

МРНТИ 18.41.91

СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 20-40 ГОДОВ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ЕВРАЗИЙСКОГО МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

А. Р. Раимқұлова

Министерство культуры и спорта Республики Казахстан,

Нур-Султан, Казахстан

e-mail: aqtoty.raitmqulova@gmail.com

Становление национальной композиторской школы Казахстана в 1920-1940-е годы ознаменовано формированием комплекса стилевых средств, основанных на взаимодействии традиционной и европейской музыки. Целью данного исследования стало научное осмысление процессов формирования национального симфонического стиля в контексте идей евразийства – взаимодействия культур народов Евразии. На основе сравнительного и музыкально-стилевого анализа были сопоставлены методы работы композиторов с традиционной песней и кюем. Если мелодии традиционных песен цитировались аналогично подобному приёму в европейской музыке, то взаимоотношение кюя и крупных симфонических форм с первых десятилетий многогранно проявилось не только в цитатах, но и в адаптации гармонии, фактуры и формы кюя к оркестровому звучанию, а также в формировании особого подхода к музыкальной драматургии. Средства художественной выразительности, тематизм, программно-сюжетная основа симфонических произведений 1920-1940-х годов отражают определяющие тенденции в культуре, связанные с развитием евразийского межкультурного диалога в Центральной Азии.

Ключевые слова: казахстанские композиторы, национальный стиль, евразийство в искусстве, казахская симфоническая музыка.

Изучение творческих процессов в композиторском творчестве представляется, на первый взгляд, достаточно узкой задачей музыковедения. Однако, изучение связанных с ними исторических трансформаций в жизни общества обуславливает актуальность обращения к теме не только с позиций прикладного музыковедения, но и с точки зрения социологии и философии. Усиливает необходимость расширения контекста и неоднократно отмеченная в отечественных социально-гуманитарных исследованиях исключительная роль музыки в национальной культуре казахов. Не случайно западные исследователи неоднократно акцентировали внимание на взаимовлияние казахского искусства и социотектонических процессов как давнего, так и недавнего прошлого (см., к примеру, работы М. Адамс [1]). Одной из творческих сфер, в которой за последние сто лет ярко проявились социокультурные коллизии, охватившие Казахстан сначала в составе СССР, затем как независимое государство, стала симфоническая музыка.

Первые казахстанские композиторы академического направления активно осваивали масштабные жанры, в частности в истории казахской музыки того периода обозначились основные тенденции развития симфонического и оперного жанра. Популярность симфонизма как феномена музыкальной культуры не случайна, так как в XX веке именно симфонической музыке принадлежит роль эстетического мерила целостной жанровой системы музыки [2]. Национальные композиторские школы, сформированные в первые десятилетия прошлого столетия, стремились создать собственную новую художественную символику, что отразилось в эволюции соотношения общекультурных и индивидуальных параметров. В частности, в европейской парадигме искусства до XX века стиль культуры определял авторскую стилистику, таким образом, доминируя. Смена парадигмы культуры (процесс подробно описан В. Недлиной [3]), обусловленная объективными и субъективными историческими предпосылками (глобализация, установление советской власти) привела к адаптации в казахской культуре норм и подходов к стилю в европейском композиторском творчестве. Данный процесс в научной литературе получил наименование вестернизации, хотя суть его значительно сложнее, чем простое копирование европейской модели культуры.

Описание проблемы

Обусловленность композиторского стиля процессами межкультурного взаимодействия долгое время рассматривалась в контексте проблемы «Восток – Запад» (см. труды М. Дрожжиной [4], У. Джумаковой [5], С. Кузембай [6], Т. Джумалиевой [7] и других). Противопоставление европейского и казахского музыкального искусства, неизбежное при таком ракурсе, представляется непродуктивным ввиду возникающего ряда условностей и излишне широких обобщений. Так, обобщение всего композиторского творчества как искусства европейского влечёт европоцентристские коннотации в исследовательской традиции. Между тем, уже в названных работах отмечен сложный характер стилевых взаимодействий и существенное влияние этнического традиционного искусства на музыку казахстанских композиторов.

В данной статье для обозначения многовекторности стилевых взаимодействий музыки и конкретизации их векторов предлагается использовать термин «евразийство». Заимствуя его из философии, мы вносим в его трактовку эстетический смысл и понимаем по евразийским межкультурным диалогом любой сплав средств художественной выразительности универсальной (условно говоря, европейской) письменной и этнических устных традиций. В целом для композиторского творчества национальных школ Центральной Азии характерен такого рода сплав как основная стилевая черта. Поиски истока методов воплощения диалога культур в музыке привели нас к предмету данной статьи: симфонической музыке периода становления национальной композиторской школы. Именно в 1920-1940-е годы были выработаны конкретные приёмы воплощения традиционного композиционного мышления в универсальных симфонических жанрах, что представляется ярким проявлением евразийского межкультурного взаимодействия.

Целью данного исследования стало научное осмысление процессов формирования национального симфонического стиля в контексте идей евразийства – взаимодействия культур народов Евразии.

Обзор литературы и методология

В разные периоды XX века формулировка понятия «евразийство» и подходы к нему значительно отличались. Как философское течение евразийство разрабатывалось в трудах русских философов первой половины и середины XX века: Н. Трубецкого [8], П. Савицкого [9], Л. Карсавина [10] и других. В существенно трансформированном во второй половине XX века философия евразийства предстаёт в трудах Л. Гумилёва [11], А. Берштейна, Д. Карцева [12] и других.

Новейшие методологические подходы к межкультурному взаимодействию опираются на семиотические концепции М. Бахтина [13], Ю. Кристевой [14] (и другие труды), Ю. Лотмана [15]. Конкретное претворение диалога культур в музыке исследуется с привлечением идей музыкальной семиотики (Э. Тарасты [16] и др.). Учёными отмечаются и проблемные стороны изучения вопроса, включая, прежде всего, «рыхлость» и недостаточную концептуальную ясность самих понятий «интеркультурализм» и «межкультурный диалог» (см., например, работу А. Элиаса и Ф. Мансури [17]). Учитывая специфику предмета изучения под взаимодействием мы будем понимать любое соединение средств художественной выразительности, свойственных двум и более культурам, в рамках одного художественного феномена (произведения, жанра, стиля).

Проблемы стиля в творчестве композиторов Казахстана рассматриваются в контексте теории национального стиля, разработанной музыковедением в рамках общей теории стилей и жанров. Учтены положения концептуальных исследований русскоязычного музыковедения И. Нестьева [18], С. Скребкова [19], Г. Орджоникидзе [20], М. Михайлова [21], М. Лобановой [22], М. Арановского [23], Е. Назайкинского [24], а также труды Л. Мейера [25].

Идея о внемузыкальной обусловленности национального стиля в разное время высказывалась И. Нестьевым [4, стр. 98], С. Скребковым [19, стр. 13]. Жизнь этноса на разных исторических этапах, её уклад определяют мировоззрение и систему ценностей, находящую непосредственное выражение в искусстве. Важнейшим методологическим принципом в изучении национального стиля М. Михайлов считает *«понимание национальности как категории исторической, непрерывно развивающейся, обогащающейся новыми чертами»* [21, стр. 226]. Множественность факторов, определяющих облик национального стиля, отмечают Е. Назайкинский и М. Михайлов.

С одной стороны, он обусловлен тем, что эта категория соотносится «со всеми видами художественной (и не только художественной) культуры» [21, стр. 183]. С другой – тем, что «сам феномен национального мыслим только в системе наций, а для изолированного народа он был бы немислим» [24, стр. 54].

Внутренние стилевые процессы нередко объясняются через концепцию «двуязычия» в современной музыкальной культуре казахов (А. Мухамбетова[73]). Интенсивное заимствование композиторами идей и средств традиционной музыки предполагает привлечение методов исследования проблемы «композитор-фольклор» (И. Земцовский [26]).

Широкий круг проблем композиторского творчества письменной традиции, а также смежных с ним вопросов развития национальных музыкальных культур в XX веке рассматривается через призму *теории национальных композиторских школ*, также многогранно представленной в русскоязычном (советском и постсоветском) музыкознании. Важнейшие методологические подходы к изучению национальных композиторских школ были почерпнуты из трудов В. Конен [27], Н. Шахназаровой [28], М. Дубровской [29], М. Дрожжиной [4], В. Юнусовой [30], И. Даниловой [31]. Периодизация на основе объективных факторов и методологический подход к изучению национальной композиторской школы Казахстана разработаны У. Джумаковой [5].

Результаты исследования

Новая эпоха представляет стиль культуры как компонент авторского облика, и более того – композиторский стиль значимо влияет на эстетику и на целостный социокультурный контекст. В казахской музыкальной культуре данные процессы можно рассматривать с различных позиций. С одной стороны, изменение позиционирования общего и индивидуального является мировой тенденцией, с другой – в этом отражается влияние традиционного художественного мировоззрения, в котором главенствует индивидуальность. С позиций евразийства в этом проявляется фактор **симфоничности бытия**, когда личность и контекст сосуществуют гармонично. Не случайно, именно в симфоническом творчестве казахстанских композиторов на разных уровнях (средства художественной выразительности, композиционные приёмы, форма и жанры) проявились многовекторные связи с музыкальными традициями разных народов. Сам феномен симфонизма имеет комплексный характер и, по определению Ю. Холопова, обладает такими ключевыми признаками, как разработка музыкальной мысли (в противовес изложению тем в песенных формах) и крупные формы [32, стр. 201].

В казахстанском симфонизме специфически проявилась общемировая тенденция к индивидуализации как жанра симфонии [33, стр. 10], так и композиторского творчества вообще. В мировой музыкальной культуре того времени в сфере симфонизма важнейший акцент приходился на новаторство в области тембра, что было вообще свойственно XX веку [34; 35]. Что касается исканий первых композиторов Казахстана в сфере симфонической музыки, необходимо отметить, что важнейшая тенденция заключалась в синтезе симфонизма как феномена европейской культуры и традиционного музыкального мышления. Примечательно, что подходы к решению творческих задач этого периода у композиторов-выходцев из казахской культуры (А. Жубанов, М. Тулебаев) не отличаются от подходов авторов, осваивавших нормы художественного мышления казахской музыки в зрелом возрасте (А. Затаевич, Е. Брусиловский, Л. Хамиди и другие). На наш взгляд, в этом также проявляется поликультурность, характерная для евразийства как эстетической установки.

В структурно-жанровом отношении первые симфонические опыты отражают доминирование европейского начала. Устойчивость изначальных параметров симфонического мышления является важнейшим качеством симфонизма и объясняется множеством факторов [33]. Тем не менее, в отечественной музыке того времени возникает множество новых тенденций в этой области – введение тем казахских народных песен, мелодические и ритмические стилизации, само содержание произведений было связано с казахской культурой, как актуальной, так и традиционной. С позиций мировой культуры эти процессы являют общие эволюционные изменения, в призме мировоззренческого взаимодействия такие качественные трансформации отражают сближение Востока и Запада. Симфоничность и симфонизм, в принципе, отражают явления родственных порядков, и поиски композиторов были связаны с исканиями наиболее общих, понятных максимальному количеству аудитории параметров музыкального мышления.

Помимо исключительно социально-политических факторов, вызванных эволюцией мировоззрения, глобализацией, подобные тенденции претворяли концептуальные основы евразийства как философии культурного синтеза.

Инструментальное мышление является неотъемлемой частью традиционной музыкальной культуры казахов. Изначально национальные инструменты были обязательным компонентом обрядовой культуры [2]. Несмотря на достаточно развитую жанровую систему инструментальной музыки казахов, наиболее репрезентирующий жанр – *кюй*. Жанровая система казахской музыки является отражением этапов человеческой жизни [36, стр. 67-92]. *Кюй*, как феномен художественного мышления также имеет собственные жанровые разновидности. Кроме того, различия между разными типами *кюя* определяются региональными особенностями. В большинстве случаев *кюй* не характеризуются большими масштабами, тем не менее, им свойственны богатство образного содержания, диалектика развития монообраза, динамические закономерности, что свидетельствует о наличии в *кюе* параметров симфонического мышления.

В казахстанской науке *кюй* признается высшей формой инструментального музицирования. Не случайно основной вектор поисков казахстанских композиторов связан с синтезом *кюя* и симфонии, во второй половине XX века появляется такая жанровая разновидность, как симфонический *кюй*. В традиционном обществе казахов, по словам А. Затаевича, «хороший *кюй* в исполнении хорошего (не говоря уже – прекрасного) домбриста ценится ими гораздо выше всякой песни, которую, конечно, не трудно перенять у другого, тогда как виртуозная игра на домбре дается не сразу и не каждому». Само определение жанра свидетельствует о глубокой вплетенности музыки в повседневную жизнь, так как *кюй* – это особый душевный настрой, психологическое состояние. Следовательно, изначальные основы инструментального мышления казахов определяются эпической природой, что также роднит *кюй* и симфонизм. Как видно, синтез симфонизма и традиционного инструментального мышления, как отражение взаимодействия культур, имеет достаточно глубокие мировоззренческие основания, и внедрение симфонизма в культуру Казахстана является достаточно закономерным в социально-политическом и культурном контекстах.

В творчестве первых казахстанских композиторов в сфере симфонического письма особый вклад принадлежит Е. Брусиловскому. Его перу принадлежит множество произведений, созданных в симфоническом жанре. Среди первых опытов композитора можно отметить «Сюиту на казахские темы» для струнного квартета, где он обращается к *кюям* Курмангазы «Жигер», «Серпер», «Көбік шашқан», «Сары арқа». Композитор не просто цитирует *кюй*, он обрабатывает их, гармонизирует, обогащает темброво. Таким образом, уже в жанре квартета композитор выявляет значимый симфонический потенциал, заложенный в *кюе*. Оставаясь в структурно-жанровых рамках классического квартета европейской традиции, квартет Брусиловского, тем не менее, представляет собой новое прочтение этого жанра. Помимо тематизма, Брусиловский использует интересные тембровые эффекты, приближающие звучание струнных инструментов к народной манере. Стремясь сохранить ритмическое своеобразие цитируемых *кюев*, композитор сохраняет ритмический рисунок, но в некоторых эпизодах меняет первичные метрические формулы с не симметричных на симметричные. В этом проявляется синтез параметров различных художественных систем на уровне метроритма.

Казахские традиционные *кюй-тоқпе*, как правило, отражают образы активные, наполненные энергетикой, при этом в силу монообразности казахской музыки в них нет ярко выраженных контрастов. В этом отношении Брусиловский полностью сохраняет параметры традиционной эстетики казахов, так как, несмотря на обращение к нескольким *кюям*, квартет пронизан единым нервом, и отражает множество трансформаций одного изначально заданного образа, что является отличительным жанровым признаком *кюя*.

Инструментальная музыка казахов пользовалась большой популярностью в традиционной среде, во многом это связано с тем, что, несмотря на программность *кюев*, содержание многих произведений объективно и отражает значимые философские проблемы. Космоцентризм традиционного мировоззрения очень ярко отражается в художественном мышлении. Например, *кюй* «Сары арқа» является одной из вершин этнической инструментальной культуры, что подтверждается его популярностью в настоящее время. Однако, при переносе традиционного жанра в условия симфонического концерта происходит трансформация его социальной функции.

Аналогичные явления наблюдаются в современном искусстве в отношении многих традиционных жанров (в отношении толғау см. [37]).

Безусловно, название кюя вызывает определенные ассоциации, тем не менее, степь – явление объективного мира, это целый космос, который каждый человек видит и чувствует по своему. Энергия земля, бег коня, бесконечность жизни, позитив созидания – ряд ассоциаций нескончаем. То есть, несмотря на заявленную программу, музыка произведения включает в себе богатейшее количество вариантов ее понимания, что, собственно, и делает ее бессмертной. Что касается симфонизма европейской традиции, необходимо упомянуть, что именно массовые коллективные жанры музыки определяются как максимально объективизирующие, отражающие значимые глобальные философские аспекты: человек и мир, жизнь и смерть. В этом заключаются аспекты глубинного родства симфонизма и традиционного инструментального мышления казахов.

С позиций евразийства потенциал диалектического философского осмысления, заложенный и реализуемый жанровых типах симфонизма и кюя, являет собой симфоничность на всех уровнях. Кроме того, масштаб художественного охвата разных явлений жизни коррелирует с понятием стяженности, максимальной спаянности всех элементов. Следовательно, родство жанровых признаков симфонизма и кюя обеспечило органичность внедрения симфонизма в культуру Казахстана начала XX века, и основные качества и свойства представленных жанровых типов отражают фундаментальные параметры концепции евразийства. Не случайно исследователь М. Кокишева рассматривает симфонический кюй как, в первую очередь, музыкально-социологический феномен [38].

С другой стороны, драматургический конфликт, будучи важнейшим художественным фактором симфонизма, не свойственен кюю [39, стр. 76]. Это проявилось в том, что в творчестве первых казахстанских композиторов доминировали одночастные или сюитные симфонические формы. Если говорить о кюе, в нем определяющий драматургический принцип заключается в становлении, трансформации заявленного вначале образа. Мелодическое зерно или мотив, репрезентируемый в начале произведения, путем регистровых вариантов, ритмо-интонационных перестановок развивается и утверждается, при чем без существенных изменений. Ярко контрастирующих разделов в принципе нет. Поэтому концепция каждого кюя основана на постоянном поиске внутри одного образа, без внешних вмешательств. Во многом это связано с позиционированием индивидуальности в традиционном обществе, в котором человек, отождествляя себя с миром, чувствовал себя как бы голограммой космоса.

Сосредоточенность на себе, постоянная рефлексия коррелируют с симфоничностью, что проявляется в постоянном росте, внутренней эволюции сознания, что также переключается со стяженностью в евразийской концепции. Также погружение в себя, не конфликтность с миром символизирует гармонию бытия, единение с окружающей реальностью, доверие пространству. Подобные специфические жанровые факторы традиционного кюя отразились в том, что композиторы не создавали масштабные многочастные симфонические произведения, объединенные единой идеей, так в пределах одной части было множество возможностей для развития единого образа. Таким образом, первые шаги в процессе взаимодействия мировоззрений отражены в истории казахстанского искусства появлением специфических музыкальных форм и жанровых типов, синтезирующих компоненты различных художественных парадигм, примером чему служат одночастные и сюитные симфонические произведения казахстанских композиторов 30-40 годов XX века.

Множество объединяющих факторов между симфонизмом и казахским кюем обусловили широкое распространение применения тем известных кюев в симфонических произведениях. Например, Е. Брусиловский в своих оркестровых сочинениях использовал тематизм таких кюев, как «Сары арқа», «Балбыраун», «Ақсақ құлан», «Түрмеден қашқан», «Ақбай», В. Великанов в «Казахской симфонии» обращается к теме кюя «Ақбала қыз». Примеров использования кюевого тематизма в произведениях первых композиторов Казахстана множество, так как процессы в музыкальной культуре страны того периода не происходили однонаправленно, с одной стороны, в Казахстане утверждались новые параметры художественной эстетики, привнесенные из Европы, точнее – России. С другой – профессиональные композиторы, выпускники российских вузов, активно осваивали пласт традиционной культуры, тем самым формируя новый музыкальный язык.

Одно из наиболее ярких сочинений 40-х годов – Симфония «Сары-Арка» Е. Брусиловского, созданная в 1941-1943 годах. Произведение состоит из 4 частей, структурные параметры каждой части выдержаны в традициях европейской академической классики. Содержание симфонии связано с жизнью и бытом традиционного казахского общества, что подтверждается обращением к темам казахских песен и кюев. Кроме того, в драматургии 1 части прослеживается влияние кюя-легенды «Ақсақ құлан», что позволяет говорить о жанровых трансформациях, определяемых взаимодействием традиционной казахской и европейской культур. Подробный структурный и стилевой анализ симфонии приведёт в труде Г. Котловой, посвящённом кюю в системе жанров казахской музыки [40]. Синтез стилевых компонентов понимается ею как опора на европейскую и традиционную композиционные системы в рамках одного сочинения. На практике связи стилевых компонентов носят интертекстуальный характер, и подчас, те или иные решения невозможно однозначно отнести к одному из стилевых истоков. Проследим проявления бикультурности через анализ отдельных композиционных решений.

Первая часть открывается Прологом, общее содержание которого характеризуется эпическим настроением, что, в свою очередь детерминировано обращением к традиционному жанру кюя-легенда. Медленный темп, мелодия, наполненная интонациями тоски, раздумий, философская углубленность музыки – представленная совокупность создает особый настрой, как бы призывая аудиторию к длинному рассказу. Если отталкиваться от оригинального кюя-легенды, здесь можно выявить ассоциации с образом Рассказчика-кюйши, погруженного в события легенды. С другой стороны, трагические интонации Пролога переключаются с горестными раздумьями Жоши-хана, потерявшего сына. Роль Пролога в форме первой части являет собой фактор культурного взаимодействия. В казахском традиционном мировоззрении время не линейно, циклично. Это проявляется во множестве факторов, например, в понимании смерти как возвращении, в традиции «тойбастар» в конце собственно тоя и так далее. В традиционной музыкальной культуре собственно акт публичного исполнения состоял из нескольких этапов. Музыкант сначала настраивался, вводя публику в необходимое художественное состояние, постепенно достигая адекватного контакта. То есть, вступление к исполнению являлось обязательным компонентом творческого публичного высказывания. Также традиции жырау в назиданиях непременно включали начальные разделы-интродукции [41, стр. 53-66]. С данной точки зрения Пролог Симфонии «Сары-Арка» является примером вплетения компонентов традиционного жанрового мышления в изначально европейский контекст. Следовательно, Брусиловский значительно расширяет пространство взаимодействия, синтезируя жанровые параметры и не ограничиваясь исключительно элементами мелодики и ритма. С позиций теории евразийства подобный органичный жанровый синтез являет собой пример мировоззренческого взаимодействия, то есть, пространство культуры безгранично, и в объединении евразийского сообщества первична культура.

Главная партия сонатной формы по состоянию воссоздает традиционный кюя-токпе «Сары арқа» с его стремительностью, энергией бешеной скачки. Побочная партия продолжает состояние первой темы, отражая радость, молодость, силу охотника. В экспозиции сонатного аллегро также представлен образ Рассказчика, заключительная партия не надолго возвращает нас к состоянию Пролога. Центральный раздел играет важную драматургическую роль, здесь композитор воплощает образ грозного Жоши-хана. В динамическом развитии данного раздела Брусиловский мастерски вплетает средства вариантного монотематического развития, свойственные кюю-токпе. Не изменяя мелодического рисунка темы, композитор представляет ее в разных образных претворениях: затаенная сдержанность энергии, сгущение драматизма, грозный, местами трагический характер. Как видно, несмотря на классическую сонатную форму, композитор отразил в первой части практически полномасштабную сюжетную линию легенды. То есть, национальное содержание вплетено в европейский структурный контекст. Согласно Н. Шахназаровой, данный пример синтеза отражает принципы музыкального профессионализма Запада [42, стр. 79-85]. В конце XX, и особенно – в начале XXI века методы межкультурного взаимодействия, безусловно, эволюционировали, что проявляется, например, в создании такого жанрового типа, как симфонический кюя или во многих сочинениях Т. Кажгалиева, в которых он сознательно стремится синтезировать компоненты художественного мышления, при этом сохраняя традиционные казахские жанровые параметры (Сюита «Степная легенда»). Но на начальных этапах развития академической композиторской школы Казахстана жанровые

эксперименты Брусиловского являли своего рода революцию в художественном мышлении. Отражая в своем творчестве образы, близкие коренному населению Казахстана, посредством параметров, свойственных европейской системе художественного мышления, композиторы делали значимый вклад в социально-политической эволюции, объединяющей народы Казахстана и России.

Вторая часть построена на материале кюев «Балбыраун» и «Абыл». Форма части состоит из трех разделов. Крайние эпизоды отражают энергию постоянного движения («Балбыраун»), средний раздел носит несколько лиричный характер, тем не менее, пульсация, свойственная кюю, является действенным стабилизирующим фактором («Абыл»). Ритмическое оstinato, используемое композитором во второй части, являет собой важнейший художественный компонент кюя-токке. Сама по себе постоянная пульсация, не прерываемая на уровне целостного произведения, определяется категориями времени и пространства в традиционной философии казахов. Жизнь кочевника – перманентное бесконечное движение, остановок в этом процессе нет в принципе. И ритмическое своеобразие казахских кюев отражает понимание времени в этническом мировоззрении. Пространство кочевника – бесконечно, не ограничено никакими пределами. Это также проявляется в оstinato ритме кюев. Следовательно, во второй части Брусиловский также претворяет категории традиционной картины мира казахов, но в жанровом отношении вторая часть представляет собой европейское симфоническое скерцо. Относительно трехчастной структуры необходимо отметить, что казахской традиционной музыке свойственны обратимые формы, такие как вариативность, не конфликтная репризность, рондальное сопоставление. Следовательно, здесь, в отличие от первой части, композитор стремится воссоздать компоненты художественной эстетики казахов.

Рефренная форма свойственна третьей части. Медленный темп, печальная тема песни «Ақ толғай», порученная скрипкам создают атмосферу горестных переживаний. Интонации жоқтау, вплетаемые композитором в мелодию, насыщают музыку трагическими нотами. Несмотря на рондальную структуру, Брусиловский не создает контраста между разделами, что позволяет говорить о монообразности части. Монообразность, как и монотематизм, является определяющим качеством традиционного художественного мышления казахов. Как видно на примере третьей части, композитор синтезирует жанровые компоненты разных типов мышления, такие, как жоқтау, сынсу и рондо. Кроме того, монообразность в рефренной форме свидетельствует о претворении мировоззренческих факторов традиционного художественного мышления.

Финал симфонии представляет яркую картину народного праздника, созданную в форме сонатного аллегро. Композитор обращается к теме кюя «Қара жорға» в главной партии. Стремительное движение поражает мощной энергетикой, композитор в очередной раз использует действенную силу ритмического оstinato домбрового кюя-токке. Побочная партия воссоздает мелодию песни Асета «Асет», при этом композитор представляет ее в обновленном виде, насыщая ее элементами торжественного марша, что подчеркнуто главенством ритмического начала, острой пульсацией. Примечательно, что в разработке композитор не сталкивает эти темы, наоборот, бесконфликтное сопоставление служит эффективным объединяющим фактором, кроме того, композитор обогащает обе темы ритмически, в результате чего они представляют собой разные грани одного образа – общенародного праздника.

Пример 4. Е. Брусиловский. Симфония-сюита Сары-Арка, I часть

Allegro vivo V-ni

V-ni II
V-la
V-c
C-b
T-ro

p simile

Таким образом, Симфония «Сары-Арка» Е. Брусиловского представляет собой яркий пример взаимодействия культур. На уровне жанра это проявляется в обращении к песне, кюю, в синтезе жанровых компонентов традиционной казахской и европейской музыки. Кроме того, в первой части композитор претворяет специфические жанровые особенности кюя-легенды, что свидетельствует о стремлении к модификациям устоявшихся европейских жанровых типов. Композитор использует и элементы традиционной обрядовой культуры, обращаясь к интонациям жоктау, к танцу «Қара жорға». Синтез параметров мышления также проявляется в претворении принципов монотематизма, монообразности. В структурном отношении использование обратимых форм (рондо, 3-х частность) также говорит в пользу стремления к мировоззренческому синтезу. Совокупность выявленных факторов представляет Симфонию «Сары-Арка» как одно из первых произведений казахстанских композиторов, претворяющих в своей концепции фундаментальные основания евразийской теории. Примечательно, что в данной симфонии намечены и другие, связанные с национальным стилем, черты: неконфликтность драматургии, экологическая тематика. Последняя особенно активно разовьётся в 1980-2000 годы [43, стр. 211-212].

Историческая практика показывает, что инструментальная музыка, обладая богатейшим семантическим потенциалом, в большинстве случаев является пространством новых исканий, прорывов [44, стр. 57]. И в традиционном, и в академическом европейском искусстве инструментальная музыка наиболее полно отражает тенденции в эволюции, с одной стороны, заключая в себе канонизированные параметры, с другой – определяя пути дальнейших перспектив в развитии. Во многом именно этим фактором объясняются успех и широкая популярность симфонических произведений первых казахстанских композиторов. Таким образом, специфические признаки и качества симфонического мышления в отечественной культуре 30-40 годов XX века являются отражением определяющих тенденций в мировой музыкальной культуре.

В отечественном музыкознании XX столетия одним из важнейших направлений являлась проблематика «композитор и фольклор». При этом в истории казахстанской науки выявляется эволюция контекстов в исследовании данной тематики: от вынужденной стратификации национального и академического профессионального – к определению параметров органичного синтеза традиционного этнического и академического, при котором невозможно четко дифференцировать мировоззренческие компоненты. С этой точки зрения в творчестве композиторов данного периода уровни взаимодействия композиторского и традиционного определяются достаточно четко и ясно. Это связано с превалированием европейских жанровых и структурных норм. Композиторы

внедряли в европейский контекст элементы национального музыкального языка, сохраняя исходные европейские параметры.

Обращение к народному музыкальному материалу было бы не возможно без исследовательской собирательской работы. Значимым вкладом в становление композиторской школы Казахстана является деятельность А. В. Затаевича. Сборники казахских народных произведений, составленные им, использовались не только казахстанскими композиторами, но и в творчестве Н. Мясковского, И. Ипполитова-Иванова и других русских композиторов. В принципе, в обращении казахстанских композиторов к народному материалу не было новаторства, так как собиранием и исследованием казахских песен в 20-х годах прошлого столетия занимался А.Э Бимбоэс, создавший в 1926 году «Степную фантазию», в которой звучат народные мелодии. В 1933 году М.А. Штейнберг представил свою симфонию «Турксиб», посвященную завершению строительства Турксибской магистрали. В этом произведении автор обращается к песням и кюям из сборников Затаевича. Структура симфонии достаточно традиционна, первая часть представляет собой сонатную форму с Прологом. В Прологе автор обращается к мелодии народной песни «Агажан».

Пример 5. М. Штейнберг. «Турксиб». Пролог, тема песни «Агажан»



Медленный темп, драматическое содержание песни создают эпический характер музыки, который автор усиливает яркой оркестровкой, динамическими средствами. Обращаясь к мелодии народной песни, Штейнберг не цитирует ее, а представляет авторскую обработку, что проявляется в изменениях ритма, мелодии. Автор углубляет изначальный образ средствами гармонии, тембра. Если сравнивать оригинал и вариант песни, предложенный композитором, можно отметить, что Штейнберг адаптирует мелодию народной песни в соответствии с жанровыми параметрами симфонического пролога.

Сонатное аллегро, следующее после Пролога, звучит в традициях художественной эстетики СССР. Содержание определяется автором как борьба за новый уклад. Структура традиционна, драматургия включает конфликт и победу позитивного созидющего начала. Мелодика первой части содержит в себе национальные элементы, но прямых обращений к каким-либо конкретным образцам народной музыки в ней нет. С точки зрения взаимодействия традиционного и европейского композитор ограничивается интонационной сферой, так как метро-ритмический компонент основан на симметричных квадратных формулах, в отношении тембровой драматургии композитор также остается в рамках академического европейского симфонизма.

Сдержанная вторая часть симфонии наполнена глубоким драматизмом, местами композитор насыщает музыку подлинно трагическими нотами. Продолжая состояние Пролога, вторая часть также имеет эпический характер. Здесь композитор использует мелодии песен «Буркитбай» и «Ардак». Трехчастная структура не содержит контраста, так как и крайние разделы, и середина звучат в одном состоянии, да и песни схожи по характеру. Поручая проведение мелодий скрипкам и деревянным духовым, композитор стремится воссоздать традиционную тембровую окраску, вызывая в памяти звучание кобыза и сыбызгы. То есть, во второй части национальная окрашенность музыки усиливается Штейнбергом за счет тембрового компонента.

Стремительное Скерцо, врывающееся вслед за второй частью, напоминает активные, полные драматизма скерцо симфоний Бетховена. Мелодика крайних разделов и середины содержит

интонации народных кюев, но какие-то прямые указания слухом не выявляются. То есть, композитор создает авторские мелодии, окрашенные национальным колоритом. Здесь можно заметить уже взаимодействие композиторского и традиционного на уровне мировоззрения, тем не менее, структурные и жанровые признаки определяются исключительно с позиций европейского мышления.

В Финале Штейнберг использует мелодии таких песен как «Тонкеріс» и «Умтыл алға кіші інім». Эти песни нельзя назвать традиционными, так как они были созданы в годы Революции и отражают настроения и образы, связанные со сменой социального строя. Тем не менее, все параметры мышления, заключенные в данных песнях, основаны на традиционной художественной эстетике казахов, что проявляется и в мелодике, и в ритмическом своеобразии. Финал отражает драматургические принципы той эпохи и являет собой яркое, праздничное завершение симфонического произведения. Оптимизм, торжество светлого, жизнеутверждающего начала подчеркнуты автором тембровыми средствами, стремительным движением, ладо-тональной окраской.

Среди других произведений на казахском материале того времени необходимо упомянуть также «Сюиту на казахские темы» С. Шабельского и Л. Хамиди (1939) и Симфонию «Возрожденный Казахстан», созданную в 1938 году А. Зильбером. «Сюита на казахские темы» достаточно исследована в отечественном музыковедении, она представляет собой обработки народных песен и часто использовалась в театральных постановках. А. Зильбер цитирует песни «Гаухартас» и «Майра», кюй Курмангазы «Балбыраун». Здесь представлен случай оркестровой обработки материала, без каких-либо вмешательств в оригинальный текст. С точки зрения взаимодействия авторского и традиционного интерес представляет гармонизация и оркестровка. Тем не менее, Симфония «Возрожденный Казахстан» осталась в истории как один из первых примеров обращения композиторов академического направления к традиционной музыке казахов.

Заключение

Итак, как видно на рассмотренных примерах, взаимодействие композиторского и традиционного в казахстанской культуре 20-30-х годов XX века происходило на уровне вплетения отдельных элементов национального мышления в европейский жанровый контекст. Тем не менее, первые опыты композиторов свидетельствуют о том, что в сфере музыкального искусства есть множество сближающих факторов, что является значимой предпосылкой к культурному взаимодействию.

Если рассматривать симфоническое творчество в Казахстане 40-х годов XX века, можно выявить несколько определяющих тенденций:

1. Введение в симфонический жанр национального тематизма (Казахская симфония Е. Брусиловского);
2. Использование национальных сюжетов в программных произведениях;
3. Усиление индивидуального начала, тенденции, связанные с трансформацией соотношения канона над импровизацией (Жалғыз қайың Е. Брусиловского);
4. Синтез жанровых компонентов симфонизма и концертности, что связано, с одной стороны, с требованиями идеологии, с другой – особенностями традиционного художественного мышления (Казахская симфония Е. Брусиловского).

Следовательно, симфонические жанры в творчестве композиторов Казахстана 20-40-х годов XX века отражают определяющие тенденции в культуре, связанные с развитием евразийского межкультурного диалога в Центральной Азии. Взаимодействие композиторского творчества и традиционной музыки как прямое выражение диалога культур стало одной из ключевых черт национального стиля не только в Казахстане, но и во многих регионах постсоветского пространства и продолжается до сих пор [45].

Список литературы

1. Adams M. (2020) *Steppe Dreams: Time, Mediation, and Postsocialist Celebrations in Kazakhstan*. University of Pittsburgh Press, 2020. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctv125jsxn. Accessed 6 Sept. 2020.

2. Тлеубергенов А. (2016) Претворение этнической картины мира в творчестве Т. Кажгалиева. Алматы: Дисс.на соискание степени доктора философии (6D040100).
3. Nedlina V.Y. (2020) On the relationship of historical processes and formation of the modern appearance of musical culture of Kazakhstan // Қазақстанның ғылымы мен өмірі - Наука и жизнь Казахстана - Science and life of Kazakhstan. №5/2. P. 437-444.
4. Дрожжина М.Н. (2005) Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... докт. иск. : 17.00.02 : утв. 16.12.2005 / Дрожжина Марина Николаевна. Новосибирск. - 346 с.
5. Джумакова У. Р. (2003) Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Москва. - 218 с.
6. Кузембаева С.А. (2006) Национальные художественные традиции и их конвергентность в казахской опере. Алматы. - 378 с.
7. Джумалиева Т.К. (2010) Казахские акыны: Восток – Запад, в контексте единого культурного пространства. Алматы. - 231 с.
8. Трубецкой Н. (2015) Европа и Человечество. Москва: Директ-Медиа.
9. Савицкий П.Н. (1997) Евразийство (опыт систематического изложения) //Континент Евразия. М.: Аграф.
10. Карсавин Л. (1992) Религиозно-философские сочинения. т. 1. Москва: Ренессанс.
11. Гумилев Л. Н. (1993) Древняя Русь и Великая Степь. Москва: Наука. -784 с.
12. Берштейн А. (2007) Третий мир. Единое наследие Чингисхана. Москва: Время новостей, № 231.
13. Бахтин М.М. (1994) Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп.-е изд. Киев: "Next". - 511 с.
14. Kristeva J. (1993) Nations without Nationalism. New York: Columbia University Press. - 108 pp.
15. Лотман Ю.М. (1992) К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Избранные статьи в трех томах / Ред. Лотман Ю.М. Таллин: "Александра". С. 111-121.
16. Tarasti E. (2002) Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. Walter de Gruyter.
17. Elias A., Mansouri F. (2020) A Systematic Review of Studies on Interculturalism and Intercultural Dialogue. Journal of Intercultural Studies. Vol. 41. №. 4. P. 490-523.
18. Нестьев И. (1954) О национальной специфике музыки // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. Москва: Государственное музыкальное издательство. С. 63-126.
19. Скребков С. (1973) Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка. - 418 с.
20. Орджоникидзе Г. (1973) О национальном стиле // Музыкальный современник. Вып.1.
21. Михайлов М.К. (1981) Стиль в музыке. Л.: Музыка. - 264 с.
22. Лобанова М. (1990) Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва. - 312 с.
23. Арановский М. (1998) Музыкальный текст: Структура и свойства. Москва, 1998. - 341 с.
24. Назайкинский Е.В. (2003) Стиль и жанр в музыке. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. - 248 с.
25. Meyer L.B. (1989) Style and music: Theory, history, and ideology. University of Chicago Press. – 376 p.
26. Земцовский И. (1977) Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград: "Советский композитор". - 176 с.
27. Конен В.Д. (1965) Пути американской музыки. 2-е доп. изд.-е изд. Москва: Музыка. - 526 с.
28. Шахназарова Н. (1992) Национальная традиция и композиторское творчество. Москва: Композитор. - 187 с.
29. Дубровская М. (2006) О формировании в Японии национальной композиторской школы (конец XIX - первая половина XX века) // Япония. Ежегодник. № 35. С. 143-159.
30. Юнусова В. Н. (2005) Азия и Северная Африка XX века // История зарубежной музыки. XX век. Москва. С. 518-573.
31. Данилова И.В. (2003) Этапы развития чувашской профессиональной музыки к проблеме становления национальной композиторской школы. Дисс.. канд. иск. Москва: Чувашский государственный педагогический университет им. И. Яковлева. - 253 с.
32. Холопов Ю.Н. (1986) О понятии "симфонизм" //Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура: материалы Всесоюз. науч.-теоретич. конф.
33. Арановский М.Г. (1979) Симфонические искания. Ленинград: Советский композитор.
34. Болашвили К. (1994) Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции/ автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва: Российский институт искусствознания.
35. Кабялис Р. (1989) Тембровая динамика в оркестровых сочинениях современных композиторов / автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс: ГК Лит.ССР.

36. Мухамбетова А.И. (2002) Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов / Б. Аманов, А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка XX век. Алматы: Дайк-Пресс.
37. Сәулембек Г.Р. (2020) Толғау жанрының өзгеріске ұшырауы және әлеуметтік қызметі // Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің Хабаршысы. № 2(82). Б. 90-98.
38. Кокишева М.Т. (2020) Симфонический кюй как музыкально-социологический феномен: к истории и проблематике вопроса // Қазақстанның ғылымы мен өмірі - Наука и жизнь Казахстана - Science and life of Kazakhstan. №5/2. С. 420-424.
39. Кокишева М.Т. (2016) Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис жанра, типология и развитие : дисс.. д-ра философии (PhD) : 6D040100 / Кокишева Марлена Тастемировна. Алматы. – 183 с.
40. Котлова Г.К. (2004) Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. Алматы: Альянс-2. – 244 с.
41. Мухамбетова А.И. (2002) Календарь и особенности времени в казахской культуре / Б. Аманов, А. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс.
42. Шахназарова Н.Г. (2013) Об опыте взаимодействия двух типов профессиональных традиций // Избранные статьи. Воспоминания. Москва: Государственный институт искусствознания.
43. Valiullina, R.N., Kashaganova, T.U., Kamza G.B. (2020) Formation of ecological culture of schoolchildren based on the material of composers of Kazakhstan // Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің Хабаршысы. № 1(81). P.210-215.
44. Левая Т.Н. (2005) История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор.
45. Юнусова В.Н. (2019) Композитор и традиционный исполнитель: Актоты Раимкулова и этно-фольклорная группа "Туран" // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Москва. С. 287-292.

Еуразиялық мәдениетаралық диалог контексіндегі XX ғасырдың 20-40 жылдарындағы қазақстандық композиторлардың симфониялық музыкасы

А.Р. Райымқұлова

Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі, Нұр-Сұлтан, Қазақстан
aqtoty.raimkulova@gmail.com

1920-1940 жылдары Қазақстанның ұлттық композиторлық мектебінің қалыптасуы дәстүрлі және еуропалық музыканың өзара қарым-қатынасына негізделген стильдік құралдар кешенінің қалыптасуымен ерекшеленді. Бұл зерттеудің мақсаты - Еуразиялық идеялар, Еуразия халықтары мәдениеттерінің өзара әрекеті контекстінде ұлттық симфониялық стильдің қалыптасу процестерін ғылыми тұрғыдан түсіну болды. Салыстырмалы және музыкалық-стильдік талдау негізінде композиторлардың дәстүрлі ән және күймен жұмыс істеу әдістері салыстырылды. Егер дәстүрлі әндердің әуендері еуропалық музыкадағы үйлестікке негізделген әдіске ұқсас болса, онда күй мен ірі симфониялық формалардың алғашқы онжылдықтардағы қарым-қатынасы тек дәйексөздерде ғана емес, сонымен қатар күйдің үйлесімділігі, құрылымы мен формасының оркестрлік дыбысқа бейімделуінде, сондай-ақ музыкалық драматургияға ерекше көзқарасты қалыптастыруда көп қырлы көрінді. 1920-1940 жылдардағы симфониялық шығармалардың көркемдік мәнерлілік құралдары, тақырыптары, бағдарламалық-сюжеттік негізі Орталық Азиядағы Еуразиялық мәдениетаралық диалогтың дамуымен байланысты мәдениеттегі айқындаушы үрдістерді көрсетеді.

Түйін сөздер: қазақстандық композиторлар, ұлттық стиль, өнердегі еуразияшылдық, қазақтың симфониялық музыкасы.

Symphony music of Kazakhstan composers of the 20-40 years of the XX century in the context of the Eurasian intercultural dialogue

A.R. Raimkulova

Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan, Nur-Sultan, Kazakhstan
aqtoty.raimkulova@gmail.com

The appearance of the national composer school of Kazakhstan in the 1920-1940s was marked by the formation of a complex of stylistic means based on the interaction of traditional and European music. The purpose

of this study is to understand the processes of forming a national symphonic style in the context of the Eurasianism ideas – the interaction of cultures of the peoples of Eurasia. Based on the comparative and musical-style analysis, the composers' methods of working with traditional songs and *kuis* were compared. If the melodies of traditional songs were quoted in the same way as in European music, then the relationship between *kui* and large symphonic forms from the first decades manifested itself in many ways, not only in quotations but also in the adaptation of harmony, texture and form of *kui* to orchestral sound, as well as in the formation of a special approach to musical drama. Means of artistic expression, thematism, program and plot basis of symphonic works of the 1920-1940s reflect the defining trends in the culture associated with the development of Eurasian intercultural dialogue in Central Asia.

Keywords: *Kazakh composers, national style, Eurasianism in art, Kazakh symphonic music.*

Поступила в редакцию 07.09.2020