет, фагот, контрафагот, третий тромбон, туба), струнных (виолончели и контрабасы), ударных (литавры, там-там, большой барабан), дополнительных инструментов (фортепиано и арфа). Оба аккорда звучат с помощью духовых на восьмой длительности, подчеркивая остроту эффекта. Данный прием был подготовлен композитором и использован тремя тактами ранее на первой доле у малого барабана и фрусты. Ясная оркестровка, компактная звучность создается благодаря ритмической пульсации четвертей в среднем и низком регистре у деревянных (баскларнет, фагот, контрафагот), четырех валторн и всех струнных. Задача фортепиано и ударных – подчеркнуть яркое начало

¹⁰⁸ Переменный метр и свободная акцентировка, в целом, свойственна казахской народной инструментальной музыке.

аккордов медных¹⁰⁹. Дальнейшая пульсация – фон четвертными нотами служит основой для начала новой темы, рисующей образ джигита¹¹⁰. Мелодия проводится в октавных унисонах всех тромбонов, помещенных в свои выгодные тесситурные границы, благодаря чему приобретают особый активный смысл, изображая воинственный образ наездника в конной дуэли девушки и джигита. В следующий седьмой цифре эта же тема повторно проносится более выпукло у флейт, гобоев, английского рожка, двух кларнетов, всех скрипок и альтов. Мелодия теперь звучит не одногласно, а параллельными сектаккордами; композитор поручил их в первой октаве первым, вторым скрипкам, альтам, двум гобоям и английскому рожку. Во второй октаве крайние звуки сектаккордов разделены между двумя флейтами и кларнетами (рисунок 31).

Рисунок 31. Третья тема симфонического *кюя* «Погоня за девушкой»

¹⁰⁹ Фортепиано у Кажгалиева трактуется как ударный инструмент, что свойственно для оркестровых партитур композиторов XX века. В качестве «ударной» роли партии фортепиано можно привести ряд произведений, среди которых опусы Бартока (*Allegro Barbaro*, Музыка для струнных, ударных и челесты), Стравинского (Концерт для фортепиано и духовых инструментов, Каприччио для фортепиано с оркестром, Концерт для двух фортепиано) и других.

¹¹⁰ Пульсирующий «нервный» фон четвертных в подвижном темпе напоминает номер «Пляска щеголих» из балета «Весна священная» Стравинского (начало). Те же двойные ноты у всех струнных (*non div.*) на *ff* (у Стравинского *f*), прием *detashe* (каждый звук отдельным движением смычка), выписанное направление смычка у струнных (*p*, *v*), даже ремарка *simile* через два такта, означающая повтор. Синкопированные «выстрелы» на слабых долях также объединяют обе партитуры в поисках яркости оркестровки.

Подобный оркестровый прием применяет также композитор Балнур Кыдырбек в своем симфоническом *кюе* «Кашкындар» (1977, цифра 2 и 8).

7

4 Cor.
Tamb.
Silof.
I, II V-ni

3 Trm

BCl, V-le
2 Fag, V-c
CFag, C-b

BCl, 3 Cor
2 Fag, V-c
CFag, C-b(pizz.)

f

6

Сравнение двух проведений темы погони (в экспозиции и в средней части) представляет собой интерес с точки зрения обновления оркестрового и фактурного планов. Первоначальное проведение (цифра 2) параллельных квинт композитор поручил четырем валторнам (верхние и нижние звуки поделены традиционно: I, III и II, IV), двум тромбонам (I, II) и первым скрипкам, играющим верхний голос. В седьмой цифре комбинация тембров, исполняющих тот же мелодический рисунок, принципиально меняется: тема представлена в виде сложного аккордового комплекса кварто-квинтовой структуры. Состав инструментов значительно расширен, включены: все флейты, два кларнета, все трубы, два тромбона и первые скрипки. Поддержкой – аккомпанементом служит пульсирующий комплекс: два гобоя, английский рожок, баскларнет, два фагота, четыре валторны, третий тромбон, туба и вся остальная струнная группа (вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы) (рисунок 32).

Рисунок 32. Проведение второй темы в средней части

Picc.
Fl., Cl., 1V-ni
3 Tr.
1, II Trm.

ff

Ob., Engl., 2 V-ni
Cor., V-le
Fag., BCl
III Trm., V-c
Tube, C-b

Timp.

ffp

Fag., V-c, C-b

Кажгалиев, в качестве действенного приема, характерного для разработки тематического материала, использует диалогическую структуру вопроса-ответа. Он применяет такую структуру комбинации оркестровых групп, в которой в качестве вопроса и последующего ответа звучат инструменты, различные по своей тембровой окраске.

В начале репризы сочинения «Погоня за девушкой» (цифра 8, девятый такт и далее) в качестве первоначального «вопроса» звучит двухтактовый комплекс, состоящий из трех фактурных пластов. Громогласным выступлениям тромбонов (I, III), тубы, контрафагота и контрабаса в низком регистре на сильных долях отвечают также на динамике *f* английский рожок, два кларнета, баскларнет, два фагота и альты с виолончелями. Третий пласт фактуры – фраза первых и вторых скрипок в стремительном темпе. В тембровом решении «ответа» (при одинаковой конструкции фактуры) Кажгалиев применил инструменты, отличающиеся в динамическом и тембровом плане, что выглядит следующим образом. Звучание низких медных, деревянных и струнных эхом отражается в другом двухтактовом комплексе, состоящем также из трех «этажей», центральный из которых занимают партии четырех валторн, альтов и виолончелей в среднем регистре (скандирующих сильные доли такта). Ощущение движения придают в среднем

регистре три трубы, все скрипки (использующие, в отличие от всех струнных, другой прием звукоизвлечения – *pizzicato*), озвучивая восьмые ноты на слабых долях. Роль ударных – ксилофона и треугольника – оттенить контуры синкоп. Две флейты, флейта-пикколо, два гобоя и фортепиано в верхней тесситуре мелкими длительностями также контрапунктом создают беспокойный фон. Особую красочность звучания и блеск партитуре придают эффекты восходящего глissандо у тромбона (I), фортепиано и арфы (рисунок 33).

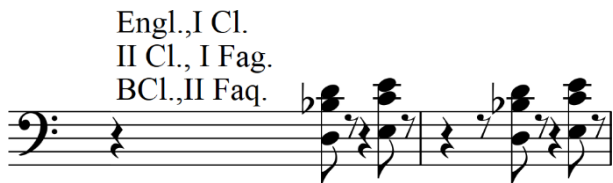
Рисунок 33. Эффект сопоставления групп симфонического оркестра

The musical score for Figure 33 is presented in two systems. The first system consists of two staves in bass clef. The upper staff includes parts for English Horn, 2 Clarinets, Bass Clarinet, 2 Bassoons, Violins I and II, Piano, and Arpa. The lower staff includes parts for Trumpets I, II, III, Trombone, and Contrabass. Dynamics include *f* and *mf*, and articulations include *gliss.* and *pizz.*. The second system consists of two staves in treble clef. The upper staff includes parts for Piccolo, 2 Flutes, 2 Oboes, Piano, 3 Trumets, and Violins I and II (*pizz.*). The lower staff includes parts for 4 Cornets, Violins, and Violas. Dynamics include *f*.

В дальнейших сопоставлениях целых групп симфонического оркестра, одна и та же музыкальная мысль получает различное тембровое «освещение», по-разному окрашивается благодаря переходам от одних инструментальных групп к другим. Следует отметить приверженность композитора к разнообразным трактовкам тембрового изложения тематизма: в одних случаях он применяет «чистые тембры» в проведении темы (первое проведение темы погони, изложенная только медными), в других – только одна группа инструментов включена в аккордовый комплекс. В приведенном ниже примере показано распределение инструментов деревянно-духовой группы в качестве

аккомпанемента, озвученного на слабых долях. Три звука аккорда разделены между английским рожком и первым кларнетом; вторым кларнетом и первым фаготом; баскларнетом и вторым фаготом (рисунок 34).

Рисунок 34. Распределение инструментов деревянно-духовой группы в качестве аккомпанемента



Смешанный тип тембровых микстов¹¹¹ применяется во втором проведении темы погони, где хор валторн и труб дублируется первыми скрипками. Другой образец – тема девушки, звучащая у высоких деревянных и первых скрипок. Последний пример тембрового соединения становится «излюбленным», часто встречаясь в сочинениях Т. Кажгалиева.

В начале цифры 9 дается первоначальный образец фактуры с триольными мотивами в верхнем регистре (в исполнении струнных), который будет через четыре такта подхвачен духовыми инструментами группы деревянных. Пульсация четвертей на слабых долях (альты и виолончели с помощью дублировок сдвоенных гобоев и кларнетов), на октавной педали двух валторн «соль–соль¹» (I, III) создают ощущение легкости и движения. При вступлении триольного движения у верхних деревянных несколько меняется (учащается) оркестровая палитра. У скрипок теперь это не два дублирующих одинаковых голоса, а две линии общего триольного движения (нисходящего у первых и восходящего у вторых). Подобная картина наблюдается и в партиях дублирующих флейт и кларнетов. Подобная «передача» мелодии от одного духового инструмента к другому встречается часто и соответствует удобству дыхания. Дополняет картину

¹¹¹ Смешанный тембр (от латинского *mixtus* – смешанный).

восходящая активная фраза у двух труб по звукам минорной пентатоники¹¹² с учащенным пульсом четырех валторн. На этом сверкающим блеском фоне, в цифре 10, прозвучит тема вступления сочинения¹¹³ (рисунок 35).

Рисунок 35. Начало цифры 9 симфонического кюя «Погоня за девушкой»

При сравнении двух проведений темы вступления (в начале сочинения и в начале репризы трехчастной формы) в глаза бросаются изменения в оркестровке. Композитор, проявляя свою изобретательность, не хотел просто копировать написанное, он возвращает в репризе вступление, открывавшее симфонический кюй, но при этом вводит другие формы соотношения инструментов (тех же самых), изменяет ритм. Теперь вместо различных ритмических структур в двухтактных ячейках звучат одинаковые синкопированные ритмоформулы, нагнетающие напряжения при повторах тактов (рисунок 36).

Рисунок 36. Синкопированные ритмоформулы в проведении темы вступления в репризе симфонического кюя «Погоня за девушкой»

¹¹² В образном, тембровом и тематическом плане возглас трубы вызывает в памяти тему из танца Регины в балете «Спартак» А. Хачатуряна.

¹¹³ Подобные «сцепления» инструментов одинаковой группы можно наблюдать часто, одним из таких примеров можно найти опять у Стравинского, в балете «Весна священная» - цифра 7, партия кларнетов in A.

Расположение аккордовых вертикалей остается прежним, небольшое исключение касается фона: включенные ранее представители деревянного семейства флейта-пикколо, басовый кларнет, фаготы; ударные (литавры, тарелки) сгущают своим красками оркестровое звучание. Упомянутые флейты и кларнеты (гобои вступят позже) вместо трелей исполняют стремительные триольные пассажи в объеме тетракорда в октаву. Струнные, дублируя деревянных духовых, также как и средней части формы продолжают предыдущее движение восьмыми. Таким образом, с помощью общего фактурного фона триолей осуществляется переход от одного раздела формы к другому.

В общей драматургии оркестровых тембров большая роль отводится группе ударных инструментов. Наивысшая стадия в развитии линии тембров этих инструментов наступает в двенадцатой цифре – сольный эпизод чистого «ударного» звучания (12 тактов)¹¹⁴. «Гром» там-тама и фрусты на *fff* начинают данный эпизод; литавры и малый барабан подхватывают «ударную» волну и продолжают ее далее. Звуки литавр на нотах «d», «A», «C» в меняющемся ритмическом рисунке поддерживаются пунктирами и дробью малого барабана. Другие представители данной группы (литавры, бонги, коробочки) также вносят разнообразие в развертывании метроритма и обогащают общее звучание. Каждый инструмент остигато ведет свою ритмическую линию, соединяясь вместе, все они образуют сложную полиритмическую конструкцию, включающую: четвертные, восьмые длительности, акцентированные тремоло, пунктиры, триоли с форшлагами и синкопированным ритмом (рисунок 37).

Рисунок 37. Эпизод звучания группы ударных (цифра 12)

¹¹⁴ В истории европейской и казахской музыки XX века, существует большое количество оркестровых партитур с активным привлечением ударной баттареи. Среди казахстанских авторов можно отметить партитуры Е. Рахмадиева «Кудаша думан», Т. Мынбаева «Туремурат», М. Сагатова «Охотник» («Мерген»), А. Токсанбаева «Красивая («Кербез») и С. Абдинурова «Саки» («Сактар»), где чисто «ударному» звучанию отведен самостоятельный фрагмент каденционного характера.

The image shows a musical score for five percussion instruments: Timpani, Piatti, T-ro (Trombones), 2 Bongcs (Bongos), and 2 Legno (Congas). The score is written in a single system with five staves. The Timpani part is in the bass clef and features a series of quarter notes followed by a triplet of eighth notes. The Piatti part consists of vertical strokes. The T-ro part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The 2 Bongcs and 2 Legno parts feature triplet patterns of eighth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present at the beginning of each part. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplet markings.

В репризном проведении темы «погони» усилилась роль аккомпанирующих голосов, автор вносит новый штрих в оркестровое полотно, добавляя кварто-квинтовые аккорды на первой доле¹¹⁵. Два тембровых варианта (АВ) вместо четырех в первой части (АВА¹В¹) в стремительном темпе (*Presto, con brio*) усиливаются ремаркой композитора «*Appassionato*». В двух предложениях по восемь тактов (вместо шестнадцати в начале) поочередно, после проведения скрипок с гобоями и труб, тему погони подхватывают валторны и медные инструменты. Выразительность медных ощущается в квинтовых мотивах, в «густом» тембре валторн и тромбонов в низком, в движении параллельных секстаккордовых комплексов труб в среднем регистре. Аккомпанирующий характер выражен во фразах кларнетов, баскларнета, фаготов, альтов, вторых скрипок и виолончелей, вносящих напряжение и дополняющие оркестровое звучание.

В следующей цифре 14, при вступлении темы девушки, композитор вновь вводит эффект тембрового контраста, когда после достижения местной кульминации из оркестровой ткани выводятся «напряженные» тембры, снимаются дублирующие голоса, тем самым восстанавливая равновесие звучности. Также как и в четвертой цифре партитуры, мы слышим легкое и нежное звучание флейт, гобоев и дублирующих первых скрипок на динамике *subito p*. Имитация звучания домбры достигается за счет применения квинтовых параллельных звучностей, на

¹¹⁵ В первой части Кажгалиев ограничился в данном разделе одним инструментом – тубой.

фоне покачивающегося аккомпанемента: *pizzicato* у струнных, арфы и педальных нот в исполнении фаготов и незаметной смены валторн (I-II-III). Упомянутое октавное движение вторых скрипок и альтов дублировано в партии арфы. В завершающих проведение темы девушки коротких фразах и нисходящих пассажах принимают участие группа деревянно-духовых – в верхнем игровом регистре и с дублировкой струнных.

Группа ударных также находит здесь разнообразное применение. С помощью ксилофона композитор подчеркивает мелодические контуры, тарелки и большой барабан тремолируя шестнадцатыми нотами, создают необходимый фон. Коробочки, дополнительно в трехдольном размере, своими ударами на *crescendo* учащают ритмический пульс (♩♩♩), создавая полиметрический дисбаланс (гемиола, три такта до цифры 15).

В кульминационном проведении третьей темы (образ джигита, цифра 15) задействованы все группы инструментов. Это – драматический пик всего сочинения. Если в экспозиционном проведении темы были привлечены три тромбона (в октавной дублировке) в первом (цифра 6) и верхние деревянные со струнными во втором (цифра 7, флейты, гобои, английский рожок, кларнеты, все скрипки и альты), то сейчас композитор использует оркестр *tutti* (повторное более насыщенное звучание мелодии символизирует напор джигита, его приближение к цели). Мелодическое построение выражено в октавной дублировке: струнные – в верхнем регистре (скрипки и альты), трубы – в среднем. Их связывает и поддерживает другая оркестровая группа, выраженная в тембрах деревянно-духовых инструментов (флейта-пикколо, все флейты, гобои, кларнеты и английский рожок)¹¹⁶. Сопровождает мелодию аккордовый аккомпанимент, своеобразный до мажорный органнй пункт, – скандирование четвертных нот в низком регистре. Эту функцию исполняют соответствующие представители всех групп оркестра: баскларнет, фаготы, контрафагот, все тромбоны, туба, виолончели и контрабасы. Группа ударных (тарелки, литавры, малый барабан) с валторнами,

¹¹⁶ В функциональном плане весь гармонический комплекс выглядит как поступенное движение параллельными трезвучиями в ля миноре.

также на *ff*, усиливают напряженный фон, исполняя оstinatную пульсацию в пунктирном ритме.

В партии валторн есть важная деталь, демонстрирующая мастерство композитора. Интервал секунды (до-ре) в стремительном темпе, в пунктирном ритме нагнетает драматический накал звучания. При этом исполнителям необходимо регулярно брать дыхание. Кажгалиев находит верный способ выйти из положения. На последней доле второго такта, для взятия дыхания, он дает короткую восьмую паузу, в это время у малого барабана звучит триольная дробь восьмых. Вступление малого барабана (пусть даже очень короткое) на фоне оstinато валторн прозвучало бы менее заметно. Далее барабан также продолжает подчеркивать атаку духовых инструментов, дублируя пунктирный ритм (рисунок 38).

Рисунок 38. Партии валторн и ударных в проведении третьей темы симфонического кюя «Погоня за девушкой»

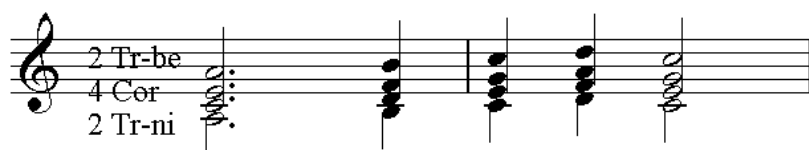
The image shows a musical score for four parts: two Horns in F, Timpani, and Tambourine. The Horn parts are in treble clef and play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The Timpani part is in bass clef and plays a simple eighth-note pattern with a dynamic marking of *ff*. The Tambourine part is in a simplified notation and plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the third measure of the Tambourine part.

Следует остановиться на принципах построения аккордовых комплексов, используемых в ответственный кульминационный момент. Аккордовая фактура построена по принципу «сцепления» [7, с. 124], подразумевающая строение вертикали тембровыми блоками (нота ля в третьей октаве поручена пикколо-флейте, ля второй октавы – двум флейтам и первому гобою; нота ми второй октавы звучит у второго гобоя и первого кларнета; до второй октавы поручена второму кларнету и английскому рожку). В практике инструментовки данный прием обеспечивает плавность тембровых переходов внутри одного построения и компактность звучания (благодаря тесному расположению). Тембры струнных

инструментов, дублируя деревянных, также озвучивают основную тему параллельными сектаккордами в тесном расположении. Распределение «ролей» выглядит следующим образом: верхние три звука поручены поочередно первым, вторым скрипкам и альтам. Замыкает конструкцию тембр труб, ведущий основную тему унисоном трех инструментов и придающий воинственный характер звучанию.

В следующей цифре композитором применен принцип *наслоения* [7, с. 124], предполагающий применение инструментов в очередном порядке, создавая, таким образом, «ленточное голосоведение». Так, четырехзвучные аккордовые комплексы, ведущие мелодическую линию, состоят из следующих слоев медных духовых: верхние ноты звучат у двух труб, средние два голоса поручены четырем валторнам, нижний голос ведут два тромбона (рисунок 39).

Рисунок 39. Соединение медных духовых по принципу *наслоения*



Так, в симфоническом *кюе* Кажгалиева «Погоня за девушкой», согласно заложенному в программе произведения сюжету, в создании музыкального образа каждого персонажа (обобщенный образ погони, девушки и джигита) активную роль играют оркестровые приемы. Все темы находят индивидуальное, присущее только им, тембровое решение. Это достигается благодаря экономному распределению оркестровых сил за счет использования приема «прибереженного» тембра. При экспонировании тематизма и последовательном проведении трех тем симфонического *кюя*, создается ощущение персонификации инструментов, при этом различные тембры становятся «действующими лицами» сочинения. Образ погони музыкальными средствами передается в партиях первых и вторых скрипок, дублирующего гобоя и мотива у трех труб; второе проведение темы поручено уже валторнам; образ девушки озвучен с помощью флейт, гобоев, первых скрипок; третья тема, символизирующая образ джигита осуществляется с помощью унисона всех тромбонов и тубы. Композитор удачно применяет

изобразительные свойства оркестровки (конная скачка, ржание лошадей). Это проявляется в последовательном показе всех трех тем со свойственной для казахской традиционной музыки яркой инструментальной звукоизобразительностью.

Оркестровой партитуре Кажгалиева-художника присущи также резкие фактурно-динамические контрасты на границах разделов композиции. Особенно резко выраженный контрастный характер имеет тембровая архитектура в процессе формообразования. Так, постепенному тембровому развитию, какое мы наблюдаем в сочинениях композиторов Казахстана старшего поколения, Кажгалиев предпочитает более броские сопоставления тембров, контрастные переходы от одной оркестровой группы к другой, что вполне соответствует всему существу его стиля. Ярким примером служат подчеркнутые тембровые (и фактурно-динамические) сопоставления, переходы и контрасты на границах важнейших разделов формы данного симфонического *кюя*. Показательными в этом плане являются хрестоматийные примеры классических партитур симфонической музыки П. Чайковского, Г. Берлиоза, Р. Штрауса, Г. Малера, Ф. Листа¹¹⁷ и др.

Высокое мастерство композитора в эффективном использовании средств оркестровки с целью выразить разные тематические образы, варьировать их проведение и выявить яркую драматургию, очерчивая разделы формы – это одно из качеств инструментальных пьес с названием симфонический *кюй*. Жанровая природа *кюя* обнаруживает себя в оркестровой фантазии композитора в полной мере, поскольку, как и в традиционных домбровых пьесах, требующих от *кюйши* высокого уровня игровой техники на домбре и разнообразия фактурных приемов, освоение композитором разнообразных приемов оркестровки является необходимым условием в создании *кюя* симфонического.

¹¹⁷ Г.В. Крауклис, в работе «Симфонические поэмы Листа», пишет, что в начале разработки симфонической поэмы венгерского композитора «Что слышно на горе», ярко контрастным служит противопоставление нежного звучания солирующей скрипки последующему *tutti*. Другими случаями тембрового «эллипсиса» могут служить такие моменты, когда «блестящие сигналы в начале апафеоза „Мазепы“ приходят на смену мрачным звукам струнных басов предыдущего эпизода. Еще более резкий контраст между прозрачным, мягким звучанием побочной партии в „Тассо“ (струнные и деревянно-духовые на пианиссимо) и грузными аккордами заключительной партии (медные духовые)» [88, с. 29].

§3. Особенности авторских симфонических *кюев* «Красивая» («Кербез») А. Токсанбаева и «Саки» С. Абдинурова

Многие композиторы продолжая начатую Рахмадиевым традицию по созданию симфонического *кюя*, более свободно трактуют и образы, и форму своих сочинений. Эта тенденция отмечается уже в середине 70-х годов. Тогда композитор Мансур Сагатов написал оркестровую пьесу с программным названием «Охотник» («Мерген»). В нем применяется интонационный комплекс народного первоисточника «Мерген». Хотя это произведение получило жанровое определение симфонической картины, оно по сути продолжает ту же традицию создания симфонического *кюя*. Это отмечали некоторые музыковеды, обращая внимание на то, что, хотя в данном сочинении народные темы точно не цитируются, в плане формообразования и разнообразия оркестровых средств композитор идет дальше, что даже тогда, когда «композитор использует народный образец, обычно отталкивается от него и в дальнейшем разрабатывает по свойственному ему индивидуальному почерку... Ввиду этого одни из таких произведений в дальнейшем развитии могут совсем отклониться от *кюевого* тематизма и обрести черты мотивной разработки. Другие, наоборот, могут развернуться еще глубже и перерасти в динамику современных ритмов, то есть, композитору вполне удаются соприкосновения *домбрового* тематизма свободно переходящие, на утвердившиеся в европейской практике, кварто-квинтовые и секундовые напластования. В таких случаях ритмическая упругость тем нередко сочетается с алеаторическими приемами, что опять же приводит к современному звучанию произведения» [Цит. по 77, с. 60]. В работе Н.С. Кетегеновой отмечается большая авторская самостоятельность в создании симфонической пьесы, отход от народного образца и более обобщенная связь с ним. Это свойственно и симфоническим *кюям*, создаваемым композиторами после 90-х годов.

Одним из композиторов, продолжившим традицию Рахмадиева в обновленном («авторском») виде, стал создатель симфонического кюя «Красивая» («Кербез», 2008) Артык Токсанбаев¹¹⁸. В казахском языке словом «кербез» описывается «женская красота», подразумевая при этом «достоинство», «гордость», или в общем – традиционные для казахов черты женственности. Поэтому можно встретить различные переводы этого слова. Например, в работе «Традиционная музыка казахского народа» («Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы») название произведения *кюйши* Казангапа «Кербез Ақжелен» переводится как «Капризный Ақжелен» [154, с. 89]. Традиционный *кюй* с таким названием существует не только у казахов, но и у киргизов [29, с. 93–107]. Но в сочинении Токсанбаева нет тематической связи с каким-либо из этих *кюев*.

Форма симфонического сочинения «Красивая» может быть определена как свободная репризная с элементами трехчастности. Она отличается большой конструктивностью и выдает модернистскую направленность данного произведения. При этом программа произведения выявляет в нем яркое лирическое начало, поэтому и тематизм здесь не инструментального, а песенного характера. Это качество резко отличает данный симфонический опус от рассмотренных выше. В процессе развития формы симфонического сочинения обнаруживаются некоторые аналогии скорее с народными домбровыми *кюями*, нежели с традиционно авторскими. Внимание композитора сосредоточено на начальном построении. Именно вступительный раздел (цифра 1 в партитуре) выполняет важную образно-тематическую функцию и композиционную роль. Данная «первичная ячейка», становится, «эмбрионом, из которого затем вырастет стройная композиция кюйя» [15, с. 86]. Повторяясь неоднократно на протяжении всей домбровой пьесы, эта «первичная ячейка» становится объединяющим фактором симфонической композиции, подобно исходному тематизму народного кюя [8, с. 54].

¹¹⁸ Следующие симфонические *кюи* Токсанбаева – «Сергек» («Бодрость», 1992), «Мангыстау» (местность в Западном Казахстане, 2011) также представляют собой интерес с точки зрения синтеза казахского домбрового и симфонического начал.

К такому же принципу построения формы прибегает А. Токсанбаев. Однако, его симфонический опус построен на вариантном чередовании не одной, а нескольких «первичных ячеек». Каждая из них представляет собой одноголосную тонально оформленную мелодическую фразу. По своей интонационной природе они близки к казахским народным песням и лирическим домбровым *кюям*. Партитура Токсанбаева содержит три тематических зерна – они пентатонического характера и моноладовые, а при повторе изменяются в регистровом, тональном и тембровом планах. Условно их можно обозначить, как элемент *a*, *b* и *c*. Приводим образцы поочередного проведения этих трех главных тематических построений симфонического *кюя* «Кербез» (рисунок 40).

Рисунок 40. Три главных тематических построения симфонического *кюя* «Кербез»

The image shows three musical staves representing thematic constructions. The first staff is for the First Cor Anglais (I Cor.) in bass clef, 3/4 time, marked *p*. The second staff is for the First Oboe (I Ob.) in treble clef, 3/4 time, marked *p*. The third part consists of two staves for the Violoncello (Vc.) in bass clef, marked *f*. The top staff of the Vc. part is in 2/4 time, and the bottom staff is in 5/8 and 2/4 time.

В общей композиции сочинения кроме упомянутых тематических блоков (*a*, *b*, *c*) встречаются еще разделы каденционного характера (обозначенные нами, как *D*). Это интересный формообразующий прием отсылает к формообразованию в *кюях* для домбры, поскольку в народных *кюях* элементы рефренирования также

встречаются часто. Однако, в партитуре Токсанбаева эти «каденционные» разделы не связаны с темами *a*, *b*, *c*, а представляют собой контрастный с основным тематизмом, самостоятельный и тонально неустойчивый эпизод, отличающийся разработочным характером с применением джазовых гармонических вертикалей. При этом в отличие от песенно-лирического тематизма первых разделов материал эпизода D оказывается близок ритмике и фактуре инструментальных *кюев*, исполняемых на домбре.

Первые два эпизода-каденции D схожи по своему построению, тогда как третий несколько отличается. Он расширен за счет применения приема оркестровой «лестницы»¹¹⁹ (приложение, рисунок 14). Это значит, что повторяемость одних и тех же нот увеличивается за счет последовательного быстрого включения новых инструментов, что приводит к динамическому нарастанию и к усилению ощущения кодовости. Третье появление раздела D, как предыкта к коде, завершается также чисто оркестровым приемом: ударом *tutti* (*ff*) на фермато (приложение, рисунок 15).

В очередности построения четырех тематических блоков особое внимание уделено их яркому тембровому решению. Если в разделах *a*, *b*, *c* композитор применяет сольное или групповое звучание инструментов, то эпизод D, как каденционный раздел, звучит постоянно в виде *tutti*. При этом начало построений *a* и *b* всегда вступает одноголосным звучанием какого-либо инструмента. Далее в процессе его развития мотивы обрастают новыми тембрами. Следует отметить также разнообразное применение техники тембрового развития, причем композитор применяет звучание как чистых, так и смешанных групповых (сольных) фонизмов. Так, например, в начале сочинения для проведения трех самостоятельных блоков композитор отдает предпочтение поочередному звучанию сначала валторн с деревянной группой духовых, затем опять – группе деревянных духовых с поддержкой валторн и струнной группы, и наконец, – струнной группе с дублировкой мелодии у первого кларнета и фагота.

¹¹⁹ Лестница (лесенка) – оркестровый прием широко стал применяться в партитурах композиторов XX века (В. Лютославский, К. Пендерецкий и др.) основан на поочередном вступлении инструментов, визуально напоминая в партитуре «лесенку».

В приложении (рисунок 16) приводится составленная нами схема построения формы данного симфонического *кюя*, где три главных тематических построения *a*, *b*, *c* сменяются эпизодами *D*. Нами указываются основные элементы варьирования данных построений – в области их тональности (мажорного наклонения) и тембра, несущего наиболее важную смысловую нагрузку.

Изучая партитуру данного *кюя*, можно заметить, что эпизод *D* окружен все время одним и тем же тематическим элементом. Это означает очень конструктивно выстроенное тематическое развитие, ярко выраженное рациональное начало по созданию свободной авторской формы. Автор данного симфонического полотна мыслит по-новому в духе современных конструктивных произведений западноевропейских композиторов.

Таким образом, партитура А. Токсанбаева «Красивая» («Кербез») обнаруживает не только опыт нового «лирического» прочтения жанра симфонического *кюя*, но и оригинально выстроенную форму – свободная трехчастность с чертами вариационности и рондальности. Произведение выделяется своим модернистским замыслом широко используемым вариативным развитием первичных тематических элементов и смелыми находками в области оркестровки. С жанром симфонический *кюй* данное сочинение сближает прежде всего наличие характерно «*кюевой*» программы, отражающей «женственность», а также принципы трехчастного формообразования, но никак не сам тематизм основных блоков, который принципиально не опирается на аутентичный тематизм инструментальных *кюев*, а характеризуется распевной вокальной лирикой казахов.

В начале XXI века интерес к симфоническим *кюям* не угасает. Яркие «авторские» симфонические *кюи* создает Серикжан Абдинуров – один из представителей казахской композиторской школы нашего времени. *Кюй* для С. Абдинурова стал своеобразным итогом постоянного творческого поиска. Им создано несколько образцов этого жанра: «Ордабасы» (2003), «Саки» (2007), «Байге» (2010), «Абдинур» (2011). Каждый из перечисленных симфонических опусов служит примером яркой, новой по-сравнению с традиционной,

программности, послужившей основой сочинения. Композитора интересует историческое прошлое и традиционные обряды казахов, что и явилось основой, характерной тематикой для его симфонических произведений¹²⁰.

Обратимся к одной из ярких партитур, часто исполняемому на концертной сцене, симфоническому *кюю* «Саки» («Сақтар», 2007). Произведение С. Абдинурова с помощью ярких оркестровых эффектов передает воинственный дух древних кочевников. Темпераментный симфонический *кюй* с блестящей оркестровкой¹²¹ проносится на едином дыхании. Этому способствует динамика и выдержанный от начала и до конца единый быстрый темп (Allegro, = 149 М.М.)¹²². Сочинение представляет собой практически театральную пьесу, в которой с помощью музыки изображается сражение, битва воинства саков, батальные сцены, их нашествие и борьбу. Программность, которая разворачивается перед слушателем создает эффект визуализации симфонической картины. Все это дает нам повод с полным правом называть данное произведение образцом балетной музыки.

Как и все симфонические *кюи* «Саки» – одночастная композиция в свободной форме с элементами репризной трехчастности (без признаков *буынной* формы казахских домбровых *кюев*).

В целом, трехчастность сочинения сохраняется единой тональной сферой – фа мажором, с внезапным переходом в ля бемоль мажор в средней части¹²³ (схема симфонического сочинения «Саки» С. Абдинурова приведена в приложении, рисунок 17).

¹²⁰ Местность южноказахстанского региона Ордабасы была прочной границей казахского государства и местом важных исторических встреч – этот факт оказался решающим для программного замысла оркестрового *кюя* с названием «Саки». Автор рисует образ кочевых и полукочевых племён, населявших в древности современный Казахстан в период I тыс. до н. э. – первых веков н.э. Название другого симфонического сочинения («Байге») связано с описанием зрелищного конно-спортивного состязание казахской молодежи; в сочинении «Абдинур» композитор пытается передать образ сильного и мудрого предка.

¹²¹ Состав большого симфонического оркестра традиционно тройной.

¹²² Перечислим темпы в следующих сочинениях: Allegro vivo в «Дайрабае», Allegro vivo, energico в «Кудаша-думан» Е.Рахмадиева; Presto, con brío в «Погоне за девушкой» Т. Кажгалиева; Allegro vivace в «Туремурате» Т. Мынбаева; Allegro marcato в «Охотнике» М. Сагатова; Allegro в «Саках» С. Абдинурова; Allegro в «Сергек и в «Кербез» А. Токсанбаева и т.д.

¹²³ В отличие от симфонического *кюя* «Красивая» Токсанбаева с обилием переходов в различные далекие тональности в процессе развития.

Стоит отметить важный момент – тематизм данного сочинения не связан с казахским фольклором, ни даже с характерной для казахов интонационностью (!). Причины этого следует искать в программе симфонического *кюя*: эпоха саков – это период праистории казахского народа, казахи являются потомками саков. Поэтому С. Абдинуров применяет не типичные для степных казахов развернутые, раздольные темы, инструментального или песенного характера, а интонации другого плана – это короткие попевки небольшого диапазона, своего рода архаические прамелодии. Подобный тип тематизма был характерен для раннего И. Стравинского при создании им образов языческих, диких плясок древних людей в балете «Весна священная». Такого же рода архаические образы воплощены в кантате К. Орфа «*Carmina burana*» и «Скифской сюите» С. Прокофьева.

Тематизм, применяемый С. Абдинуровым в оркестровом *кюе* «Саки» – не контрастный, но многоэлементный¹²⁴. Он представляет собой проведение одной и той же мелодической попевки с вариантными изменениями¹²⁵. С традиционным *кюем* этот тематизм все же сближает несколько признаков: быстрый темп, преобладающее в фактуре изложение параллельными квартами, как в игре на домбре, а также квадратность построений.

Попевочная структура тематизма позволяет разделить симфоническую партитуру на главные тематические блоки, разделы А, В, С, D, Е, F. Каждый из них играет свою определенную роль в становлении формы. Вступительный эпизод построен на блоках А, В, С. С первых тактов в мелодических фразах, с опорой на квартовые ходы, узнается *кюевая* природа основного первичного блока А. Это квартовое остинато будет возвращаться в дальнейшем, предвосхищая в измененном виде вступительный раздел (А, В, С), который повторится в седьмой и двенадцатой цифре. Основной тематический «смысл» несет элемент D. Это

¹²⁴ На важность «первичной ячейки» в строении казахского *кюя*, указывали различные исследователи казахской домбровой музыки, которая является «эмбрионом, из которого затем вырастет стройная композиция кюя». Другой особенностью является ее формообразующая роль; повторяясь неоднократно она «цементирует» форму, являясь объединяющим фактором композиции [8, с. 54].

¹²⁵ О повторности мотивов в строении казахского *кюя* написано в третьем параграфе первой главы.

построение более развернуто по масштабам, оно будет многократно варьироваться и проходить в различных тембрах до завершения композиции. В процессе становления формы композитор также вносит новый тематический штрих – глиссандирующие возгласы валторн, деревянных духовых и струнных (блок E). Этот тематизм усиливает визуальный эффект образов битвы на полях сражения. Полностью тема у трубы (A) пройдет в среднем разделе, начиная с цифры 8 и далее (такты 67-74). Но даже здесь дыхание дикой пляски и языческого танца увлекает за собой все звучание. Кульминация симфонического *кюя* приходится на точку золотого сечения (реприза, цифра 16). Здесь, где воедино соединяются все мелодические линии, встречавшиеся ранее, но звучавшие по отдельности. Тем самым композитор доводит напряжение в изображении воинства и битвы до апогея. Драматургия этой короткой симфонической пьесы развивается энергично и непрерывно по восходящей, что в целом свойственно большинству традиционных *кюев*, в которых нет остановок и темповых изменений.

Оркестровка симфонического *кюя* «Саки» помогает с большой наглядностью передать программный образ произведения. Воинствующий грозный характер разворачивающейся картины шествия в самом начале создает фанфарное звучание всех валторн, труб, первых двух тромбонов на фоне басовой линии низких инструментов во всех группах оркестра (басовый кларнет, оба фагота, третий тромбон с тубой, низкие по тесситуре струнные). Обращает на себя внимание маленькая, но очень выразительная, деталь оркестровки – короткая фраза из двух шестнадцатых у деревянных духовых, подчеркивающих начало призывного сигнала у меди. Функция ударных является наиважнейшей – выделение ритмического пульса и создание напряженного фона. Призывный возглас закрытых валторн (сурдины) становится фоном для начальной короткой темы у труб (также с сурдиной). Позже фраза труб переходит к деревянно-духовым, далее к струнным (такты 12-19). С каждым новым повторением начальный мотив видоизменяется в тембровом плане, обрастает новыми подголосками, усиливаясь включением других инструментов. Все это неожиданно

прерывается вторжением литавр (такты 24-25) как бы подводящих итог предыдущему развитию и дающих начало его следующему витку. Далее опять мотивное дробление переходит от одной группы инструментов к другой, усиливая напряжение и подключая еще большее число оркестровых голосов, ведущих мелодическую линию блоками аккордов.

Наиболее яркие страницы партитуры (в оркестровом плане) включают эффекты «рёва» всей медной группы на *ff* (цифра 5, 17) с помощью глиссандо (очень часто встречающегося в данном сочинении), завывающие возгласы валторн (цифра 3, 8, 9, 10), «взвизги» деревянно-духовых (цифра 4, 17), «сползание» по соседним полупозициям у струнных (цифра 2, 5).

Композитор, достаточно хорошо владея навыком оркестрового письма, применяет самые различные способы звукоизвлечения у струнных, духовых и ударных (*pizzicato*, *sul tasto* у струнных; сурдины у труб; фруллато у флейт, гобоев, кларнетов, валторн; глиссандо у всего оркестра).

Звукоизобразительность, характерная для казахской традиционной инструментальной музыки, применяется и в партитуре С. Абдинурова. Особенно интересно звучание ударных инструментов (*cabasa* – в цифрах 2,4; *claves* – в цифре 3) когда слышатся удары мечей, цоканье и топот коня; глиссандирующие ходы валторн (цифры 5, 8, 9, 10) передают ржание лошадей в момент битвы (приложение, рисунок 18).

В небольшой по продолжительности симфонической пьесе оркестровка выступает важным фактором формообразования, скрепляя и разъединяя различные конструкции формы. В этом проявляется объединяющая роль оркестрового начала когда «тембровая сторона выступает как существенный структурно-кристаллизующий принцип с его разделительной и соединительной направленностью» [120, с. 88].

Еще одним связующим звеном нового симфонического жанра с народно-профессиональной инструментальной традицией является подчеркнутая значимость оркестрового воплощения традиционного *кюя*. Речь идет в данном случае о ритмической пульсации аккордов кварто-квинтового начального

построения в данном симфоническом *кюе*, что оказывается близко к традиционной фактуре *кюевых* пьес западноказахстанского стиля с характерным для них сохранением многократно повторяемого биения кварты по струнам домбры.

В сочинении «Саки» особенно важна роль ударных инструментов¹²⁶. В цифре 11 им выделен целый «тематический» блок, где используется вся группа данных инструментов симфонического оркестра (блок F). Ударные вступают друг за другом: начинают «солировать» литавры, вслед за ними включаются и остальные инструменты (малый барабан, затем поочередно бонги, коробочка, виброслэп). В большинстве рассмотренных выше сочинений («Погоня за девушкой» Кажгалиева, «Дайрабай» Рахмадиева, «Туремурат» Мынбаева, «Кербез» Токсанбаева) в кульминационный момент используется эффектное звучание чистых тембров ударных инструментов. Данный эпизод выполняет часто роль смысловой кульминации используя звучание *tutti* не всего оркестра, а *tutti* ударной секции симфонического оркестра (приложение, рисунок 19).

Почему композиторы применяют именно соло ударных, а не струнных или группы медных? Подобный эпизод может служить примером глубокого воздействия казахской домбровой традиции на симфоническое мышление современных композиторов. Ведь *кюйши* в момент наивысшего эмоционального подъема (чаще в разделе *сага*), динамично исполняя *кюй* в стремительном темпе, извлекает звуки на струнах домбры и параллельно прикасается к деревянной деке инструмента, ударяя по ней. Корпус инструмента, который служит резонатором, усиливает звучание как струн, так и ударов по деке. Отсюда в кульминационный момент исполнения домбровой пьесы, особенно если это образец западноказахстанского стиля, мы реально слышим уже два тембра: звучание двух струн инструмента и ритмизированных ударов по деревянной деке. Точно таким же образом, бинарность домбрового тембра выражается в самом напряженном эпизоде симфонического *кюя*, оказав свое влияние на становление формы в

¹²⁶ Даже фортепиано в этой партитуре трактуется как ударный инструмент, что очень характерно для композиторов XX века.

целом. В XX веке композиторы Казахстана обращаются к этому приему, чтобы в кульминационный момент (часто это совпадает с третьей четвертью композиции – в точке «золотого сечения» формы) осуществить своеобразную оркестрово-тембровую «модуляцию» с неожиданным вступлением группы ударных инструментов. Введение этой новой краски, с одной стороны, обновляет оркестровое звучание в кульминационный момент симфонической формы, а с другой, выявляет ее связь с традиционной формой инструментальных *кюев*, создаваемой казахскими *кюйши*.

В данном параграфе была предпринята попытка раскрыть основные особенности симфонических *кюев*, созданных в последнее время. В рассмотренных партитурах Токсанбаева и Абдинурова наблюдается большая свобода в формообразовании. Это авторские симфонические поэмы, в которых мы видим полное отсутствие прямых тематических и интонационных связей с народным *кюем*, но одновременно имеются важные элементы, которые определяют *кюевую* природу их сочинений – это, прежде всего, программность, нарративная образность хорошо знакомая казахам, поскольку связана с узнаваемыми ими темами, с собственной историей.

В диссертации подробно выделены характерные особенности формы в каждом из рассмотренных произведений. Сочинение Рахмадиева («Дайрабай») имеет внешнее сходство с формой традиционных домбровых *кюев*: трехчастное репризное строение, выдержанный от начала и до конца стремительный темп, наличие ведущего яркого тематического образа, кульминация в точке золотого сечения, элементы изобразительности. Очевидна также близкая интонационная связь композиторского опуса с народным первоисточником. Однако, есть существенные отличия: участие не одной, а нескольких тем (появление новой лирической темы, которая отсутствует в народном оригинале); простая трехчастная форма с контрастной по тематизму средней частью; блестящая оркестровка, направленная на создание тематического контраста и выявление

классического совершенства западноевропейской трехчастной драматургии. Тогда как сложная трехчастная форма другого симфонического *кюя* «Погоня за девушкой» Т. Кажгалиева опирается уже на три контрастных образа со своими музыкально-тематическими характеристиками. В то же время имеются такие образцы трехчастной формы, как в симфоническом *кюе* «Туремурат» Т. Мынбаева, которая практически полностью воспроизводит ладо-регистровую драматургию традиционной пьесы для домбры. И поэтому нами форма эта определяется как *буынная*. Опора на тематизм и принципы формообразования народно-профессионального *кюя* позволяют рассматривать сочинение Мынбаева как блестящую оркестровую версию известного домбрового первоисточника Курмангазы с тем же названием.

Новые черты, которые проявляются в жанре симфонического *кюя* после 1980-х годов XX века, обнаруживают большую индивидуальность тематизма и свободу формообразования. Среди симфонических *кюев*, созданных в начале XXI века, выделяется своей необычной и оригинальной формой симфоническая партитура А. Токсанбаева «Кербез», в котором автор использует характерный для добровых пьес принцип повтора «первичной ячейки», комбинируя и варьируя несколько сходных тематических блоков. Индивидуальность образности, тематизма и драматургии обнаруживает симфонический *кюй* С. Абдинурова «Саки», программа которого не имеет аналогов с народными *кюевыми* сюжетами, но связана с древней историей воинственных тюркских племен. Этот авторский замысел воплощен в современном тематизме в духе «архаики» И.Ф. Стравинского (без наличия цитат из народных *кюев* или «фольклорного тематизма»), а также в свободной форме с элементами репризной трехчастности (без каких-либо признаков *буынной* формы казахских домбровых миниатюр).

Нами обосновывается мысль о том, что выдающуюся роль в этих *кюях* играет оркестровое начало – оно служит для передачи образов, заложенных в программе каждого сочинения, новыми западноевропейскими средствами выразительности. Обобщая большой практический опыт, авторы симфонических

кюев демонстрируют блестящие знания оркестровки, являющейся показателем профессионального мастерства композиторов XX и XXI веков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обратившись к инструментальному устно-профессиональному искусству казахского народа, к его претворению в симфоническом творчестве композиторов XX века, мы приблизились к пониманию жанровой природы казахского *кюя*, который воплотил все основные черты культуры казахов, их историю и темперамент. По своему содержанию, выраженному в программных наименованиях, народные и традиционные *кюи*, созданные известными *кюйши*, отражали в небольших, но развитых по форме и технике исполнения пьесах не только быт и традиции кочевников, но и их философские размышления о смысле жизни и смерти. Будучи ценнейшим по своей музыкально-художественной значимости источником для композиторского творчества, тематизм и образы традиционных *кюев* использовались в качестве основы самых разных произведений профессиональной музыки, которые появлялись в творчестве композиторов Казахстана со второй половины XX века. Возникновение самобытного оркестрового жанра, получившего обозначение «симфонического *кюя*», определило качественно новый этап в развитии казахской композиторской национальной школы. Симфонический *кюй* сформировался в качестве самостоятельного жанра в творчестве композиторов Казахстана в 60-ые годы, после того, как композиторы овладели такими крупными европейскими жанрами, как симфония, опера, балет. Основоположником жанра стал Еркегали Рахмадиев, создавший первые произведения данного образца. Новый симфонический *кюй* закрепил за собой архетип жанра – это одночастная непродолжительная яркая пьеса для оркестра в быстром темпе с обязательной программностью, характерной для казахских народных *кюев*.

В результате нашего исследования выяснилось, что в процессе поисков нового оркестрового жанра композиторы не сразу осознали факт его рождения, поскольку первый симфонический *кюй* Рахмадиева вначале был создан как танцевальная сцена к опере «Красавица Камар» (1961), и только после исполнения данной сцены в концерте с названием «Праздничная» («Мерекелі») и

нотного ее издания с этим названием, она была переименована композитором в «Дайрабай», поскольку опиралась на тематизм традиционного *кюя*, созданного *кюйши* Дайрабаем, и получила жанровое определение симфонического *кюя*.

На основе этих данных, а также других (в частности, истории с созданием симфонического *кюя* Кажгалиева «Погоня за девушкой»), нами делается вывод, что процесс зарождения и развития нового симфонического жанра происходил постепенно. И этому процессу в первую очередь способствовала слушательская аудитория, которая узнавала в симфонических концертных пьесах композиторов народные *кюи*, «вспоминала» в новых опусах знакомые черты (образы, интонации, тематизм, богатство инструментальных фактур), обнаруживая в симфонических произведениях связь с историей и обычаями казахов. Аудитория, достаточно хорошо зная народный музыкальный первоисточник, начинала, таким образом, воспринимать его в новой композиторской практике. Так осуществлялась своего рода конвенция, «договор» между нею и композитором, на основании которого формировался самобытный симфонический жанр. Слушатель принимал концертный оркестровый опус как тот же знакомый «*кюй*», способствуя выделению самостоятельного жанра.

Композиторы Казахстана заимствовали архетипические черты жанра традиционного *кюя*. Основой симфонического *кюя* стало воспроизведение не отдельных элементов народных *кюев* (тематизма, программности), как это происходило в симфониях, камерных и сценических произведениях, а специфики жанра в целом. Наше исследование показывает, что в симфоническом *кюе* отдельные элементы музыкальной структуры изменяются, но идея жанра остается неизменной.

Выявлению жанровых особенностей *кюя* способствовал анализ формы, традиционно конструируемой в казахских домбровых пьесах – *кюях*. Присущие им специфические черты формообразования не сохраняются в симфоническом воплощении полностью. В результате сравнительного анализа стало очевидно, что, если трехчастность в домбровом *кюе* опиралась на регистровые особенности струнного инструмента (низкий - *бас буын*, средний - *орта буын*, высокий - *сага*),

определяющие развитие ладовой формы, и на принцип каденционного повтора (рефренирования), то симфонический *кюй* обретает собственные черты трехчастности благодаря контрастности тематизма и европейским способам его развития. Тематизм и образность композиторского опуса-*кюй* поначалу практически совпадали с традиционными *кюями*, виртуозно исполняемыми на казахской домбре. А в поздних симфонических *кюях* не только расширяется круг образов, исчезает связь с традиционным *кюевым* тематизмом, но и смелее трактуется форма.

Изучение приемов оркестрового письма в симфоническом *кюе* обнаружило их необыкновенную значимость, потому что при изменении тембровой природы традиционного инструментального материала, роль оркестровки возрастает. Оригинальная (народная) и конечная (композиторская) версии казахского *кюя* сильно отличаются друг от друга. В симфоническом жанре инструментальная природа народного первоисточника не теряет своей первоизданной красоты, но, напротив, обретает новые грани оркестрово-инструментальной выразительности¹²⁷.

Создатели *кюевых* партитур используют богатую палитру оркестровых красок не только для воспроизведения главных тематических образов, но и для вариативного изложения тематизма. Разнообразие оркестровых приемов, используемых в оркестровых *кюях*, создает новые яркие моменты в тематической и сюжетной выразительности, которых не было в традиционном *кюе*. Важным фактом становится также формообразующая роль оркестрового начала в драматургии симфонического *кюя*.

Партитуры симфонических *кюев* позволяют обнаружить новый взгляд композиторов на традиционный *кюевый* «материал», выявляют смелую попытку

¹²⁷ Сходные с нашими выводы имеются в статье Т.М. Джани-заде, в которой автор пишет об особенностях симфонических *мугамов* Ф. Амирова и отмечает, что не все черты "жанрового канона" *мугама* были реализованы в новом оркестровом перевоплощении, что «жанровый канон оказался подчинен в целом симфоническому замыслу... с преобладанием разработочного типа развертывания тематизма путем мотивно-интонационных трансформаций, вычленений, сопоставлений и т.п.». Поэтому в композиторском творчестве «мугамы обретают новые выразительные черты – симфонизируются, звучат во всем блеске оркестровой палитры» [46, с. 128-129].

выразить силами симфонической драматургии и оркестровых средств основную идею казахского инструментального искусства. Нами не случайно вводится в научный оборот понятие «авторский симфонический *кюй*», поскольку многие созданные после 80-х годов сочинения в данном жанре демонстрируют новые качества: композиторы уже не обращаются к народным первоисточникам, не используют известные программные наименования, не прибегают к цитированию тематизма традиционного *кюя*. Композиторы создают жанрово определенное произведение, основанное полностью на собственном индивидуализированном тематическом материале и в европейской форме, но обязательно с традиционной казахской образностью.

В результате проведенного исследования стало возможным лучше понять как симфонические, так и народные *кюи* с точки зрения главных признаков этого жанра. Симфонический *кюй* это:

- одночастная оркестровая концертная пьеса в быстром темпе с обязательным программным наименованием и традиционной образностью, связанной с историей, бытом, обычаями казахского народа;
- в форме репризной трехчастности с несколькими (варьируемыми) темами, которые, как правило, сопоставляются по типу контраста, и драматургическое развитие которых определяется чаще всего нарративным характером программного замысла;
- с яркой оркестровкой, отличающейся многообразием оркестровых фактур, с требованием к композитору продемонстрировать высокое мастерство в технике оркестрового письма.

Симфоническое творчество в Казахстане продолжает развиваться сегодня в новом жанре, появление которого обозначило определенный исторический этап развития национальной композиторской школы. Жанр *кюя* по-прежнему привлекает композиторов. Наряду с недавно появившимися симфоническими *кюями* («Меньшой» («Кішкентай») Армана Жайыма, 2013; «Туремурат» Таскына Жармухамеда, 2014), они продолжают создавать и чисто домбровые *кюи*

(Н. Тлендиев, К. Кумысбеков, А. Есбаев, М. Тналин, А. Енсепов). Подтверждением продолжения творческих поисков композиторов Казахстана служит также факт появления новых симфонических жанров, связанных с традициями Востока, таких как, например, симфонический *дастан* (в творчестве С. Абдинурова)¹²⁸. Эта тенденция демонстрирует своеобразие музыкального мышления современных композиторов Казахстана и позволяет надеяться на дальнейшее развитие традиционных «восточных» жанров в будущем, сближая их с жанрами западноевропейской и русской музыки.

Следует заметить, что интерес к жанру симфонического *кюя* проявляют не только казахские композиторы, но и музыканты других регионов. Так, башкирский автор Азамат Хасаншин обратился к этому жанру в своем симфоническом творчестве. Его четырехчастная симфония «Алтын Орда» («Золотая Орда», 2010) включает в себя образец использования симфонического *кюя* в качестве самостоятельной третьей части цикла.¹²⁹ Другим ярким примером может служить партитура Александра Чайковского «Стан Тамерлана» из оперы «Легенда о граде Ельце, девице Марии и Тамерлане» (2010). Эта сцена близка по духу к симфоническому *кюю* – в стремительно быстром темпе с блестящей оркестровкой и образами из средневековой истории тюрок.

Изучение симфонического *кюя* требует дальнейших исследований. По мере появления новых сочинений необходимо их тщательное изучение с точки зрения сохранения жанровых признаков, особенностей формообразования и оркестровки. Автор данного исследования надеется на дальнейшую научную разработку идей, высказанных выше.

¹²⁸ Серикжан Абдинуров – создатель нового музыкального жанра в симфонической музыке Казахстана – симфонического *дастана*. Истоки этого жанра связаны с восточной литературой. Литературный жанр *дастан* (от персидского слова «*дастан*» (фарси: داستان) в переводе «рассказ») появился в Средние века в творчестве поэтов Ближнего и Среднего Востока (Низами, Навои, Фирдоуси, Джамини). С. Абдинуров работает и в жанре симфонический *кюй* («Саки», «Ордабасы»), и в жанре симфонического *дастана* («Қазақ елі» (2008), «Еркегали» (2008), «Триумфальное шествие» (2008), («Аппак Низами» (2013). Данный факт служит подтверждением дальнейших поисков, которые ведут композиторы Казахстана в области жанров.

¹²⁹ В одной из бесед, композитор отметил, что в тематическом плане здесь применяется мотив башкирского народного *узун-кюя* «Бул дуниянын кадырын биляик» («Давайте цнть жизнь»).

Становление национальных композиторских школ и освоение композиторами европейского опыта является естественным историческим процессом, который обнаруживает себя на определенной стадии развития национальной культуры. Процесс симфонизации традиционного казахского *кюя* можно рассматривать как явление общее для постсоветских стран Востока. Подобного рода симфонизация народно-профессионального материала происходила раньше в Азербайджане, Узбекистане и Таджикистане. Такие сходные процессы могли возникнуть только после овладения композиторами восточных национальных школ всего арсенала симфонического багажа европейской музыки.

Оркестровые жанры с подобным казахскому симфоническому *кюю* традиционным определением – симфонический *мугам*, симфонический *маком*, симфонический *мукам*, симфонический *макам* – получили, как известно, распространение в творчестве многих композиторов мусульманского Востока (уйгурских, узбекских, таджикских, азербайджанских, турецких). Ярким примером высокохудожественных произведений в этом жанре служат симфонические *мугамы* азербайджанского композитора Ф. Амирова («Шур» и «Курд-овшары», 1948; «Гюлистан Баяты-Шираз», 1971) и таджикского автора З. Шахиди («Бузрук», 1972; «Симфония макомов», 1977). Эти достижения национальных композиторских школ Востока могут быть дополнены творческими процессами в казахской музыкальной культуре, рассмотренными в нашей работе. В Казахстане результатом плодотворного сотрудничества культур Востока и Запада стали произведения многих композиторов, которые последовали за Е. Рахмадиевым. С рождением симфонического *кюя* казахская композиторская школа вышла на качественно новый уровень профессионализма – на принципы симфонизации, основанные на переосмыслении собственного инструментального жанра – *кюй*.

Появление нового жанра сопровождалось ростом национального самосознания в Казахстане, осознанием художественной специфики и неповторимости традиционного искусства. Сегодня казахский симфонический

кюй стал самобытным оркестровым жанром в регионе Центральной Азии и поднял национальную музыкальную культуру Казахстана на новый уровень. Современные композиторы успешно сочиняют в этом жанре, который представляется им одной из форм национальной самоидентификации. Так симфонический *кюй* стал своего рода эмблемой казахской нации, демонстрируя современный профессиональный уровень музыкальной культуры страны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдинуров, А. К. Традиционный казахский кюй – основа симфонического кюя / А. К. Абдинуров // Музыковедение. – 2014. – № 12. – С. 35–44.
2. Абдинуров, А. К. Особенности формообразования и оркестровки в симфоническом кюе композиторов Казахстана / А. К. Абдинуров // Музыка и время. – 2016. – № 1. – С. 27–37.
3. Абдинуров, А. К. Программность традиционного и симфонического кюя / А. К. Абдинуров // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 3 (37). – С. 36–40.
4. Абдинуров, А. К. Фактор формообразования в симфоническом кюе Т. Мынбаева «Туремурат» / А. К. Абдинуров // «V-е Боранбаевские чтения: Инновационные технологии в художественном образовании : проблемы, опыт, перспективы» : мат. межд. науч.-практ. конф. ред. А. Хусаиновой. – Астана : КазНУИ, 2016. – С. 74–79.
5. Абдинуров С. К. Саки : Партитура / С. К. Абдинуров. Рукопись, 2000. – 25 с.
6. Абдуллаева, Л. В. Традиции мугамного формообразования в жанре симфонического мугама / Л. Абдуллаева // Борбад и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность : мат. межд. симп., посв. 1400-летию основоположника классической системы таджикско-персидской профессиональной музыки Борбада; доклады и сообщения. – Душанбе, 1990. – С. 37–43.
7. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура : монография / Н. Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1981. – 196 с.
8. Алексеев, А. Д. Казахская домбровая музыка / А. Д. Алексеев // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата : Казгосиздат, 1955. – С. 54–56.

9. Алибакиева, Т. М. Уйгурский мукам. Исторические и теоретические проблемы : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Алибакиева Тамара Мансуровна. – Киев, 1991. – 25 с.
10. Аманова, С. Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев) : автореф. дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Аманова Сайра Шакировна. – Алматы, 1993. – 26 с.
11. Аманова, С. Ш. Кюй-легенда «Аксак-кулан» / С. Ш. Аманова. – Алматы // Арт. – 1997. – № 3. – С. 21–28.
12. Аманов, Б. Ж. Терминология как «знак» культуры / Б. Ж. Аманов // Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 71–72.
13. Аманов, Б. Ж. Композиционная терминология домбровых кюев / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век : – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – С. 217–229.
14. Антология «1000 казахских традиционных кюев». Сост. Айтжан Токтаган, Базаралы Муптекеев. – Алматы : El production company, Ltd, 2009. – 8 с.
15. Аравин, П. В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века : монография / П. В. Аравин. – Алматы : Онер, 2008. – 239 с.
16. Аравин, Ю. П. Жанры казахской инструментальной музыки : монография / Ю. П. Аравин. – Алма-Ата : Жазушы, 1970. – 71 с.
17. Аравин, Ю. П. К вопросу о тематизме симфонических поэм Казахстана. Три поэмы о народных героях / Ю. П. Аравин // Музыкознание. – Алма-Ата : Онер, 1973. – Вып. 6. – С. 3–11.
18. Асафьев, Б. В. Пути развития советской музыки / Б. В. Асафьев // Очерки советского музыкального творчества; под ред. Б. Асафьева, А. Альшванга, И. Бэлзы, Д. Кабалевского, Н. Мясковского, Т. Цытовича, Д. Шостаковича. – 1 т. – М. – Л. : Музгиз, 1947. – С. 5–19.
19. Асафьев, Б. В. Три статьи о казахской музыке / Б. В. Асафьев // Музыкальная культура Казахстана : сборник статей; под ред. П. В. Аравина, Б. Г. Ерзаковича. – Алма-Ата : Казгослитиздат, 1955. – С. 5–10.

20. Аязбекова, С. Ш. Картина мира этноса : Коркут-ата и философия музыки казахов : монография / С. Ш. Аязбекова. – Алматы : Институт философии и политологии МОН РК, 1999. – 285 с.
21. Байкадамова, Б. Б. Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Байкадамова Балдырган Бахытжановна. – Алма-Ата, 1984. – 22 с.
22. Бакаева, И. А. Некоторые особенности развития оперы в Казахстане / И. А. Бакаева // Идея независимости в искусстве. История и современность. К 20-летию Независимости Республики Казахстан : мат. межд. науч.-практ. конф.; сост. Г. Т. Альпеисовой, Г. Т. Акпаровой, Т. А. Апанович, Д. М. Мосиенко : в 3-х т. – Астана : КазНУИ, 2011. – 1 т. – С. 45–88.
23. Бакаева, И. А. Балетные сцены в опере : монография / И. А. Бакаева. – Астана : НЦ НТИ, 2011. – 200 с.
24. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки : монография / Г. И. Банщиков. – СПб. : Композитор, 1999. – 240 с.
25. Бараш, Е. Специфика оркестрового пространства в сочинениях Э. Денисова / Е. Бараш // Музыка Эдисона Денисова. Научные труды МГК, сб. 11. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1995 – С. 39–64.
26. Бартольд В. В. Тюрки (историко-этнографический обзор) / В. В. Бартольд // Классики отечественного востоковедения. Энциклопедии ислама. Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов : сборник статей; подг. к изд. С. Г. Кляшторный; отв. ред. А. Н. Кононов. – М. : Вост. лит., 2002. – С. 576–595.
27. Бартольд В. В. История турецко-монгольских народов / В. В. Бартольд // Классики отечественного востоковедения. Энциклопедии ислама. Работы по истории и филологии тюркских и монгольских народов : сборник статей; подг. к изд. С. Г. Кляшторный; отв. ред. А. Н. Кононов. – М. : Вост. лит., 2002. – С. 195–229.

- 28.Бахтигалиева, Д. С. Жанр акжелен в инструментальной (домбровой) культуре казахов : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Бахтигалиева Дана Серикбаевна. – Алматы, 2008. – 26 с.
- 29.Беляев, В. М. Творчество Мураталы Куренкеева / В. М. Беляев // О музыкальном фольклоре и древней письменности. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 93–107.
- 30.Буймистр, С. В. История оркестровой педали как элемента функциональной музыкальной ткани : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Буймистр Сергей Владимирович. – М., 2011. – 177 с.
- 31.Валиханов, Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. – Алма-Ата : Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – 3 т. – 416 с.
- 32.Валиханов, Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. – Алма-Ата : Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – 1 т. – 432 с.
- 33.Веприк, А. М. Трактовка инструментов оркестра : монография / А. М. Веприк. – М. : Музгиз, 1961. – 304 с.
- 34.Веприк, А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей : монография / А. М. Веприк. – 2-е изд., испр. – М. : Сов. Композитор, 1978. – 454 с.
- 35.Виноградов, В. В. О музыкальной археологии / В. В. Виноградов // Советская музыка. – 1975. – № 5. – С. 23–27.
- 36.Витачек, Ф. Е. Очерки по искусству оркестровки XIX века : монография / Ф. Е. Витачек. – М. : Музыка, 1979. – 152 с.
- 37.Вызго-Иванова, И. М. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана (1917–1967) : монография / И. М. Вызго-Иванова. – Л., –М. : Советский композитор, 1974. – 160 с.
- 38.Гамарник, М. Я. Жизнь и творчество Таттимбета : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гамарник Марина Яковлевна. – Алматы, 1996. – 18 с.
- 39.Гамарник, М. Я. Претворение ритмики стиха в кюях-шертпе аркинской традиции (на примере кюев Таттимбета) / М. Я. Гамарник // Актуальные проблемы музыкальной науки и музыкального образования : мат. межд.

- науч.-практ. конф., посвященной 60-летию КНК им. Курмангазы. – Алматы : КНК им. Курмангазы, 2005. – 191 с.
40. Генаралова, И. К вопросу о преломлении традиций шертпе-кюев в инструментальном творчестве композиторов Казахстана / И. Генаралова // А. В. Затаевич и проблемы современного этномузыкознания: мат. всесоюзной науч.-практ. конф. – Алма-Ата : АГК им. Курмангазы. 1991. – С. 11.
41. Гизатов, Б. Г. От кюя до симфонии (статьи, материалы, исследования) : монография / Б. Г. Гизатов. – Алма-Ата : Жалын, 1976. – 167 с.
42. Головнева, Н. И. Формирование национального стиля в казахских симфониях Е. Брусиловского : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Головнева Нина Ивановна. – Алма-Ата, 1972. – 23 с.
43. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор : монография / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1984. – 279 с.
44. Гуллыев, Ш. Г. Туркменская музыка (наследие) / Ш. Г. Гуллыев. – Алматы : Фонд Сорос-Қазақстан, 2003. – 208 с.
45. Денисов, Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре : монография / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1982. – 256 с.
46. Джани-заде, Т. М. Личность и канон в азербайджанских мугамах / Т. М. Джани-заде // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. Сост. и ред. В. С. Виноградов. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 101–132.
47. Джани-заде, Т. М. Перелистывая страницы архива М. Г. Харлапа. Альманах трудов Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени Глинки / Т. М. Джани-заде. Вып. 4. – М. : ВМОМК им. М.И. Глинки, 2012. – С. 478–490.
48. Джани-заде, Т. М. Тематизм мугамной импровизации / Т. М. Джани-заде // Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 67. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 36–84.
49. Джани-заде, Т. М. Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного

- капельмейстера в Ташкенте (1870-1883 гг.). Каталог-исследование. – М. : ВМОМК им. М.И. Глинки, 2013. – 365 с.
50. Джани-заде Т.М. Мугам – импровизация на лад. Современные методы исследования в музыковедении. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 31. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 56–82.
51. Джумакова, У. Р. Симфония Г. Жубановой «Жигер» (к проблеме претворения кюя в симфоническом творчестве) / У. Р. Джумакова // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. – Алма-Ата : Онер, 1984. – С. 36–84.
52. Джумакова, У. Р. Музыкальные принципы кюя и их развитие в казахской симфонической музыке 1960-1970 годов : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Джумакова Умитжан Рахметуловна. – М., 1984. – 26 с.
53. Джумакова, У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации / У. Р. Джумакова // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель. – Астана : Фолиант, 2001. – С. 33–41.
54. Джумалиева, Т. К. Национальные традиции в опере «Биржан и Сара» М. Тулебаева : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Джумалиева Тамара Кажгалиевна. – Ташкент, 1985. – 22 с.
55. Джуманиязова, Р. К. Особенности системы музыкально-эстетических категорий в казахской традиционной инструментальной музыке : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Джуманиязова Раушан Кенесовна. – Алматы, 2002. – 27 с.
56. Дрожжина, М. Н. Молодые композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Дрожжина Марина Николаевна. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
57. Дубравская, М. Ю. О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX – первая половина XX в.) / М. Ю. Дубравская // Япония. Ежегодник. – 2006. Вып. № 35. – С. 143-159.

58. Дулат-Алеев, В. Р. Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке : монография / В. Р. Дулат-Алеев. – Казань : КГК им. Н. Жиганова, 1999. – 244 с.
59. Ерзакович, В. Г. Предисловие ко 2-му изданию «1000 песен казахского народа» / В. Г. Ерзакович – М. : Госмузиздат, 1963. – 602 с.
60. Жубанов, А. К. Казахский народный музыкальный инструмент – домбра / А. К. Жубанов // Музыкознание. Вып.8-9. – Алма-Ата : Жазушы, 1976. – С. 13–14.
61. Жубанов, А. К. Струны столетий : монография / А. К. Жубанов. – Алматы : Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
62. Жубанова, Г. А. Мир мой – Музыка / Г. А. Жубанова (статьи, очерки, воспоминания). К 80-летию композитора. – Алматы : Аксим, 2008. – 262 с.
63. Затаевич, А. В. 500 казахских песен и кюев / А. В. Затаевич – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – 308 с.
64. Затаевич, А. В. 1000 песен и кюев казахского народа / А. В. Затаевич. – Алматы : Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
65. Зелинский, Р. Ф. Башкирская народная инструментальная музыка: проблемы формирования традиционного стиля : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Зелинский Роман Федорович. – СПб., 2006. – 32 с.
66. Зряковский, Н. Н. Общий курс инструментоведения / Н. Н. Зряковский – М. : Музыка, 1976. – 480 с.
67. Ибрашева, А. Н. О формообразующей роли имитационной полифонии в симфонии Г. Жубановой «Жигер». / А. Н. Ибрашева // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата : Наука, 1983. – С. 62–69.
68. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней) : в 5 т. Казахстан в эпоху позднего средневековья; под ред. К. М. Байпакова, М. К. Козыбаева, Б. Е. Кумекова, К. А. Пищулина. – Алматы : Атамұра, 1997. – Т. 2. – 624 с.

- 69.История музыки народов СССР (1946–1956); гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советский композитор, 1973. – 4 т. – 784 с.
- 70.Кажгалиев Т. Ш. Кыз куу : Партитура / Т. Ш. Кажгалиев. Рукопись, 1988. – 70 с.
- 71.Казахская музыкальная литература / С. А. Елеманова, Г. Н. Омарова, С. Ш. Райымбергенова, П. Ш. Шегебаев. – Астана : Фолиант, 2006. – 64 с.
- 72.Казыбекова, Ж. А. Трактовка тембра в оркестровых произведениях композиторов Казахстана (на примере духовой музыки) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна. – Алматы, 2009. – 223 с.
- 73.Казахско-русский словарь. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – 409 с.
- 74.Калиев, С. С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Калиев Сагатбек Слямбекович. – Алматы, 1996. – 20 с.
- 75.Кетегенова, Н. С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана) / Н. С. Кетегенова. – Алматы : Алатау, 2009. – 560 с.
- 76.Кетегенова, Н. С. Композитор Е. Рахмадиев / Н. С. Кетегенова // Өнер өрінде. На вершине. Композитор Еркегали Рахмадиев – Алматы : Айкос, 2000. – С. 12–74.
- 77.Кетегенова, Н. С. Композитор Мансур Сагатов : монография / Н. С. Кетегенова. – Алматы : Айкос, 2002. – 168 с.
- 78.Кирина, К. Ф. Куддус Кужамьяров : монография / К. Ф. Кирина. – М. : Сов. композитор, 1980. – 136 с.
- 79.Клопова, К. В. Некоторые особенности звукорядов домбровых кюев (на примере традиций Жетысу и Мангыстау) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Клопова Камиля Владимировна. – Ташкент, 2002. – 22 с.
- 80.Книга моего деда Коркута: Огузский героический эпос / Перевод В. Бартольда. Ред. и коммент. В. М. Жирмунского и А. Н. Кононова. – М. –Л. : Изд-во АН СССР, 1962. – С. 145–171.

81. Конен, В. Дж. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / В. Дж. Конен // Очерки по истории зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1997. – С. 434–481.
82. Коныржай: сб. кюев для кыл-кобыза. Ред.-сост. Б. Косбасаров. – Алма-Ата : Өнер, 1988. – С. 12–13.
83. Копбаева, Л. Я. Казахский кюй в ряду традиционных жанров музыки Средней Азии : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Копбаева Ляззат Ямлихановна. – М., 1991. – 24 с.
84. Коркут. Елім-ай: Кюи / Вступление, комментарии, расшифровка кюев и их исполнительская редакция Мусабек Жаркинбаева. – Алма-Ата : Өнер, 1987. – 16 с.
85. Котлова, Г. К. Симфонические кюи Е.Рахмадиева в аспекте взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада / Г. К. Котлова // Өнер өрінде. На вершине. Композитор Еркегали Рахмадиев. – Алматы : Айкос, 2000. – С. 166–180.
86. Котлова, Г. К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана : монография / Г. К. Котлова. Алматы : Альянс-2, 2004. – 244 с.
87. Котлова, Г. К. О взаимодействии домбрового кюя с жанрами классического наследия (на примере кюя-легенды «Аксак кулан») / Г. К. Котлова // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. – Алма-Ата : Өнер, 1991. – С. 191–210.
88. Крауклис, Г. В. Симфонические поэмы Листа : монография / Г. В. Крауклис. – М. : Музыка, 1974. – 128 с.
89. Кузбакова, Г. О наследии композиторов Казахстана / Г. Кузбакова // мат. межд. науч.-практ. конф., посв. 100-летию со дня рождения П. В. Аравина. – Алматы : КНК им. Курмангазы, 2008. – С. 26–32.
90. Кузембаева, С., Егинбаева, Т. Лекции по истории казахской музыки / С. Кузембаева, Т. Егинбаева. – Алматы : Таймас, 2005. – 232 с.

91. Кунаева, З. С. Взаимодействие национального и европейского в оркестровой фактуре симфонических произведений казахских композиторов / З. С. Кунаева // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. – Алматы : Онер, 1991. – С. 212–223.
92. Леви-Брюль, Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления. Ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и В. В. Петухова. – М. : Академический проект, 2015. – С. 130–140.
93. Мациевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры : монография / И. В. Мациевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
94. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 972 с.
95. Мухамбетова, А. И. На пути к слушателю / А. И. Мухамбетова // Советская музыка. – 1986. – № 4. – С. 12–13.
96. Мухамбетова, А. И. Проблема древнетюркского субстрата в культуре западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макама / Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – С. 236–287.
97. Мухамбетова, А. И. Генезис и эволюция казахского кюя: типы программности / Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – С. 119–152.
98. Мухамбетова, А. И. Пространство и время кюя. Виртуальное многоголосие на двухструнной домбре / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – С. 230–232.
99. Мынбаев Т. К. Туремурат : Партитура / Т. К. Мынбаев. – М. : Музыка, 1974. – 42 с.
100. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
101. Назайкинский, Е. В. Чистые тембры (Вместо предисловия) / Е. В. Назайкинский // Оркестр. Инструменты. Партитура. Сб. 60. Вып. 2. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2007. – С. 3–17.

102. Науменко, Т. И. Текстология музыкальной науки : монография / Т. И. Науменко. – М. : Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.
103. Недлина, В. Е. Стилистические тенденции в академической музыке Казахстана 1980-2010-х гг. К вопросу о национальном авангарде / В. Е. Недлина // Музыкаведение. – 2015. – № 1. – С. 12–19.
104. Несипбай, Р. Т. Кюй-токпе в системе традиционного мироотношения казахов /проблемы темы, формы и композиции в кюях-токпе : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Несипбай Раушан Толеутаевна. – Алматы, 1999. – 22 с.
105. Омарова, Г. Н. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях / Г. Н. Омарова // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата : Онер, 1985. – С. 3–14.
106. Омарова, Г. Н. Единство музыки, поэзии и магии как отражение целостности мифологического сознания в культуре кочевников / Г. Н. Омарова // Культура кочевников на рубежах веков (XIX-XX, XX-XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации: тез. докл. межд. конф., Алматы, 5-7 июня 1995 г. – Алматы : КНК им. Курмангазы, 1995. – 76 с.
107. Омашева, Д. К. Некоторые черты стиля Е.Брусиловского (на примере Девятой симфонии) / Д. К. Омашева // Корифей казахской музыки. Композитор Евгений Брусиловский. – Алматы : Онер, 1999. – С. 185–191.
108. Очерки о композиторах Казахстана : сборник статей / сост. А. С. Нусупова. – Алматы : Алматы–Болашак, 2013. – 608 с.
109. Раимбергенов, А. И. Проблемы текстологической вариантности кюев / А. И. Раимбергенов // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата : Онер, 1985. – 144 с.
110. Рахмадиев Е. Р. Дайрабай : Партитура / Е. Р. Рахмадиев. – М. : Советский композитор, 1968. – 35 с.
111. Рахмадиев Е. Р. Құдаша думан : Партитура / Е. Р. Рахмадиев. – М. : Советский композитор, 1978. – 58 с.
112. Рахмадиев, Е. Р. Четвертая международная Трибуна стран Азии / Е. Р. Рахмадиев // Время и музыка. – Алма-Ата : Жазушы, 1986. – 25 с.

113. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков. – 3 т. – М. : Гос.муз.изд-во, 1959. – 805 с.
114. Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы) : сборник статей, посв. 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы; ред.–сост. Н. С. Кетегенова. – Алматы, 2005. – 496 с.
115. Сагатов М.С. Мерген : Партитура. – М. : Советский композитор, 1978. – 34 с.
116. Сайгафарова, Л. Т. Концертный жанр в творчестве Т.Кажгалиева / Л. Т. Сайгафарова // Исполнительское творчество: история и проблемы развития на современном этапе. – Астана : КазНАМ, 2002. – С. 140–143.
117. Сайгафарова, Л. Т. Хочу быть нужным своему народу / Л. Т. Сайгафарова // Сб.статей посв. 10-летию КазНАМ. – Астана : КазНАМ, 2009. – С. 81–83.
118. Самаркин, А. В. Формирование оркестрового стиля в симфонической музыке Казахстана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Самаркин Александр Васильевич. – Л., 1988. – 24 с.
119. Самаркин, А. В. О формообразующих свойствах оркестровых средств в симфонических произведениях композиторов Казахстана (60-80-е гг.) / А. В. Самаркин // Сб. науч.-теор. статей памяти И. И. Дубовского. – Алма-Ата : АГК им. Курмангазы, 1990. – С. 176–189.
120. Самаркин, В. А. К теоретическому определению национального стиля оркестровки (на примере симфонической музыки Казахстана) / А. В. Самаркин // Музыкальное искусство: наука и образование. – Астана : КазНУИ, 2006. Вып. 2. – С. 86–91.
121. Сарыбаев, Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты / Б. Ш. Сарыбаев. – Алма-Ата : Онер, 1981. – 136 с.
122. Сарыбаев, Т. Б. Кюй как коммуникативное явление / Т. Б. Сарыбаев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата : Онер, 1985. – С. 49–63.
123. Скурко, Е.Р. Башкирская академическая музыка : Пути становления : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Скурко Евгения Романовна. – М., 2004. – 472 с.

124. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей; сост. Л. Г. Рапопорт, общ. ред. А.Н. Сохор и Ю.Н. Холопов. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–309.
125. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика / Э. Р. Тенишев. – 2-е изд. – М. : Наука, 2006. – 912 с.
126. Тифтикиди, Н. Ф. Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Тифтикиди Николай Фомич. – Л., 1977. – 18 с.
127. Токсанбаев А. Ж. Красивая (Кербез). Симфонический кюй : Партитура. Рукопись, 2008. – 28 с.
128. Трёмбовельский, Е. Б. Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского : монография / Е. Б. Трёмбовельский. – М. : Композитор, 2008. – 212 с.
129. Узких, Л. Н. О симфонизме циклических произведений Г. Жубановой : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Узких Людмила Николаевна. – Алма-Ата, 1979. – 20 с.
130. Узких, Л. Н. Теоретические заметки о симфонии Г. А. Жубановой «Жигер» / Л. Н. Узких // Музыкознание. – Алма-Ата : Онер, 1976. Вып.8–9. – С. 104.
131. Уральские войсковые ведомости. – 1868. – № 44.
132. Утегалиева, С. И. О формировании тембро-регистровой модели звука в инструментальной музыке тюркских народов Центральной Азии / С. И. Утегалиева // Музыковедение. – 2016. – № 1. – С. 45–51.
133. Утегалиева, С. И. Звуковой мир тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) : монография / С. И. Утегалиева. – М. : Композитор, 2013. – 417 с.
134. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Ю. А. Фортунатов. – М. : Композитор, 2004. – 382 с.

135. Фортунатов, Ю. А. Лекции об оркестре П. И. Чайковского / Ю. А. Фортунатов // Оркестр. Инструменты. Партитура. Сб. 44. Вып. 1. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 7–15.
136. Харламова, Т. В. Творчество композиторов Казахстана 90-х годов XX века в контексте социокультурной трансформации общества : дис. ... на соиск. акад. степ. магистра иск. / Харламова Татьяна Валерьевна. – Астана, 2013. – 112 с.
137. Харлап, М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / М. Г. Харлап // Ранние формы искусства. Сост. С. Ю. Неклюдов, отв. ред Е. М. Мелетинский. – М. : Искусство, 1972. – С. 221–273.
138. Царёва, Е. М. Жанр музыкальный / Е. М. Царёва // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. композитор, 1974. – Т. 2. – С. 383–388.
139. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм : монография / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
140. Цытович, В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях / В. И. Цытович // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. – Л. : Музыка, 1972. – С. 104-112.
141. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова – М. : Сов.композитор, 1983. – 153 с.
142. Шахназарова, Н. Г. Национальные традиции и композиторское творчество / Н. Г. Шахназарова – М. : Композитор, 1992. – 188 с.
143. Шегебаев, П. Ш. Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шегебаев Пернебек Шегебаевич. – Л., 1987. – 20 с.
144. Шегебаев, П. Ш. Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки / П. Ш. Шегебаев // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент-исполнитель-музыка). – Л. : ЛГИТМиК, 1996. – С. 135–148.

145. Шнитке, А. Г. Очерки по оркестровке / А. Г. Шнитке // Оркестр. Инструменты. Партитура. Сб. 44. Вып. 1. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 185–190.
146. Щербина, Ф. Киргизская народность в местах крестьянских поселений / Ф. Щербина. – СПб., 1905. – 33 с.
147. Эйхгорн, А. Ф. Полная коллекция музыкальных инструментов народов Средней Азии. Каталог. – СПб., 1885. – С. 5-6.
148. Янов-Яновская, Н. С. Узбекская симфоническая музыка и XX век : монография / Н. С. Янов-Яновская. – Ташкент, 2007. – 270 с.
149. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский : монография / Б. М. Ярустовский. – Л. : Музыка, 1982. – 264 с.
150. Әбдінұров, Ә. Қ. Е. Р. Рахмадиев және оның «Дайрабай» симфониялық күйі (аспаптау тұрғысынан) / Ә. Қ. Әбдінұров // Музыкальное образование: прошлое, настоящее, будущее. – Астана : КазНАМ, 2011. – Б. 34–39.
151. Әбдінұров, Ә. Қ. Ғасырлар тоғысындағы Қазақстандағы композиторлық технологиялар (аспаптау тұрғысынан) / Ә. Қ. Әбдінұров // мат-лы науч.-практ. конф., посвященной 10-летию КазНАМ. – Астана : КазНАМ, 2009. – С. 81–83.
152. Әбдінұров, Ә. Қ. Тілес Қажығалиевтің «Қыз қуу» симфониялық күйі / Ә. Қ. Әбдінұров // мат. межд. науч.-практ. конф., – Астана : КазНАМ, 2011. – С. 229–240.
153. Жұбанұлы, Қ. А. Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жайлы / Қ. А. Жұбанұлы. – Алматы, 1936. – 19 б.
154. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы / Т. Жұмалиева, Д. Ахметбекова, Б. Ысқақов, Ә. Қарамендина, З. Қоспақов // – Алматы : Таймс, 2005. – 284 б.
155. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі (Традиционная система этнографических категорий, понятий и названий у казахов). Энциклопедия. – Алматы : Атамұра, 2011. – Т. 3. К-Қ. – 254 б.

156. Нысанбаев, Ә. Н. Қорқыт дүниетанымы және философиясы. / Ә.Н. Нысанбаев // Қазақстан. Демократия. Рухани жаңарту. Қазақстан. Демократия. Духовное обновление. – Алматы : Асыл кітабы, 1999. – Б. 58–72.
157. Раимбергенов, А. И. Күй қайнары / А. И. Раимбергенов, С. Ш. Аманова. – Алматы: Өнер, 1990. – Б. 28–38.
158. Сейдімбек, А. С. Қазақтың күй өнері : монография / А. С. Сейдімбек. – Астана : Күлтегін, 2002. – 271 б.
159. Үсенбаев, Е.Т. Күй өнері және күйші шеберлігі (Жетісу өңірінің күй өнері үлгілері негізінде): өнерт. канд. дис. ... автореф. : 17.00.02 / Үсенбаева Еркежан Тұрсынқызы. – Алматы, 2004. – 20 б.
160. Basgoz. Ihan. Dede Korkut'ta yanlis okunan bazı kelimeler. Turk Dili, № 104. – Ankara, 1960. 442–444 p.
161. Kurbanov Kalamurza. Prinzipien der maqamat im Muhalles-Zyklus der karakalpakiachen traditionellen Musik. Intercultural Comparison of Maqam and Related Phenomena. Proceedings of the Fifth Meeting of the ICTM Study Group "maqam". Samarkand, 26–30 August 2001. Edited by J. Elsner and G. Jahnichen. – Berlin, 2008, 119–128 p.
162. Rossi E. Motivi biblici e coranici nel "Kitab-i Dede Korkut". F. Koprulu Armagani, – Istanbul, 1953. 437–442 p.
163. Ruben W. Ozean der Maerchenstroeme, Teil I. Die 25 Erzaehlungen des Damoens. Mit einem Anhang uber die 12 Erzaehlungen des Dede Korkut. – Helsinki, 1944.
164. The new GROVE dictionary of music & musicians. Central Asia Music. Macmillan publishers limited, London, GROVE's dictionaries of music inc., New-York, NY, Macmillan publishers (China) Limited, – Hong-Kong. 1980. 4 Vol., 61 p.
165. The new GROVE dictionary of music & musicians. Union of Soviet Socialist Republics, XI, Central Asia, Kazakhs. Macmillan publishers limited, London, GROVE's dictionaries of music inc., – New-York, NY, Macmillan publishers (China) Limited, Hong-Kong. 1980. 19 Vol., 415 p.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

- Рисунок 1. Народный *кюй* «Акку», стр. 40.
- Рисунок 2. Народный *кюй* «Плач сироты» («Жетім бала зары»), стр. 41.
- Рисунок 3. *Кюй* Даулеткерей «Двойное ожерелье» («Қосалқа»), стр. 42.
- Рисунок 4. Ритмоформула *кюя* Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол», стр. 42.
- Рисунок 5. «Первичная ячейка» домбрового *кюя*, стр. 49.
- Рисунок 6. Три основные зоны тесситурного расположения формы *кюя*, стр. 52.
- Рисунок 7. Схема построения *кюя* Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол», стр. 56.
- Рисунок 8. Схема построения *кюя* Дайрабая «Дайрабай», стр. 57.
- Рисунок 9. Начальный раздел *бас буын* в *кюе* «Дайрабай», стр. 71.
- Рисунок 10. Фрагмент основной темы симфонического *кюя* «Дайрабай», стр. 77.
- Рисунок 11. Соединение деревянных духовых инструментов по принципу частичной дублировки и окружения, стр. 79.
- Рисунок 12. Соединение деревянных и медных духовых инструментов, стр. 80.
- Рисунок 13. Начало третьей цифры симфонического *кюя* «Дайрабай», стр. 85.
- Рисунок 14. Проведение основной темы в партии струнных (начало), стр. 86.
- Рисунок 15. Начало пятой цифры партитуры «Дайрабай», стр. 87.
- Рисунок 16. Первая волна кульминации в произведении «Дайрабай», стр. 89.
- Рисунок 17. Отрывок основной темы симфонического *кюя* «Дайрабай», стр. 90.
- Рисунок 18. Тема средней части симфонического *кюя* «Дайрабай», стр. 91.
- Рисунок 19. «Crescendo оркестровой фактуры», стр. 95.
- Рисунок 20. Подход к кульминации в цифре 15, стр. 96.
- Рисунок 21. Схема строения домбрового *кюя* Курмангазы «Туремурат», стр. 98.
- Рисунок 22. Строеие симфонического *кюя* «Туремурат», стр. 99.
- Рисунок 23. Партия малого барабана с основной ритмоформулой домбрового *кюя*, стр. 100.

- Рисунок 24. Вступительный раздел домбрового *кюя* «Туремурат» Курмангазы, стр. 101.
- Рисунок 25. Первое проведение раздела орта буын *кюя* «Туремурат», стр. 103.
- Рисунок 26. Короткие фразы в исполнении третьего тромбона и тубы, стр. 105.
- Рисунок 27. Образец применения «чистых» тембров ударных, стр. 109.
- Рисунок 28. Отрывок из раздела *сага* домбрового и оркестрового сочинения «Туремурат», стр. 110.
- Рисунок 29. Первая тема симфонического *кюя* «Погоня за девушкой», стр. 118.
- Рисунок 30. Вторая тема симфонического *кюя* «Погоня за девушкой», стр. 119.
- Рисунок 31. Третья тема симфонического *кюя* «Погоня за девушкой», стр. 129.
- Рисунок 32. Проведение второй темы в средней части, стр. 129.
- Рисунок 33. Эффект сопоставления групп симфонического оркестра, стр. 131.
- Рисунок 34. Распределение инструментов деревянно-духовой группы в качестве аккомпанемента, стр. 132.
- Рисунок 35. Начало цифры 9 симфонического *кюя* «Погоня за девушкой», стр. 133.
- Рисунок 36. Синкопированные ритмоформулы в проведении темы вступления в репризе симфонического *кюя* «Погоня за девушкой», стр. 133.
- Рисунок 37. Эпизод звучания группы ударных (цифра 12), стр. 135.
- Рисунок 38. Партии валторн и ударных в проведении третьей темы симфонического *кюя* «Погоня за девушкой», стр. 137.
- Рисунок 39. Соединение медных духовых по принципу *наслоения* стр. 138.
- Рисунок 40. Три главных тематических построения симфонического *кюя* «Кербез», стр. 142.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1

Кюй Курмангазы «До свидания, мама» («Аман бол, шешем, аман бол»)

Andante

The musical score consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The music is written in a treble clef and features a steady, rhythmic accompaniment of chords and single notes. The first staff begins with a treble clef, a B-flat key signature, and an 8/8 time signature. The second staff starts with a measure number '5'. The third staff starts with a measure number '9'. The fourth staff starts with a measure number '13' and includes a double bar line with a repeat sign. The fifth staff starts with a measure number '16'. The sixth staff starts with a measure number '20'. The seventh staff starts with a measure number '24'. The eighth staff starts with a measure number '28' and ends with a double bar line and a repeat sign. The ninth staff starts with a measure number '31' and includes a double bar line with a repeat sign. The tenth staff starts with a measure number '34'.

37



40



44



48



52



56



59



62



66



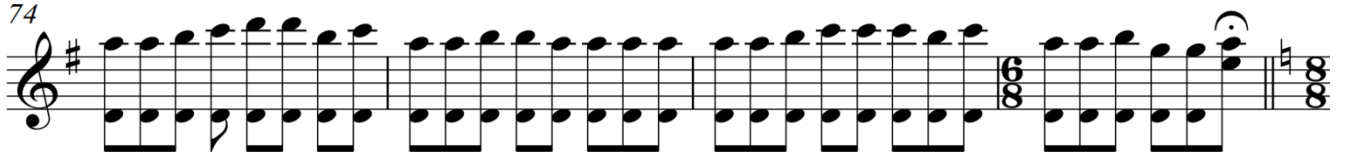


Рисунок 2

Кюй Дайрабая «Дайрабай»

Allegretto

46

51

55

61

66

71

76

81

86

91

97

101

107

112

116

121

127

132

135

Рисунок 3

Основная тема симфонического кюя «Дайрабай»

2

This musical score is for the main theme of the symphonic kyu "Dairabay". It is a full orchestral score for a 5/4 time signature in the key of D major. The score is divided into two systems. The first system includes the woodwinds (Flutes, Oboe, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, and Timpani) and the strings (Violins I and II, Viola, and Cello). The second system includes the percussion (Triangle, Snare, and Cymbals) and the strings (Violins I, Violins II, Viola, and Cello). The score features a variety of dynamics, including *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion instruments provide a steady accompaniment. The score is marked with a "2" at the beginning, indicating a second ending or a specific measure.

Рисунок 4

Вступление симфонического кюя «Туремурат»

Туремурат

Allegro vivace. ♩ = 132 Т.Мынбаев

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo:** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G4 note.
- 2 Flauti:** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G4 note.
- 2 Oboi:** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G4 note.
- 2 Clarinetti (B):** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G3 note.
- Clarinetto basso (B):** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G2 note.
- 2 Fagotti:** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G2 note.
- 4 Corni (F):** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G4 note.
- 3 Trombe (B):** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G4 note.
- 3 Tromboni e Tuba:** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G3 note.
- Timpani:** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a sharp G2 note.
- Tamburo:** Drum notation, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.
- Piatti:** Drum notation, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.
- Frusta:** Drum notation, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.
- Harp:** Treble and bass clefs, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.
- Violin I and II:** Treble clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.
- Viola:** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.
- Violoncello and Contrabasso:** Bass clef, 2/4 time. Starts with a rest, then plays a series of eighth notes.

Dynamic markings include *f*, *ff*, *ffpp*, and *pp*. Performance instructions include *non div.* and *C.B. di timp*.

Рисунок 5

Начальное проведение вступления симфонического кюя «Туремурат»

1

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

Tamburo

Piatti II

Bongos

Tom-toms

Xylophone

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Рисунок 6

Проведение орта буын симфонического кюя «Туремурат»

2

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Timpani

Cassa

Piatti I

Piatti II

Bongos

Tom-toms

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Рисунок 7

Проведение орта буын симфонического кюя «Туремурат» инструментами духовой и струнной группы

4

Piccolo *f*

2 Flauti *f* *acc.* *5*

2 Oboi *f*

2 Clarinetti (B) *f*

Clarinetto basso (B) *f* *5*

2 Fagotti *f* *stacc.* *a 2*

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni *mf*

Tuba *mf* *III*

Cassa *mf* *ff*

Piatti *ff*

H-hat *f* *ff*

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contrabass *f*

Рисунок 8

Проведение заключительного блока орта буын симфонического кюя «Туремурат»

5

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo:** Part with triplets and accents, dynamics *p* and *ff*.
- 2 Flauti:** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*.
- 2 Oboi:** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*.
- 2 Clarinetti (B):** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*.
- Clarinetto basso (B):** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*.
- 2 Fagotti:** Part with triplets and accents, dynamics *p* and *ff*.
- 4 Corni (F):** Part with triplets and accents, dynamics *mf marc.* and *ff*.
- 3 Trombe (B):** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*, including glissando markings.
- 3 Tromboni:** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*, including glissando markings.
- Tuba:** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *ff*, including glissando markings.
- Timpani:** Two parts, dynamics *ff*.
- Tamburo:** Part, dynamics *ff*.
- Cassa:** Part, dynamics *ff*.
- Piatti:** Part, dynamics *ff*.
- Campani:** Part, dynamics *p*.
- Harp:** Part with triplets and accents, dynamics *f* and *p*.
- Violin I:** Part with triplets and accents, dynamics *p* and *pp*, including glissando markings.
- Violin II:** Part with triplets and accents, dynamics *p* and *pp*, including glissando markings.
- Viola:** Part with triplets and accents, dynamics *p* and *pp*.
- Violoncello:** Part with triplets and accents, dynamics *p* and *pp*.
- Contrabass:** Part with triplets and accents, dynamics *pp*.

Рисунок 10

Проведение раздела *saqa* симфонического кюя «Туремурат»

17

Piccolo *ff*
 2 Flauti *ff*
 2 Oboi *ff*
 2 Clarinetti (B) *ff*
 Clarinetto basso (B) *ff*
 2 Fagotti *ff*
 4 Corni (F) *ff*
 3 Trombe (B) *ff*
 3 Tromboni *ff*
 Tuba *ff*
 Timpani *ff*
 Tamburo *ff*
 Cassa *ff*
 Piatti *ff*
 Piatti *ff*
 Campanelli *ff*
 Silophone *ff*
 Violin I *ff*
 Violin II *ff*
 Viola *ff*
 Violoncello *ff*
 Contrabass *ff*

Рисунок 11

Вступление симфонического кюя «Погоня за девушкой»

Дирекцион

Presto, con brio

Fl.
Ob.
I V-ni
II V-ni

mf

Cl.
V-le *cresc. poco à poco*

Cor.
Tr.
Trm.

marcato

5

C.Ingl.

Fl.picc. 5
B.Cl.
V-celli

Fag.
C.fag.
III Trm.
Tube
Timp.
C-bassi

8

Arpa

Fiatti
Archi

ff

Рисунок 12

Репризное проведение темы джигита симфонического кюя «Погоня за девушкой»

Дирекцион

15

Picc.
 2 Fl.
 2 Ob., 2 Cl.
 Engl.

ff

V-ni I, II
 V-le
 3 Tr-be

ff

4 Cor.

ff

Cl.b.
 2 Fag., C.fag.
 3 Tr-ni, Tuba
 V-c, C-b

ff

Рисунок 13

Структура симфонического кюя Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» («Кыз куу»)

Сложная трехчастная форма	Вступление		Первая часть трехчастной формы - простая трехчастная форма			Средняя часть трехчастной формы	Видоизмененное вступление	Реприза (динамическая простая)
			Первая часть	Вторая часть	Третья часть			Первая часть
Середина развивающего характера						Е		
Тема джигита					Д			
Тема девушки				С				
Тема скачки			В					В 1
Тема вступления	А						А 1	
Цифры в партитуре	Первые 14 тактов		1, 2, 3	4, 5	6, 7	8, 9	10, 11	12, 13
Тембры					Последние 6 тактов цифры 7		Соло ударных	

Рисунок 14

Применения приема оркестровой «лестницы» в симфоническом кюе

А. Токсанбаева «Красивая»

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. 1, 2:** Flutes in C, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*. Includes a first ending bracket labeled *a2*.
- Ob. 1, 2:** Oboes in C, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Cl. in B♭ 1, 2:** Clarinets in B-flat, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Fag. 1, 2:** Bassoons in F, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*. Includes a first ending bracket labeled *a2*.
- Corn. in F 1, 2:** Cornets in F, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Corn. in F 3, 4:** Cornets in F, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Tr-be in B♭ 1, 2:** Trumpets in B-flat, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Tr-ni 1, 2:** Trumpets in C, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Tr-ni 3 e Tuba:** Trumpets in C and Tuba, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Violini 1:** Violins I, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Violini 2:** Violins II, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Viola:** Viola, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- Celli:** Cellos, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.
- C-bassi:** Double Basses, starting with a *mf* dynamic and moving to *f*.

The score is in 2/4 time and features a dynamic range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The key signature is one sharp (F#). The piece is titled "Красивая" (Beautiful) by A. Toksanbaeva.

Рисунок 15

Завершение третьего эпизода D в симфоническом кюе «Красивая»

2

Musical score for the conclusion of the third episode D in the symphonic kuo "Beautiful". The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Tubas (Tba.), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. D.), Bass Drum (B. D.), Violins I (Vln. 1), Violins II (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is in 2/4 time and consists of three measures. The first measure is marked *ff*. The second measure features a *solo* passage for the Oboe and Violins I, marked *p*. The third measure is marked *mf* for the Flute, Clarinet, Bassoon, Violins II, Viola, Violoncello, and Contrabass, and *p* for the Oboe and Violins I.

Рисунок 16

Структура симфонического кюя А.Токсанбаева «Красивая» («Кербез»)

Тематический блок	A	B	C	A ¹	B ¹	C ¹	D	C ²	B ²	A ²	B ³	C ³	B ⁴
Ведущий тембр	I Cor.	I Ob.	Vc.	I, III Cor.	I Ob.	I Cl., I, III Cor.	тугги	I Fl., Vln.I	Vln.I	I Tpt.	I Ob.	I, II Fl.	I Ob., I Cl.
Тональность	G	G	G	D	D	D		G	C	As	As	As	Es
Такты	1-4	5-8	9-15	16-21	21-24	25-28	29-31	32-36	36-40	40-45	46-50	50-55	55-58

Тематический блок	B ⁵	A ³	C ⁴	D	C ⁵	A ⁴	C ⁶	D ¹	C ⁷	B ⁶	A ⁵	A	B
Ведущий тембр	I Cl.	Vln.I	I Cl., I Fl.	тугги	I Ob.	I Cl.	Vln.I	тугги	I Ob., Vln.I тугги	тугги	I Cl.	I Cor.	I Ob.
Тональность	H	E	E		A	D	D		G	G	G	G	G
Такты	59-64	64-67	68-71	72-74	75-76	79-82	83-84	85-90	91-102	102-107	107-116	117-121	122-126

Рисунок 17

Структура симфонического кюя С. Абдинурова «Саки»

Тональность	B dur																	
Тематический элемент	A	B	C	A	D		D			E	D			E	A	D		
Тембры	Tutti	B.Cl., 2 Fag., III Tbn., Tube, Piano, Vc., Cb.	4 Cor.	Tutti	I Tpt. con sord.	4 Cor.	Archi	4 Cor.	Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl.	Timp. Cab., Archi	4 Cor.	2 Fl., 2 Cl.	Archi	4 Cor.	Tutti	2 Fl., C.Ingl.	2 Ob., 2 Cl.	Picc., 2 Tpt. con sord.
Цифра					1		2			3			4					
Такт	1-10				11-17		18-25			26-32			33-40					

Тональность	B dur								As dur					
Тематический элемент	E		<u>D</u> A		C	A	B	C	A	<u>D</u> A	<u>E</u> A	<u>D</u> A	<u>E</u> A	<u>D</u> A
Тембры	Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 4 Cor., Archi.	4 Cor., 3 Tpt., 3 Tbn., Tube	2 Fl., C.Ingl., V-ni I,II, V-le	2 Ob., 2 Cl. V-ni I,II, V-le	4 Cor.	Tutti	B.Cl., 2 Fag., III Tbn., Tube, Piano, Vc., Cb.	4 Cor. 3 Tpt., 2 Tbn.,	Tutti	I Tpt.	4 Cor.	I Tpt.	4 Cor.	I Tpt.

Цифра	5	6	7	8	9
Такт	41-44	45-54	55-66	67-74	75-82

Рисунок 18

Эпизод битвы в симфоническом кюе «Саки»

16

Piccolo

Flute

Oboe

English Horn

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trumpet in B \flat

Trombone

Tuba

Timpani

Percussion

Percussion

Percussion

Percussion

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Рисунок 19

Кульминация в симфоническом кюе «Саки»

11

Timpani

Legno

Vibraslap

Bongos

Tambourino

6

Timpani

Legno

Vibraslap

Bongos

Tamb.

10

Timpani

Legno

Vibraslap

Bongos

Tamb.

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves. The first system (measures 1-5) features a Timpani part with a steady eighth-note pattern, while the other instruments are silent. The second system (measures 6-9) introduces the Legno, Bongos, and Tambourino. The Legno and Bongos play eighth-note patterns with triplets, while the Tambourino plays a similar pattern. The Legno part is marked *f* and the Bongos/Tambourino parts are marked *f*. The third system (measures 10-13) continues the patterns, with the Legno part marked *mf* and the Bongos/Tambourino parts marked *f*. The Vibraslap part is silent throughout the first two systems and then plays a long, sustained note in the third system.