

На правах рукописи

АБДИНУРОВ
Алиби Куттымбетович

**Принципы формообразования и оркестрового письма
в симфонических кюях композиторов Казахстана**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2016

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Джани-заде Тамила Махмудовна

Официальные оппоненты: **Дубровская Марина Юзефовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Новосибирская государственная
консерватория имени М.И. Глинки,
зав. кафедрой этномузыкознания

Хаздан Евгения Владимировна
кандидат искусствоведения,
член союза композиторов
Санкт-Петербурга

Ведущая организация: Государственный институт
искусствознания

Защита состоится 21 февраля 2017 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения при Российской Академии музыки им. Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, д. 30/36)

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <http://www.gnesin-academy.ru/node/16203>.

Автореферат разослан « »

201_ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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. Трёмбовельский, 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 күй 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; 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. 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*.

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»¹.

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»². 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»³.

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

¹ Самаркин А. В. Формирование оркестрового стиля в симфонической музыке Казахстана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Самаркин Александр Васильевич. – Л., 1988. С. 5

² Там же. С. 15.

³ Там же. С. 16.

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, Н.С. Кетегеновой, С.А. Кузембаевой, Е.Б. Трёмбовельского, Л.Т. Сайгафаровой.

Особенностям развития профессиональных композиторских школ в музыкальных культурах народов бывшего СССР (Азербайджана, Узбекистана, Таджикистана) посвящены работы Н.Г. Шахназаровой, 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». 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 *мукама*.

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». Интерес для нас представляют также труды по созданию симфонических *мукамов* и *макомов* в других регионах Востока (Н.С. Янов-Яновской, Т.М. Джани-заде).

По вопросам оркестровки, которые стоят в центре нашего исследования, кроме работ А. Самаркина, ценность для нашей диссертации представляют монографии: Н.А. Римского-Корсакова, Н.Н. Агафонникова, А.М. Веприка, Н.Н. Зряковского, Ю.А. Фортунатова, Г.И. Банщикова 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;
- одностанная 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 музыкознании 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении дается обоснование актуальности избранной темы, её научной новизны; определяются цели, основные задачи, объект и предмет исследования; характеризуются его методы и состояние разработанности указанной тематики в

музыковедении.

В первой главе **Традиционный кюй как феномен духовной культуры казахов** выделяются характерные черты традиционного кюя, который рассматривается как специфический жанр сольного инструментального народно-профессионального творчества казахов.

§1 Жанровые и стилистические признаки казахских традиционных кюев дает представление о богатом спектре инструментальных жанров у казахов, непосредственно связанных с укладом кочевой жизни народа, охватывая различные стороны его жизнедеятельности. Каждый из существующих жанров является неповторимым образцом фольклорного творчества, со свойственным лишь ему типичным кругом средств музыкальной выразительности. Подчеркивается, что традиционный казахский кюй – это особый и достаточно сложный жанр народного инструментального творчества. Он создавался искусными исполнителями, музыкантами-мастерами, которые получили наименование *кюйши*. *Кюйши* являются профессионалами в игре на наиболее развитых в техническом отношении казахских народных инструментах: струнных – домбре и кобызе, духовом – сыбызгы. Широкое распространение и профессиональное развитие получили кюи для домбры – излюбленного инструмента казахов, который наилучшим образом раскрывает технические, образные и формообразующие признаки жанра кюй.

Инструментальные пьесы с названием кюй (*кюю, кой, озон-кюй, кыска-кюй, халмак-кюй*) бытуют у ряда тюркских народов – у киргизов, башкир, узбеков, каракалпаков, калмыков, татар. На территории Казахстана кюи получили широкое распространение во всех регионах страны. Казахские фольклористы выделяют два стиля исполнения народных кюев – *шертпе* (Восточный, Южный и Центральный Казахстан) и *токпе* (Западный Казахстан), которые отличаются по образности, тематизму, форме и исполнительской технике. Этимология данных слов выражает не только географическую принадлежность, но и характер, образный мир и темпо-ритмические характеристики домбровых пьес. Мы обращаем внимание исследователей на то, что этимология слова «кюй», которая обозначается сегодня казахскими учеными как «состояние», «настроение», следует дополнить еще одним значением: «село, селение», «аул» – на такой смысл слова кюй, распространенного у ряда тюркских народов указал в своих работах лингвист Э.Р. Тенишев⁴.

Академик утверждал также, что термин кюй близок к китайскому термину «кёг» (*кёк*), обозначающему «тон», «напев», «лад». Как известно, термин *кёк* встречается в музыкальном искусстве туркменских *бахши* и азербайджанских, турецких *ашугов*. Ту же мысль об употреблении предками казахов термина «кок» («кёк») при исполнении кюя на кобызе, высказывает в своей монографии казахский исследователь А. Сейдимбек⁵,

⁴ Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика / Ред. Э. Р. Тенишев. Второе изд. – М.: Наука, 2006. – 912 с.

⁵ Сейдимбек, А. С. Қазақтың күй өнері. Астана, 2002. С. 167.

ссылаясь на работу лингвиста К. Жубанова «Исследования по казахскому языку» (Алма-Ата, 1966).

На основании результатов изучения работ ряда музыковедов и этнографов, а также собственного анализа отдельных образцов *кюя*, нами дается определение *кюя* с позиции жанра и стиля – это не продолжительная, но весьма яркая в образно-тематическом и развитая в техническом плане пьеса, которая имеет программное наименование и исполняется сольно. Казахский *кюй* отличает стремление к созданию единого художественного образа, моноладовый тематизм, бесконфликтность развития.

§2 Вопросы профессионализма и авторства. Сегодня принято разделять образцы казахского *кюя* на народные и авторские. Кульминацией в развитии профессионального устного музыкального творчества казахов стал XIX век. Он представлен целой плеядой талантливых музыкантов – *кюйши*. Они подняли устное традиционное искусство на новый профессиональный уровень, и их творчество уже не является анонимным. *Кюи*, созданные Курмангазы, Даулеткереем, Диной, Казангапом, Тагтимбетом, Сугиром, стали более индивидуализированными. Инструментальные сочинения этих *кюйши* рассматриваются как классические образцы казахского традиционного *кюя*.

В данном параграфе основное внимание уделяется профессиональному мастерству *кюйши*, проявляющемся особенно ярко в игре на домбре, на которой наилучшим образом демонстрируется характерная для каждого *кюйши* образность и манера исполнения. Индивидуальность каждого мастера определяется его неповторимым темпераментом, кругом излюбленных художественных образов и технических приемов игры.

Мы подчеркиваем, что в XIX веке возникла новая стадия в устном музыкальном творчестве казахов, которая отличалась авторством и достаточно высоким профессионализмом. Сравнение творчества двух выдающихся *кюйши* западноказахстанской музыкальной традиции, Курмангазы (1818–1889) и Даулеткереева (1821–1875), позволяет утверждать, что возникновение устно-профессиональных авторских *кюев*, демонстрирующих более развитые, чем в народных образцах, формы и приемы игры, свидетельствует о значительной эволюции народной музыкально-инструментальной культуры казахов.

§3 Программность *кюев* и их классификация обращен к распространенным наименованиям *кюев* для домбры, кобыза и сыбызгы. Наименования эти классифицируются нами по их образности. По утверждению всех исследователей казахской традиционной музыки, наличие определенной программы является важным признаком данного жанра. Изданная в 2009 году звуковая Антология «1000 казахских традиционных *кюев*» (Алматы, 2009) позволяет дополнить результаты их исследования собственными наблюдениями в области программности.

Темы, которые отражены в названиях инструментальных пьес, удивительно разнообразны и при большом количестве наименований практически не повторяются. Кроме принятого в музыковедении деления *кюев* на: *кюи*-легенды («Плач охотника»

(«Аңшының зары»), «Хромой кулан» («Ақсақ құлан») и пр.), исторические *кюи* («Разлука родов» («Ел айрылған») и др.), обрядовые *кюи*, лирические и *кюи*-состязание, нами предлагается более детализированная классификация. Так, можно выделять: *кюи*, связанные с образами родной земли и окружающей природы («Золотая степь» («Сарыарқа») Курмангазы и др.); *кюи* философского характера («Бренный мир» («Жалған дүние») Тилемиса и др.); *кюи*, раскрывающие тему повседневности и кочевого уклада жизни казахов («Пятеро иноходцев» («Бес жорға») и др.); *кюи*, наименования которых связаны с образом легендарного Коркыта; *кюи* о народных героях и важных исторических событиях («Туремурат» («Төремұрат»), «Младший» («Кішкентай») Курмангазы и др.); *кюи*, передающие различные психологические состояния человека («Прошло мое время» («Өттің дүние») – автор Усен торе, «Раздумье» («Толғау») – автор Тилемис и др.); *кюи*, посвященные женским образам и лирике («Душа-девица» («Кербез Ақжелен») Даулеткерей и др.); *кюи*, посвященные животным и птицам («Лебедь» («Аққу»), «Волк» («Қасқыр»), «Гусь» («Қаз») и др.). Образное богатство *кюев* усиливается характерной для их исполнения звукоизобразительностью, которая часто подчеркивается в их названиях: «Голос пятнистого гуся» («Торала қаздың дауысы») Акбалы, народный *кюй* «Раздоивший верблюдицу» («Нар идірген»), «Плач охотника» («Аңшының зары») Рыздыка.

Нами делается вывод о том, что одним из архетипических качеств жанра *кюй* является обязательное наличие в инструментальных пьесах программных образов и сюжетов, в которых выражены впечатления от окружающего природного и животного мира, а также быт, мифология, история казахов, личные размышления музыканта.

§4 Формообразование в *кюях* для *домбры* раскрывает особенности формы в традиционном *кюе*, исполняемом на домбре. В игре *кюев* на данном инструменте особую важность приобретают ладовые опоры на интервалах кварты и квинты (d-a и d-g). Мастера-*кюйши* разработали собственную терминологию для различения игровых позиций левой руки на этом хордофоне. Гриф домбры равномерно делится ими на три (четыре) регистра с собственными наименованиями: начальный – *бас* (охватывает тесситуру инструмента от первого до пятого лада), *орта* – средний (от пятого по десятый лад), первая и вторая *сага* – высокий регистр, возникающий в месте соединения грифа домбры с корпусом. Название этих ладовых разделов легло в обозначение создаваемой в каждом *кюе* канонизированной формы – *буынной* («состоящей из звеньев»). Эта форма регулирует ладо-мелодическое развитие домбровых *кюев*, происходящее в трех обязательных разделах: *бас буын* (букв. «первое звено, колено»), *орта буын* (букв. – «среднее звено») и *сага* (букв. – «устье», «разлив», «дельта реки»). Последнее наименование подразумевает кульминационную зону звучания, приходящуюся на самый высокий регистр.

Анализ формы домбрового *кюя* «До свидания, мама» («Аман бол, шешем, аман бол»), созданного Курмангазы, демонстрирует типичную для авторского *кюя*

последовательность трех разделов, отличающихся регистром своего звучания. На схеме виден еще один важный для формообразования традиционных казахских *кюев* принцип – это появление в качестве рефрена первичного тематизма (А). Этот принцип ладового развития отмечается также в инструментальных азербайджанских *мугамах* и туркменских *мукамах* (рисунок 1):

Рисунок 1

Сага 1 (d ¹ -d ³)						D	
Сага 2 (d ¹ -a ²)				C			
Орта буын (b ¹ -f ²)		B					
Бас буын (d ¹ -a ¹)	A		A		A		A

Во второй главе Развитие симфонических жанров в творчестве композиторов Казахстана и традиционный *кюй* внимание концентрируется на том, как претворялся народный *кюй* в профессиональном творчестве композиторов Казахстана. Нами рассматриваются ключевые моменты применения *кюевого* материала в профессиональной композиторской музыке и процесс, который привел к зарождению нового жанра, получившего определение – симфонический *кюй*.

§1 Претворение традиционного *кюя* в творчестве казахских композиторов раскрывает исторический процесс развития профессионального симфонического творчества казахских композиторов в отношении их к народному *кюю*. Выделяемые музыковедами (У. Джумакова) четыре этапа в освоении казахскими композиторами симфонического и оперного жанров (1920–30 годы, 1940–50 годы, 1960–70 годы, 1980–90 годы), обнаруживают, что обращение композиторов к традициям *кюя* по-разному проявилось на каждом из этих этапов. Мы останавливаемся на тех этапах становления композиторского творчества, в котором *кюй* участвует как источник тематизма при создании симфоний, опер, обработок для различных инструментальных составов.

Ряд сочинений казахских композиторов демонстрирует применение метода цитирования народного первоисточника (в области тематизма, фактуры и тембров). Подчеркивается, что в этом случае *кюй* привлекается композитором в основном в качестве источника тематизма в создаваемое им произведение и развивается в качестве основной темы или интонационного зерна, служащего импульсом для последующего развития с использованием той или иной европейской музыкальной формы. В крупных музыкально-сценических жанрах композиторы нередко используют *кюй* в качестве

лейтмотива⁶. *Кюй* выступает также основой в танцевальных сценах опер и балетов⁷. Нередко целые эпизоды и развернутые сцены в операх строятся на материале домбровых пьес⁸. Своей кульминации процесс симфонизации традиционного *кюя* достиг в пятичастной симфонии Г. Жубановой «Энергия» («Жігер», 1971), тематизм которой заимствован из сочинений, созданных знаменитым *кюйши*, исполнителем на домбре Даулеткереем⁹.

Накопленный казахскими композиторами профессионализм в области симфонизации *кюев* способствовал появлению в 60-х годах прошлого века нового самостоятельного оркестрового жанра в виде одночастной симфонической композиции, близкой к «симфонической картине», «симфонической поэме» или «симфонической фантазии», но получившей собственное жанровое определение – «симфонический *кюй*».

§2 Рождение нового жанра и принципы формообразования в симфоническом *кюе* Е. Рахмадиева «Дайрабай» раскрывает специфику формы в симфоническом произведении Рахмадиева, которое признано первым образцом нового жанра. Симфонический *кюй* «Дайрабай» оказывается близок к своему первоисточнику, так как его тематизм и образность, темпо-ритмические характеристики тесно связаны с одноименным традиционным *кюем*, получившим наименование «Дайрабай». Сочинение с таким наименованием хорошо известно сегодня, т.к. часто звучит в исполнении народных музыкантов и в аранжировках для оркестра народных инструментов.

Мы отмечаем, что композиторы Казахстана не сразу осознали факт рождения нового симфонического жанра, поскольку произведение Рахмадиева «Дайрабай» было использовано вначале в качестве танцевальной сцены в его опере «Красавица Камар» («Қамар сұлу», 1961). Самостоятельное концертное исполнение данной сцены подтолкнуло композитора к созданию симфонической пьесы-картины с названием «Праздничный» («Мерекелі»). А позже сочинение это появится с другим наименованием – «Дайрабай», поскольку восторженная аудитория и критика, почувствовали сходство музыки Рахмадиева с традиционным *кюем*, исполняемым в прошлом известным *кюйши* домбристом Дайрабаем. Это тематическое и образное сходство с узнаваемым всеми первоисточником и послужило поводом к рождению нового оркестрового жанра, обозначаемого «симфоническим *кюем*».

Огромный симфонический опыт Рахмадиева выразился в том, что созданный им *кюй* «Дайрабай» не являлся оркестровой аранжировкой традиционного первоисточника. Важным отличием данного опуса от народного стала трехчастная форма оркестрового

⁶ Первый яркий пример – опера «Қыз Жібек» («Девушка Жибек») Е. Брусиловского (1934), в которой звучит народный *кюй*-легенда «Ақсақ құлан» («Хромой кулан»).

⁷ Народный *кюй* «Тепенкок» в опере «Қыз Жібек» и *кюй* «Балбырауын» в опере «Ер Таргын» Е. Брусиловского (1936); *кюй* «Мерген», «Кос алка» в опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944).

⁸ Примерами подобного рода являются *кюй* «Балбыраун» в опере «Ер Таргын» Е. Брусиловского и «Соқыр Есжан» («Слепой Есжан») в опере «Биржан-Сара» М. Тулебаева (1946) и др.

⁹ В каждой части симфонии Г. Жубановой использован материал *кюев* Даулеткереев: в 1-й части – «Жигер», во 2-ой – «Жумабике», в 3-ей – «Топан», в 4-ой – «Салық өлген» («Смерть Слыка»), в 5-ой – «Құдаша» («Сватья»).

кюя, которая основана на сопоставлении двух контрастных тем. Если первая тема опирается на начальный тематизм (*бас буына*) традиционного кюя «Дайрабай», то вторая тема, звучащая в среднем разделе формы, представляет собой совершенно новую тему, причем лирического характера, создающую яркий контраст с крайними разделами трехчастной композиции. Эта новая тема, звучащая в ля бемоль мажоре, хорошо оттеняет яркое и праздничное звучание первой народной темы (в ре-мажоре), которая повторяется в репризе.

Таким образом, оркестровое произведение Рахмадиева «Дайрабай» обнаружило не только узнаваемость народного *кюевого* тематизма, но и признаки симфонического развития, характерные для западноевропейских музыкальных форм, основанных на образно-тематическом и ладо-тональном контрасте.

В §3 **Оркестровка симфонического кюя Дайрабай** предметом исследования становятся вопросы оркестровки. «Дайрабай», как и другой известный симфонический кюй Рахмадиева «Кудаша думан», написан для большого симфонического оркестра тройного состава с широким набором ударных инструментов, помогающих создать колористические эффекты в звучании оркестра. Композитор создает красочную по своему тембровому колориту и динамичности оркестровую пьесу. Он мастерски использует мощное *тутти*, сурдины, педали, *сoperto* у медных, аккорды и *pizzicato* у струнных, приемы дублировки, постепенного вступления отдельных групп инструментов путем наложения («лестница») и т.д. Блестящая оркестровка помогает выявить как национальную природу тематизма (бурдонная фактура струнных с имитацией игры на домбре), так и раскрыть образный контраст тематизма и подчеркнуть смену разделов в трехчастной форме с эффектной кодой, где использован прием поочередного вступления по квартам медных духовых.

Анализ оркестрового мастерства Рахмадиева в партитуре «Дайрабай» помогает осознать, насколько важную роль выполняет оркестровка в данном произведении, жанровая природа которого определяется чисто инструментальным мышлением у исполнителей народных *кюев*.

В §4 **Роль оркестра в раскрытии жанра кюй на примере сочинения Т. Мынбаева «Туремурат»** дается анализ одного из симфонических произведений, который представляет собой наиболее традиционное воплощение домбрового первоисточника.

Созданный Рахмадиевым новый жанр нашел продолжение, как в его творчестве, так и в творчестве других композиторов в 1970-ые годы. Близость к народно-профессиональным образцам казахского кюя отличает эти симфонические произведения. Симфонический кюй Мынбаева «Туремурат» представляет собой пример, в котором воспроизводится как тематизм, темп и образность известного кюя, созданного знаменитым кюйши Курмангазы, так и принцип традиционного формообразования в кюях. Композитором четко выделены не только регистры, но изменением оркестрового

звучания три *кюевых* раздела (*бас буын, орта буын и сага*). Очевидно, что Мынбаев ставил перед собой задачу создать оркестровую версию домбрового *кюя* Курмангазы. И ему это удалось, поскольку именно блестящее мастерство мастера-оркестровщика в этом симфоническом *кюе*, позволяет по-новому представить легендарный образ прославленного казахского богатыря Туремурата.

Манера оркестрового письма Мынбаева отличает внимание к оркестровым деталям (аккорды *non divisi* у струнных, *divisi* в партиях литавр и тромбонов) и разнообразие применяемых ударных инструментов (литавры, большой барабан, тарелки – висячие и двойные, бонги, том-томы, хай-хэт, ксилофон). Воспроизводимая в партитуре традиционная форма *кюя* получает особенно яркое звучание в своем кульминационном разделе (*сага*), где в высоком регистре появляются мощные аккорды тромбонов. Новым и совсем не традиционным, а вполне современным становится специальный ритмический эпизод, возникающий после кульминации (первые четыре такта цифры 12 и последние такты цифры 13), в котором солирует группа ударных инструментов. Этот эпизод очень напоминает солирование ударных инструментов во время джазовых джем-сейшн. Раздел этот совершенно новый и выделяется современными ритмами с представлением разнообразных тембров ударных инструментов. Он никак не укладывается в стилистику и схему построения традиционного казахского *кюя*, но в то же время усиливает богатырский облик Туремурата в глазах слушателей. Таким образом, в своем симфоническом воплощении *кюй* «Туремурат» демонстрирует высокое профессиональное мастерство композитора Мынбаева в современном «исполнении» традиционного жанра, созданного Курмангазы, но не на домбре, а симфоническим оркестром, подчеркивая самостоятельную важность инструментального начала в *кюе*.

В третьей главе **Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических *кюях*, созданных после 1980-х годов** рассматривается ситуация последнего двадцатилетия XX века и начала XXI века, когда жанровый канон симфонического *кюя* оформился окончательно и получил новые творческие решения у молодого поколения композиторов Казахстана. Хотя у некоторых современных авторов симфонический *кюй* по-прежнему остался ориентирован на образы и тематизм народных первоисточников – «Младший» («Кішкентай», 2013) Армана Жайыма; «Туремурат» (2014) Таскына Жармухамеда.

В §1 **Своеобразие образности и драматургии симфонического *кюя* Т. Кажгалиева «Погоня за девушкой» («Қыз қуу»)** выделяются характерные особенности одного из «авторских» симфонических *кюев*.

История создания партитуры «Погоня за девушкой» напоминает историю появления первого *кюя* Рахмадиева, поскольку это симфоническое сочинение тоже представляет собой часть симфонической сюиты Кажгалиева 1988 года «Степная легенда» («Дала аңыз»). Поводом для определения жанра данной инструментальной пьесы в качестве *кюя* стала ее программа. Название данного сочинения указывает на

распространенную во время свадебного обряда у казахов традиционную игру – погоню юноши за своей невестой во время скачки на конях, завершающуюся в конце концов поцелуем.

Сценическое действие, которое разворачивается в этом сюжете, прекрасно передано композитором в виде самостоятельной оркестровой пьесы, где последовательная цепь событий передается тремя контрастными темами: темой погони, темой девушки и темой джигита. Тематизм этот не связан с конкретными народными *кюями*, и композиция тоже не опирается на *буынную* форму традиционных *кюев* для домбры. Симфоническая пьеса Кажгалиева имеет сложную трехчастную форму с небольшим средним разделом разработочного характера и сжатой репризой, где первоначальные темы красочно варьируются оркестровыми приемами. Драматургия созданной Кажгалиевым оркестровой пьесы «Погоня за девушкой» весьма оригинальна, поскольку обусловлена необычностью программного замысла, который отличается сюжетностью, нарративным характером. Самостоятельное исполнение этой яркой концертной пьесы обрело широкую популярность у слушателей, и ее, безусловно традиционные, знакомые слушателю народные истоки, способствовали тому, что за ней закрепилось жанровое обозначение *кюй*.

Кажгалиев передает сцену погони современными средствами, проявляя высокое мастерство профессионального симфониста. Художественной выразительности данный *кюй* достигает благодаря необычайно яркой оркестровой зрелищности. Создается практически кинематографический эффект от сцены погони в ее красочном оркестровом воплощении. В результате отсутствие традиционного тематизма народных *кюев* в данном симфоническом произведении Кажгалиева компенсируется сохранением архетипической черты жанра, определяемой на уровне его национальной художественной образности, связанной, в данном случае, со свадебным обрядом казахов.

§2 Приемы оркестрового письма в *кюе* «Погоня за девушкой» подчеркивает значимость тембровой драматургии в раскрытии программы данного сочинения. Обосновывается идея о том, что в симфоническом *кюе* Кажгалиева оркестровое начало играет важную роль в создании «звуковой визуализации» погони. Каждый из трех тематических образов находит индивидуальное, присущее только ему тембровое решение. Создается ощущение персонификации инструментов оркестра, тембры которого становятся «действующими лицами», лейттембрами участников. Используя различные приемы оркестровки, Кажгалиев то выделяет солирующие группы инструментов, то создает мощное по динамике, но компактное звучание больших оркестровых групп и ярких тутти. Важная роль отведена ударным инструментам (с участием ксилофона и двух деревянных коробочек). Свойственная казахским домбровым и кобызовым *кюям* звукоизобразительность находит свое воплощение в кульминационном эпизоде, когда стремительная скачка внезапно завершается остановкой и победным ржанием лошадей. Здесь композитор использует прием *frullato* у трех труб

(«*f*» второй октавы) с последующим глиссандо. Блестящее оркестровое воплощение программного замысла в симфоническом *кюе* «Погоня за девушкой» еще раз подчеркивает необходимость ярких образно-инструментальных качеств в сочинении, определяемом в качестве жанра *кюй*.

В §3 Особенности авторских симфонических *кюев* «Красивая» («Кербез») А. Токсанбаева и «Саки» С. Абдинурова впервые анализируются партитуры двух «авторских» симфонических *кюев*, в которых сохраняются архетипические качества казахского *кюя*, несмотря на значительный отход авторов от конкретных народных образцов этого жанра.

Нами выявлены особенности формообразования симфонической партитуры «Красивая» («Кербез») Токсанбаева, которые выражены в свободном построении данного произведения, имеющего признаки трехчастной репризной формы, однако весьма своеобразные. Форма данного сочинения основана на чередовании тематических образований в виде повторяемых «блоковых конструкций»: начальной лирической («женской») темы, состоящей из трех интонационных элементов (а, б, с) и резко контрастирующей с ними, прежде всего, по своей ритмике, совершенно новой (по характеру «мужской») темой (D). Перестановка трех элементов первой темы вокруг темы D в обратном порядке выдает достаточно конструктивное построение Токсанбаевым формы данного произведения. Кроме того, сам тематизм данного опуса опирается скорее не на быстрые виртуозные *кюи*, исполняемые на домбре, а на лирические, исполняемые на смычковом кобызе. Однако, композитор не опирается в данном случае ни на традиционный *кюевый* тематизм, ни на форму традиционных пьес. Он обобщает художественную образность лирических *кюев* и создает авторский индивидуализированный тематизм, отсылая слушателя к традициям казахов (и киргизов, у которых бытует *кюй* «Кербез») через типичную для *кюевых* пьес программную образность.

Другим ярким образцом «авторского» симфонического *кюя* является произведение С. Абдинурова «Саки». Хотя тематизм и форма данной симфонической пьесы не связаны напрямую с казахским песенным или инструментальным фольклором, жанр ее определяется самим композитором тоже как *кюй*. Причиной тому прежде всего становится программа данного сочинения, которая предлагает слушателям перенестись во времена эпохи саков – древних племен, которые рассматриваются историками в качестве предков казахов. С. Абдинуров не применяет типичные для степных казахов развернутые темы инструментального или песенного характера, а опирается на интонации другого плана – короткие попевок небольшого диапазона, своего рода архаические «прамелодии». Яркие оркестровые эффекты передают воинственный дух древних кочевников, воспроизводят картины их грозного шествия и битв на полях сражения. Эта блестяще оркестрованное концертное произведение, напоминающая языческие образы балетов Стравинского, «проносится» на едином дыхании в быстром

темпе, сближаясь таким образом с быстрыми и виртуозными домбровыми пьесами. Подобно симфоническому *кюю* Кажгалиева, сочинение С. Абдинурова впечатляет своей визуально ощущаемой образностью и театральностью, отсылающей к национальной истории казахского народа.

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 сложной 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 выразительности¹⁰.

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 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.

¹⁰ 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].

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)¹¹. 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.¹² Другим ярким примером может служить партитура Александра Чайковского «Стан Тамерлана» из оперы «Легенда о граде Ельце, деве 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.

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-

¹¹ 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, Джами). 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.

¹² В одной из бесед, композитор отметил, что в тематическом плане здесь применяется мотив башкирского народного *узун-кюя* «Бул дуниянын кадырын билияик» («Давайте цннить жизнь»).

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.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых журналах,
рекомендованных ВАК:**

1. Абдинуров, А. К. Традиционный казахский кюй – основа симфонического кюя / А.К. Абдинуров // Музыковедение. – 2014. – № 4. – С. 35–44. – 1 п.л.
2. Абдинуров, А. К. Программность традиционного и симфонического кюя / А. К. Абдинуров // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 3 (37). – С. 36–40. – 0,5 п.л.
3. Абдинуров, А. К. Особенности формообразования и оркестровки в симфоническом кюе композиторов Казахстана / А. К. Абдинуров // Музыка и время. – 2016. – № 1. – С. 27–37. – 1 п.л.

Прочие публикации:

1. Абдинуров, А. К. Ғасырлар тоғысындағы Қазақстандағы композиторлық технологиялар (аспаптау тұрғысынан) (Композиторские технологии в Казахстане на рубеже веков (с точки зрения инструментовки) / А. К. Абдинуров // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие : сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 10-летию Казахской национальной академии музыки 20–22 марта 2008 года. – Астана : КазНАМ, 2009. – С. 104–107. – 0,4 п.л.
2. Абдинуров, А. К. Е.Р. Рахмадиев және оның «Дайрабай» симфониялық күйі (аспаптау тұрғысынан) (Е.Р. Рахмадиев и его симфонический кюй «Дайрабай» (с точки зрения оркестровки)) / А.К. Абдинуров // «Музыкальное образование: прошлое, настоящее, будущее» : сборник научных статей, 2011. – Астана : ДМШ № 2, 2011. – С. 34–39. – 0,5 п.л.
3. Абдинуров, А. К. Тілес Қажығалиевтің «Қыз қуу» симфониялық күйі (Симфонический кюй Тлеса Кажғалиева «Қыз қуу») / А. К. Абдинуров // «Идея независимости в искусстве. История и современность» : сборник статей по материалам научно-практической конференции 12-14 октября 2011 года. – Астана : Казахский национальный университет искусств, 2011. – С. 229–241. – 1,5 п.л.
4. Абдинуров, А. К. Изменения традиционного кюя в условиях развития симфонического мышления композиторов Казахстана / А. К. Абдинуров // Мұқан Төлебаев және бүгінгі қазақ музыкасы (Мукан Тулебаев и казахская музыка сегодня) : сборник статей по материалам научно-практической конференции, посвященной 100-летию М.Тулебаева 14 сентября 2013 года. – Алматы : Союз композиторов РК, 2013. – С. 101–109. – 1 п.л.
5. Абдинуров, А. К. Традиционный кюй в процессе развития симфонического мышления композиторов Казахстана / А. К. Абдинуров // «Традиционная музыкальная культура: проблемы междисциплинарного изучения». – Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, май, 2014. – Стендовый доклад. – 0,3 п.л.
6. Абдинуров, А. К. Казахский традиционный кюй – основа симфонического кюя / А.К. Абдинуров // «Қазақ академиялық саз шығармашылығының 75 жылдық даму жолы» («75-летний путь развития казахского академического композиторского творчества») : сборник статей по материалам научно-практической конференции, посвященной 75 летию Союза композиторов Казахстана 12 сентября 2014 года. – Алматы : Союз композиторов РК, 2014. – С. 271–295. – 1,5 п.л.
7. Абдинуров, А. К. Традиционный кюй в процессе развития симфонического мышления композиторов Казахстана / А. К. Абдинуров // «Гнесинская научная школа – XXI век» 186 (4). – Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2014. – С. 48–67. – 1 п.л.