

**NEWS**

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN  
**SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES**

ISSN 2224-5294

Volume 2, Number 306 (2016), 299 – 306

## **THE SYMPHONIC KUY: THE PROBLEMS OF HISTORY AND TYPOLOGY OF THE GENRE**

**M. T. Kokisheva**

The Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Almaty, Kazakhstan.  
E-mail: marlena\_07@mail.ru

**Keywords:** symphonic music of Kazakh, traditional kuy, symphonic kuy, cultural paradigm.

**Abstract.** National specific genre “symphonic kuy” is one of the original phenomena of 20<sup>th</sup> century Kazakh music. In this article an attempt to reflect the genesis of symphonic kuy in historical aspect was given applying the methods of historical musicology (the change of cultural paradigm in the republics of Central Asia). The symphonic kuy appeared as the result of interaction of European and Kazakh traditional musical thinking.

Studying the synthetic nature of this genre supposes methodology of comparative (ethno-) musicology. Symphonic kuy is a result of synthesis of Kazakh traditional dombra piece with its typical genre features and European single-part symphonic genres (symphonic picture, poem, overture etc.).

Developing synchronically with the system of music culture of European model the symphonic kuy now on the stage of independent Kazakhstan is a branched genre subsystem. Hence the need to identify typological attributes. Basing on similar genre features of traditional kuy, contemporary symphonic kuy and European single-part symphonic genres for the first time in Kazakh musicology we offer the classification of multiform types of researched genre by compositional and performance signs. Symphonic kuy may be classified by following features: thematism, structure, performance means.

УДК 78(574)09

## **СИМФОНИЧЕСКИЙ КЮЙ: К ВОПРОСАМ ИСТОРИИ И ТИПОЛОГИИ ЖАНРА**

**М. Т. Кокишиева**

Казахская национальная консерватории им. Курмангазы, Алматы, Казакстан

**Ключевые слова:** симфоническая музыка композиторов Казахстана, традиционный куй, симфонический куй, культурная парадигма.

**Аннотация.** Национальный специфический жанр «симфонический куй» входит в сферу самобытных явлений казахстанской музыки XX века. В статье осуществлена попытка отразить в историческом аспекте с применением методов исторического музыкоznания (смена культурной парадигмы в республиках Центральной Азии) генезис симфонического кюя, возникшего в результате взаимодействия европейского музыкально-композиционного мышления и традиционного.

Синтетическая природа жанра, при его изучении, предполагает применение методов сравнительного музыкоznания. Симфонический куй представляет собой результат синтеза традиционной домбровой пьесы с характерными для нее жанровыми признаками и европейскими одночастными симфоническими жанрами (симфоническая картина, поэма, увертюра и т.д.).

Развиваясь параллельно с системой музыкального творчества европейской модели, симфонический куй на этапе Независимости представляет собой разветвленную жанровую подсистему, что обуславливает необходимость выявления типологических признаков. На основании выявленных схожих жанровых черт традиционного кюя, современного симфонического кюя и европейских одночастных симфонических жанров

впервые в казахстанском музыкоznании осуществлена классификация многообразных типов исследуемого жанра по композиционным и исполнительским признакам. Симфонический кюй можно классифицировать по следующим признакам: по тематизму, по форме, по исполнительскому составу.

**Введение.** Казахский домбровый кюй в 2014 году был включён в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО [1]. Древний жанр кюя был широко распространён в казахских степях. Эти лаконичные сольные композиции для *домбры* объединяли представителей различных социальных слоёв и субэтнических групп (жузы и роды). Они были и до сих пор остаются значимым средством интерэтнической коммуникации, а также важной частью экологии культуры в Казахстане.

Технический прогресс и инновации современной эры выдвинули перед древним искусством кюя новые вызовы. В XX веке многие неевропейские культуры были вовлечены в процесс смены культурных парадигм. Разными путями различные национальные культуры Востока (в широком смысле) приходят к освоению европейской модели культуры, в том числе, музыкальной. Конкретное выражение этот процесс находит в формировании национальных композиторских школ, развитии массовой культуры. Представители искусства нового типа ощущали необходимость адаптации кюя в новых для них жанрах оркестровой и театральной музыки. Этот процесс напрямую связан с проблемами экологии музыкального пространства и жизнеспособности жанров (концепция жизнеспособности жанров подробно разработана музыкovedом Кейтрин Грант [2]).

**Смена культурной парадигмы в странах Советского Востока.** Существует разница в освоении европейской модели культуры, и конкретно, музыкального искусства новоевропейской традиции [3] в странах Юго-восточной Азии, Ближнего Востока, Северной Африки и Центральной Азии. Если в таких странах, как Корея, Япония, Индия, Иран, Пакистан, Египет, Марокко и др. европейская модель культуры осваивалась эволюционно в течение одного-двух столетий (XIX – сер. XX веков), то в Китае, республиках бывшего Советского Союза (Азербайджан, Узбекистан, Таджикистан, Казахстан, Киргизстан, Татарстан), а также народов России (тувинцы, хакасы, башкиры, алтайцы и др.) этот процесс в силу политических обстоятельств имел революционный характер. Ускоренные темпы формирования новой национальной музыки по образцу академического искусства Европы, диктуемые социалистической идеологией, привели кискажённому пониманию роли и места традиции в новой системе культуры. Идеологические установки на начальных этапах становления новых сфер музыкальной культуры повлияли на восприятие фольклора и профессионального искусства устной традиции (термин Н.Шахназаровой) [4] как искусства прошлого, а внедрение европейских художественных форм – как прогрессивного явления. Однако потребность народа в существовавших веками традициях не исчезла и привела к возникновению чувства утраты наследия. Реакцией на дисбаланс между традиционными и привнесёнными формами искусства в последней трети XX века стал процесс возрождения культурного самосознания, ярко выражившийся в музыкальном искусстве.

В казахстанском музыкальном искусстве одно из наиболее ярких отражений обозначенных нами процессов прослеживается в судьбе жанра *кюй*.

**Кюй в условиях двух типов композиционного мышления.** Жанровые эксперименты с использованием модели домбрового кюя стали возможными в условиях смены культурной парадигмы, перехода к индустриальному и постиндустриальному обществу в XX веке. Неразрывные связи кюя с кочевым мировоззрением, широта его распространения и популярность в народе обеспечили жизнеспособность жанра в современных условиях. В музыкальном искусстве перемены выразились, прежде всего, в возникновении национального европейски-ориентированного музыкально-композиционного мышления, которое с 1930-х годов существует с традиционным и, в какой-то мере, занимает ниши последнего.

В XX веке столетиями выверенная форма, образное богатство, популярность в народе, присущие жанру *кюя*, привлекли внимание композиторов новой формации. Частое их обращение к традиционной инструментальной музыке вызывает вопрос о соотношении традиционного кюя с формами его адаптации в композиторском творчестве. Композиторы внедряют кюи в оперные сцены, в симфонические и камерные произведения, не только цитируя темы известных традиционных произведений, но и используя транскрипции всего кюя целиком, а также сами сочиняют кюи, подражая мастерам прошлого.

В 1960-70-е годы возник самостоятельный жанр «симфонический кюй». В чём отличие традиционного кюя от его композиторских вариантов, а в чём проявляется их связь? Насколько появление таких кюев обусловлено культурно-историческим процессом и насколько оно оправдано?

Как и в рамках письменной традиции, произведения профессионального искусства устной традиции Казахстана (кюи) предполагают индивидуальное (не коллективное<sup>1</sup>) авторство. Основное отличие в обращении к кюю в разных системах (традиционное искусство, искусство новоевропейского типа) заключается в мотивах создания произведения. Для представителя устной традиции основной побуждающей причиной является стремление к творческому самовыражению. Форма и средства художественной выразительности определяются каноном. Композитор новоевропейской традиции, обращаясь к жанру кюя, стремится не только к самовыражению, но и к приобщению национального искусства к мировому наследию. Включение кюя в контекст композиторского творчества – это одна из форм «обращения к корням», к наследию прошлого. Двойственность композиторских кюев, синтез европейских и традиционных принципов композиции позволяют привлечь широкую аудиторию: с одной стороны, такого плана произведения интересны самим представителям казахского этноса, носителям традиции; с другой стороны, оркестровое звучание в сочетании с экзотическими для не-казахского слушателя гармонией, мелодией и ритмом хорошо воспринимаются за пределами Казахстана.

Традиционный кюй и композиторский кюй при некоторых схожих внешних признаках и использовании общего жанрового названия имеют разные генетические основания. Этот факт объясним с позиций так называемого «генеративного» подхода, предлагаемого И. И. Земцовским. Он предлагает понимать жанр не только как «совокупность произведений известного типа», но и как «производство, продуцирование образцов такого типа по готовым моделям на основе социально-творческих стимулов» [5, с. 61-62]. Такие модели, называемые *порождающими*, у кюев для сольного народного инструмента (домбра) и кюев для европейского состава инструментов принадлежат разным традициям. Первая порождающая модель обусловлена тюркским этнотемброфоническим звукоидеалом и тембро-регистровым принципом развития, а вторая – жанровой системой, инструментарием академической европейской музыки и, в первую очередь, социально-творческими стимулами искусства письменной традиции. В частности, симфонический кюй как жанр основан на порождающих жанровых моделях транскрипции и симфонических одноголосных произведений ( увертюры, картины, поэмы и т.п.). Композитор, создавая произведение подобного рода, выступает в роли исследователя, как бы со стороны изучая жанровую модель кюя, применение которой в академических жанрах можно характеризовать как одну из форм фольклоризма.

Присущая композиции традиционного кюя комбинаторика не противоречит его оркестровому воплощению, но и не исчерпывает всех, предоставляемых оркестром, возможностей развития музыкальной мысли. В европейской музыке в течение нескольких столетий были выработаны характерные для симфонического мышления приёмы: тональное развитие, мотивная разработка, гомофонная и полифоническая фактура, принцип контраста. Сочиняя оркестровые версии кюев, композиторы опираются, прежде всего, на европейское композиционное мышление. Такие свойства кюя, как гетерофонная фактура, монотемность, модальность отходят на второй план. На первый план выдвигаются наиболее узнаваемые элементы традиционного инструментального жанра: мелодика, моторный ритм, квартово-квинтовая гармония (как имитация характерных домбровых звучаний).

То есть, использование кюя в композиторском творчестве – явление вторичное, принадлежащее скорее к новоевропейской традиции, чем к исконно казахскому искусству.

**Освоение кюя в композиторском творчестве.** Прежде, чем мы рассмотрим творческие методы синтеза традиционного казахского и европейских жанров, вкратце обратимся к истории «освоения» кюя в композиторском творчестве.

Многие композиторы и исследователи обращали внимание на потенциал философского обобщения кюя, сопоставимый с симфоническим. Так автор одних из первых транскрипций кюев

<sup>1</sup> В отличие от макомата, где личностная активность концентрируется в основном в деятельности исполнителя-творца (Шахназарова, с. 39), у казахского народа существовала традиция закрепления имени автора в легенде, сопутствующей кюю. Так, например, известны кюи, авторство которых приписывается Коркыту (IX век), Кетбуге-жырау (ок. 1150-1225). Имена создателей большинства исполняемых ныне домбровых кюев известны.

для фортепиано этнограф А. В. Затаевич (1869-1936) отмечал особое акустическое свойство домбрового двухголосия: насыщенность обертонами, создающую впечатление «грандиозного в миниатюре». Исследователь полагал, что транскрипции кюя для фортепиано и ансамблей европейских инструментов будут способствовать раскрытию «заложенного в кюях симфонического начала» [6, с.21]. Для передачи объёмного звучания домбрового тембра А. Затаевич использовал приём фактурного уплотнения (через удвоение октавами голосов кюя). Композитор и этномузиколог неоднократно отмечал существенное сходство композиционного мышления и восприятия казахского кюйши и европейского композитора-симфониста. Именно этим сходством он объяснял готовность казахского музыканта к восприятию симфонического оркестра (там же).

Вполне естественно, что, опираясь на опыт русской композиторской школы XIX – начала XX столетия, казахстанские композиторы первого поколения (1930-1950-е годы) [7] адаптировали традиционные жанры к нормам европейской жанровой системы. Так многие известные в народе песни акынов Биржан сала, Ахана сере, Жаяу Мусы, Абая и др. были заимствованы первыми казахстанскими оперными композиторами (Е. Брусиловский, А. Жубанов, Л. Хамиди, М. Тулебаев). Для казахстанских композиторов первого поколения путь развития нового типа композиции через адаптацию домбрового звучания вообще и кюя в частности к ансамблевому и оркестровому исполнению представлялся наиболее приемлемым. Не случайно одним из первых удачных опытов придания кюю нового звучания было создание обработок традиционных кюев для оркестра реконструированных народных инструментов, созданного композитором Ахметом Жубановым по аналогии оркестра русских народных инструментов так называемого «андреевского» типа. Было бы ошибочным называть опыт создания оркестра народных инструментов безусловно успешным. Критике, главным образом со стороны фольклористов, подверглась и неизбежная практика отбора «лучшего» из нескольких бытующих в народе вариантов одного кюя, и постепенное снижение роли устной передачи музыкального текста, и реконструкция инструментов<sup>2</sup> и другие аспекты оркестрового исполнения традиционной музыки. Тем не менее, данный «эксперимент» оказался жизнеспособным. В настоящее время в Казахстане успешно функционирует ряд народных оркестров, в репертуар которых входят как переложения практически всех известных домбовых кюев, так и специально написанные авторские кюи.

Однако подход к симфоническому претворению домбрового кюя был найден не сразу. Первые опыты были связаны с цитированием тем кюев в оперных сценах (Е. Брусиловский. «Қыз жібек», Ақсак құлан). Именно оперные сцены, основанные на композиционных принципах и тематизме в духе традиционных кюев, впервые были названы «симфоническими кюями», как утверждает казахстанский исследователь Г. К. Котлова [8, с.197]. В частности, Л. И. Гончарова так называет симфоническую картину бури из второго акта оперы Е.Брусиловского «Дударай» [9, с.124]<sup>3</sup>.

Следующим шагом стало включение транскрипции кюя в циклические формы. Один из первых опытов такого плана – использование кюев Курмангазы в Симфонии-сюите Е. Брусиловского «Сары-арка» (1943). Три из четырёх её частей основываются на темах кюев, и в каждой из них композитор по-разному подходит к «рекомпозиции» оригинала. Так кюй-легенда «Аксак кулан» («Хромой кулан») в первой части повторяет программу оригинала – историю гибели на охоте сына Жоши-хана. Для более детальной передачи образов молодого охотника и хана Е. Брусиловский вводит эпизоды на авторские темы, а сам кюй звучит рефреном, характеризуя образ кюйши-рассказчика. Складывается развёрнутая свободно трактованная форма рондо. Хотя черты рондальности присущи традиционному кюю (возврат к основной теме в низком регистре), рондо Брусиловского ближе к европейской романтической форме. Кюй Курмангазы «Балбрауын» во второй части использован как материал для транскрипции, близкой по форме оригиналу. Позиция в цикле и

---

<sup>2</sup> Реконструированная мастерами А.Е.Ермековым (1883-1943), К.Касымовым (1884-1966), И.И.Романенко (1893-1970) под руководством А. Жубанова домбра критически рассматривается главным образом с позиций строя: считается, что изначально две струны домбры настраивалась в A-d, то есть на кварту ниже наиболее распространённого сегодня строя d-g (малая октава). Вопросы строя домбры в различных условиях подробно рассматривает исследователь С. Утегалиева в статье «О высоте строя казахской домбры в современной музыкальной практике».

<sup>3</sup> Музиколог характеризует эту картину как «... симфонический кюй с характерной размеренностью движения и частым использованием квартовых и секундовых созвучий на органном пункте» (Очерки..., с. 124).

оркестровое звучание придают ему характер симфонического скерцо. В finale кюй Таттимбета «Кара-жорга» («Вороной инохodeц») стал основой крайних частей трёхчастной композиции, в центре которой цитата песни «Асет» акына Асета. В отношении фактуры Е. Брусиловский использует схожий с А. Затаевичем метод октавного удвоения, позволяющий передать акустику домбрового звучания и сохранить естественную гармонию кюя (квартово-квинтовое и бурдонное звучание).

Словосочетание «симфонический кюй» становится жанровым определением с появлением симфонических кюев Е. Рахмадиева «Дайрабай» (1961), «Кудаша-Думан» (1973)<sup>4</sup>, «Ортыпа» (1977) и других. По сути это творчески выполненные парофразы традиционных кюев. Так в основе кюя «Кудаша-Думан» лежит кюй Даулеткерея «Кудаша» («Молодая сватъя»). Е. Рахмадиев стремится передать через этот кюй картину ярмарочного веселья. От оригинальной композиции в оркестровой версии остаётся каркас формы кюя-тюке, сквозной остинатный ритм, основная тема. Материал раздела бас-буын оркестрован у него очень строго, можно сказать, аскетично. Композитор стремится здесь максимально сохранить звучание оригинала: фактура оркестра повторяет гетерофонию кюя. Основными средствами развития в форме становятся контраст и мотивная разработка. Если мотивная разработка близка комбинаторному мышлению кюйши, то контраст – чисто европейский приём. В фактуру введены контрапункты, контрастирующие ритмичной теме кюя, из которых «вырастают» краткие лирические и напевные эпизоды. Введение небольших контрастных эпизодов сближает форму кюя с контрастно-составной фантазийной формой.

Первые произведения, жанрово обозначенные Е. Рахмадиевым как «симфонический кюй», вызывали в композиторской среде неоднозначные оценки. Принимая сам художественный текст кюя в симфонической транскрипции, многие композиторы сомневались в целесообразности введения самостоятельного жанрового определения. Так, по мнению Г. Жубановой, это жанровое определение носит формальный характер («отголосок Постановления о формализме в музыке 1948 года»). Она пишет: «Присоединив к европейскому слову слово “кюй”, “мугам”, получаешь смешанный симфофольк-жанр. На самом деле он мало отличается от ранее созданных “Балбруана” Е. Брусиловского, “Танца” из “Биржана и Сары” М. Тулебаева, “Народного танца” из “Легенды о белой птице” автора этих строк...» [10, с.22]. Традиционный кюй обладает собственными сущностными чертами, и, исполненный симфоническим оркестром, не может считаться самостоятельным жанром [10, с. 23].

Тем не менее, в композиторской практике название жанра прижилось. Многие современники Е. Рахмадиева и молодые композиторы последующих поколений стали использовать определение «симфонический кюй» для своих оркестровых произведений. Среди авторов, обращавшихся к этому жанру Т. Мухамеджанов, Б. Кыдырбек, Е. Умиров, Е. Хусаинов, В. Стригоцкий-Пак, А. Меирбеков, А. Токсанбаев, А. Раимкулова, А. Бестыбаев, Т. Кажгалиев, А. Абдинуров и другие. Произведения первых десятилетий отражают поиски формы синтеза традиционного и академических жанров. Наметились сразу несколько направлений развития жанра, которые можно взять за основу жанровой типологии симфонического кюя.

**Типология жанра симфонический кюй.** В приведенной таблице мы предлагаем классифицировать симфонический кюй по трем параметрам: тематизм, форма и состав оркестра.

Типология жанра симфонический кюй.

По тематизму	Транскрипции традиционных домбровых кюев		Авторский с использованием цитаты	На оригинальном материале
По форме	Претворяющие форму традиционного кюя (буынная форма)		Использующие европейские формы с кюем как отдельным разделом	Использующие европейские контрастно-составные формы с рассредоточенным кюем
По составу	Для оркестра народных инструментов	Для симфонического оркестра	Для духового оркестра	Для камерного оркестра (с солистом и без)

<sup>4</sup>Кюи «Дайрабай» и «Кудаша-думан» получили международное признание и, в каком-то смысле, стали визитной карточкой не только их автора, но и всего казахстанского искусства. Они были удостоены первой премии III Международной трибуны стран Азии (Юнеско), исполнялись в Москве, Лондоне, Филадельфии, Сиднее, Берлине, Праге, Софии, Будапеште, Улан-Баторе, Токио и других городах зарубежья.

Использование цитаты авторского кюя в качестве *тематической* основы было характерно для симфонических кюев на этапе становления. Этот композиционный принцип на тот период был вполне оправдан в связи с общими тенденциями в казахстанском композиторском искусстве. В этой связи отметим, что все жанровые разновидности симфонического кюя в разной степени *интертекстуальны, диалогичны*. В транскрипциях традиционных кюев композитор работает с текстом конкретного произведения (*прототекст*), выстраивая художественный диалог с его автором, с образами и идеями одного опуса (*метатекст*). Таков, к примеру, кюй Е. Рахмадиева «Дай-рабай». При использовании лишь фрагмента (цитаты) традиционного кюя, и в особенности в симфонических кюях, строящихся на оригинальном материале появляется форма диалога не с одним автором и одним произведением, а с текстом всей инструментальной музыки прошлого, а шире – с текстом традиционной культуры (*гипертекст*). Конкретным выражением гипертекста «прошлого» становится композиционная модель традиционного жанра. В качестве «настоящего» выступает текст новой казахстанской культуры, основанный на композиционных принципах музыки Запада. Рубеж XX-XXI столетий демонстрирует обновленную трактовку традиционного кюя, когда композиционные признаки домбровой пьесы индивидуализируются в авторском творчестве. Для симфонических кюев последних десятилетий характерно использование авторского тематического материала.

Одним из основополагающих параметров для исследуемого жанра является *форма*. При выявлении жанровых основ симфонического кюя мы обнаруживаем, что композиционно близкими казахскому кюю оказываются одночастные симфонические жанры европейской жанровой системы: программная увертюра, поэма, фантазия, скерцо. Взаимодействие жанров происходит, прежде всего, на уровне формы: помимо общих для симфонической поэмы и кюя одночастности и программности, симфонический кюй синтезирует черты контрастно-составной (западной) и буынной (казахской) формы. В результате термин «симфонический кюй» находит широкое применение для произведений различных индивидуализированных форм [11].

В этом жанре проявляются два варианта индивидуализации: *формы на основе новой программы* (продолжающие развитие смешанных форм романтической эпохи – [11, с.172]) и *комбинаторные формы* (использующие всевозможные типы соединения техник, стилей, принципов формообразования – там же). Примером комбинаторной формы может служить кюй В. Стригоцкого «Ереке», в котором буынная форма с характерными фактурными приёмами имитации домбрового звучания и ритмом кюя использована как первый раздел контрастно-составной композиции. Во втором разделе использован тематизм песенного плана. Третий раздел – имитация звучания домбры в группе перкуссии. Финал – повторение песенной темы.

В рамках комбинаторной формы могут соединяться различные композиционные принципы, ладовые системы, техники композиции. Одно из направлений творческих поисков казахских композиторов ориентируется на реализацию жанровых черт кюя в условиях современных ладовых систем. К примеру, в кюе «Кварта-квинта» Б. Дальденбая для струнного оркестра диатоническая тема становится импульсом к мотивному и ладовому развитию, соединению диатоники и двенадцатitonовой системы. Схема-форма кюя (бас буын – орта буын – сага) реализуется в начальном разделе композиции. Здесь же, согласно названию произведения, композитор на диатоническом уровне «исследует» различные варианты соотношения кварт и квинт: как обращение, как мелодическую последовательность на фоне бурдона, как функциональную основу вертикали. Второй раздел формы строится на основе принципов контрастно-составной композиции, характерной для жанра фантазии. Короткие контрастные эпизоды объединяются движением от диатоники к двенадцатitonовости и единым ритмическим пульсом, характерным для кюя. Центральное место в фантастичном разделе занимает эпизод пиццикато, где ладовая свобода подчёркивается преобладанием уменьшённых и увеличенных кварт и квинт. В качестве центрального элемента тут по-прежнему выступает звук «соль», но он взаимодействует не с «ре» (как в принятой настройке домбры «соль-ре»), а с «до» и «до диез». Из этого взаимодействия складываются различные комбинации в гармонической вертикали, создающие тритоновые аккорды и созвучия. Небольшой завершающий раздел можно условно назвать жанровой репризой. Здесь возвращается фактура кюя, но продолжается развитие идеи хроматизации, тритонового усложнения вертикали. Творческий эксперимент

Б. Дальденбая показывает возможности соединения композиционных принципов кюя с современными ладовыми системами.

Многообразие форм симфонического кюя подразумевает и многообразие *оркестровых составов*. В казахстанской композиторской школе сформировались три группы композиторов, работающих в этом жанре:

- предпочитающие традиционные составы с учетом собственной исполнительской практики и соответствующего образования (Н. Тлендиев, К. Кумысбеков, А. Жайымов и др.)
- предпочитающие европейские составы оркестра (симфонический, камерный, духовой). Это Е. Рахмадиев, Т. Кажгалиев, А. Серкебаев, Б. Кыдырбек и др.
- сочиняющие и для традиционного и для европейского составов оркестра (Б. Дальденбай, Е. Умиров, А. Раимкулова и др.)

Другое направление развития жанра симфонический кюй предполагает включение черт музыки массовых жанров. Ярким примером может служить творчество Артыка Токсанбаева – его симфонические кюи «Жарылқасын», «Буранбель», «Казахстан» и другие. В их ритмической и интонационной основе домбровые кюи интерпретированы в джазовой манере, что подчёркивается соответствующей гармонизацией. Оркестр часто включает ударные и фортепиано, трактуемые как ударные инструменты.

**Заключение.** Симфонический кюй в современной музыкальной культуре Казахстана представляет собой яркий пример создания национально специфического жанра в рамках западной жанровой модели. Средством для этого становится синтез структурных принципов казахской и европейской развернутых одночастных форм на основе европейского типа композиционного мышления. Такой синтез возможен благодаря общим для кюя и одночастного симфонического произведения (картины, поэмы, увертюры и т.п.) чертам: программность, одночастность, глубина философского обобщения. За уж почти пятидесятилетнюю историю жанра благодаря его популярности у композиторов Казахстана сформировались различные его разновидности. Многообразие типов симфонического кюя свидетельствует не просто о жизнеспособности жанра, но и о его высокой значимости для казахской культуры.

Жанр симфонического кюя – это форма реакции национальной культуры на мировые процессы и стремление сохранить её идентичность в пост-индустриальном обществе. Этот жанр оказался способен отразить характерные особенности национального симфонизма на современном этапе в концентрированной форме. В понимании носителей культуры симфонический кюй языком западной музыки способен раскрыть характер казахского народа.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] Kazakh traditional art of Dombra Kuy – <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00996>
- [2] Grant C. Music Endangerment: how language maintenance can help. Oxford University press, 2014. 206 p. (p. xiii)
- [3] Дулат-Алеев, В.Р. Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской музыке. – Казань: Казанская государственная Консерватория, 1999. – 243 с.
- [4] Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы профессионализма. – М., 1983. – 152 с.
- [5] Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре // Советская музыка. – 1983. – № 4. – С. 61-64.
- [6] Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 358 с.
- [7] Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 226 с.
- [8] Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. – Алматы: Альянс-2, 2004. – 244 с.
- [9] Очерки по истории казахской советской музыке. – Алма-Ата, 1962. – 306 с.
- [10] Жубанова, Г. А. Музикальная культура Казахстана. // Мир мой - Музыка. – Т. I. – Алматы, 1997. – С. 18-24.
- [11] Григорьева Г.В. Музикальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений». – М., 2004. – 175 с.

## REFERENCES

- [1] Kazakh traditional art of Dombra Kuy – <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00996> (in Eng.)
- [2] Grant C. Music Endangerment: how language maintenance can help. Oxford University press, 2014. 206 p. (p. xiii) (in Eng.)

- [3] Dulat-Aleyev, V.R. Tekst natsionalnoy kultury: novoyevropeyskaya traditsiya v tatarskoy muzyke. – Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya Konservatoriya, 1999. p. 243. (in Russ.)
- [4] Shakhnazarova N. Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy professionalizma. M., 1983. p. 152. (in Russ.)
- [5] Zemtsovsky I.I. K teorii zhanra v folklore // Sovetskaya muzyka. 1983. № 4. P. 61-64 (in Russ.)
- [6] Zatayevich A.V. 500 pesen i kyuev kazakhskogo naroda. Almaty: Dayk-Press, 2002. p. 358. (in Russ.)
- [7] Dzhumakova U.R. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920-1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti. Astana: Foliant, 2003. p. 226. (in Russ.)
- [8] Kotlova G.K. Kyuy v sisteme zhanrov kompozitorskogo tvorchestva Kazakhstana Almaty: Alyans-2, 2004. p. 244. (in Russ.)
- [9] Ocherki po istorii kazakhskoy sovetskoy muzyke. Alma-Ata, 1962. p. 306. (in Russ.)
- [10] Zhubanova, G. A. Muzykalnaya kultura Kazakhstana // Mir moy - Muzyka. T. I. Almaty, 1997. P. 18-24. (in Russ.)
- [11] Grigoryeva G.V. Muzykalnye formy XX veka. Kurs «Analiz muzykalnykh proizvedeny». Moskva, 2004. p. 175. (in Russ.)

**СИМФОНИЯЛЫҚ КҮЙ:  
ТАРИХ ПЕН ЖАНР ТҮРЛЕРІНІҢ СҮРАҚТАРЫНА ҮҢДЛУ**

**М. Т. Кокиева**

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Алматы, Қазақстан

**Түйін сөздер:** Қазақстан композиторларының симфониялық музыкасы, дәстүрлі күй, симфониялық күй, мәдени парадигма.

**Аннотация.** XX-шы ғасырдағы қазақ музыкасының өзіндік құбылыстық ортасына ұлттық ерекше «Симфониялық күй» жанры енді. Бұл мақаланың мақсаты, еуропалық және дәстүрлі музыкалық композициялық ойлардың өзара байланысынан пайда болған симфониялық күй генезисін, тарихи музыка тану ғылыминың (Орталық Азия елдеріндегі мәдени парадигма аудиосымдары) әдістемелерін қолдануын тарихи қырынан көрсету еді.

Жанрдың синтезді табиғаты зерделеу барысында музыка тану ғылыминың салыстырмалы әдістерін қолдануды болжайды. Симфониялық күй дегеніміз, өзіне ғана тән жанрлық нышаны бар дәстүрлі домбыралы пьесамен еуропалық бірбеткейлі симфониялық жанрлардың (симфониялық картина, поэма, увертюра және т.б.) синтезінің нәтижесі.

Музыкалық шығармашылықтың еуропалық модельдерімен бірге параллельді түрде дамып отырған симфониялық күй Тәуелсіздік кезеңінде тармақталған жанр жүйесін ұсынады. Ал, бұл, топологиялық белгілерді анықтау қажеттілігін талап етеді. Дәстүрлі күй, замануй симфониялық күй және еуропалық бірбеткейлі симфониялық жанрлардың ортақ ұқсастықтары негізінде, қазақстандық музыка тану саласында алғаш рет көптүрлі жанрларды композициялық және орындаушылық белгілері арқылы топтау белгіленді. Симфониялық күйді мына белгілері арқылы топтауға болады: тақырыптық, құрылыштық, орындаушылық құрамы.

Поступила 17.03.2016 г.