

*А. К. Усенова,*

*кандидат педагогических наук,*

*Жетысуский государственный университет*

*им. И. Жансугурова, г. Талдыкорган, Казахстан*

## **ТРАДИЦИОННЫЕ ИСТОКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В СТИЛЕВОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСТАНА**

До недавнего времени (начало XXI в.) духовная культура казахов была ориентирована на традиционное искусство. Сегодня в довольно короткий период ее развитие происходит чрезвычайно бурно и быстро, отмечено одновременным существованием явлений, характерных для разных этапов эволюции. Так, в казахском музыкальном искусстве сейчас представлены творческие индивидуальности, каждая из которых по своему делает разнообразным лицо казахской музыки, ее образную, стилевую, техническую сущность: Е. Рахмадиев, М. Сагатов, Б. Баяхунов – композиторы так называемого классического этапа развития национальной композиторской школы; Б. Аманжолов, С. Еркимбеков, А. Бестыбаев – композиторы среднего звена; Т. Тлеухан, А. Мусрепова, С. Абдинуров и многие другие молодые композиторы, творчество которых – новое слово в истории казахской музыки [2].

На протяжении столетий казахским народом создавались эпические сказания, особенностью художественной специфики которых является синкретическое исполнение (речь, пение, игра на инструменте, элементы театрализации). Сольность как феномен исполнительского творчества оказала огромное влияние на развитие музыкального языка, жанровой системы, исполнительскую манеру, в особенности на импровизационность, благодаря которой уникальные шедевры устной музыкальной культуры казахов – кюй, олен, терме, айтыс и др. – дошли до нашего времени. Обладая комплексом традиционных философских, художественно-эстетических и этических знаний, народный музыкант синкретично объединял в себе и композитора – творца, и исполнителя – интерпретатора и слушателя – критика. Поэтому он был не просто исполнителем-инструменталистом, а творцом и носителем художественной культуры народа. Импровизация проявлялась в вариантных

исполнениях одного и того же произведения, являясь непосредственным эмоциональным откликом на сиюминутное событие, явление жизни или природы. Творческую индивидуальность народного музыканта отличала широта агогических и метроритмических нюансов, штриховая и тембровая выразительность.

Значительным для всей казахской музыкальной культуры оказался тот факт, что на протяжении долгого исторического времени она оставалась бесписьменной. Это наложило свой отпечаток на своеобразие отношений в известном триединстве: музыка – художник (музыкант) – народ (аудитория). Творчество музыканта находилось в непосредственном контакте с аудиторией, поэтому он всегда имел возможность наблюдать воздействие своего искусства на слушателей. Основным содержанием его творчества, благодаря постоянному живому контакту, становятся общественные, а не личные и индивидуальные переживания.

Выявлению природы национального своеобразия казахской музыки помогает осмысление ее роли, места и способов контакта с другими видами искусства. У казахов музыка не была, или почти не была, в подчинении у танцевального искусства, что и порождает ее ярко своеобразную, необычайно гибкую и свободную от моторности метроритмическую основу. Этим же объясняется и очень ограниченное использование казахских ударных инструментов. Активность метроритмической основы в казахской музыке направлена не на возникновение моторности, и в конечном счете танцевальности всего произведения, а на выявление и поддержку потока музыкальной энергии, выросшего из пения.

Становление инструментальной музыки связано с деятельностью кюйши – профессионалов устной традиции. Время расцвета домбровой традиции – XIX–XX вв., сохранившие имена великих композиторов кюйши, таких как Курмангазы, Даулеткерей, Дина, Таттимбет, Сугур, Казангап, Туркеш и мн. др. [1]. Ими создан целый пласт музыкальной культуры, являющийся своеобразной народной классикой.

На формирование характерных черт домбровой музыки оказало сильное влияние эпическое слово, устная речь, что породило своеобразную форму музицирования – рассказ с игрой (например, кюй – легенда «Аксак кулан»). Мир образов

домбровой музыки безграничен – от интимной созерцательности до философских раздумий, от непритязательной танцевальности до передачи глубоких человеческих переживаний. Идеальным объектом прекрасного для казахов стала природа, эстетика которой нашла свое отражение в лирических кюях. В них обращение к природе – это повод для выражения глубоких психологических переживаний, вызванных ее созерцанием или раздумьями о ней. Нередко обращение к образам степи выливается в обобщенный образ родной земли, как, например, в кюе «Сары-арка» Курмангазы.

Итак, связь искусства с традицией, обусловленность художественного творчества бытием, чувствами и стремлениями народных масс, выраженными в их психологии, интересах и идеалах, – все это объединяется в понятии народности искусства, которое в современной казахской культуре стало важнейшим принципом реализма.

История развития различных жанров профессиональной музыки Казахстана (оперной, балетной, симфонической, камерно-инструментальной) также показывает, что в их основе лежат народные музыкальные традиции, в постижении которых композиторами прослеживается эволюция: от цитирования до создания собственных тем в народном духе, от претворения принципов развития фольклорных сочинений до слияния классических европейских жанров с народными.

Современный кюй свидетельствует об определенной универсальности этого жанра, его гибкости и приспособляемости к новому социокультурному контексту. Специфика жанра в том, что в нем наиболее выпукло проявляется одно из характерных направлений процесса трансформации народных жанров в условиях современной культуры Казахстана. На сегодня известны различные направления в развитии кюя. Так, кюй широко используется в системе профессиональной музыки письменной традиции. Сплошь и рядом создаются произведения для симфонического оркестра, инструментального квартета, отдельных инструментов (фортепиано, скрипки, виолончели), обозначенные авторами как «кюй». В системе массовой музыки получил распространение эстрадизированный кюй, навеянный современными рок-ритмами и влиянием европейской поп-культуры (стиль дэкко).

Совершенно очевидно, что кюй подвергается мощному влиянию европейского письма, деформируясь и подчиняясь

жанрам, сложившимся в качественно иной системе музыкального творчества. Сохранение жанра кюй как целостного культурно-исторического феномена, как способа отражения действительности и носителя определенного типа содержания в таких условиях становится весьма проблематичным. Скорее, здесь можно говорить о «вторичном прочтении» жанра, когда воспроизведение некоторых его компонентов (фактура, тип содержания, тематизм, некоторые элементы формообразования) выдается и принимается за сам жанр. Такие произведения современной композиторской школы, как симфонический кюй Е. Рахмадиева «Кудаша думан» или фортепианная «Легенда о домбре» Н. Мендыгалиева, для европейского слуха, несомненно, представляют собой образцы кюевого мышления, которые в данных условиях принимают на себя функции национально-специфического. Вместе с тем они остаются все же лишь вторичной «трансляцией» жанра (причем тембр европейских инструментов играет здесь не последнюю роль).

Однако в современной культуре продолжает функционировать кюй традиционного типа – сочинения современных авторов, создаваемые для традиционного сольного исполнительства, сохраняющие жанровую природу и, в целом, все родовые признаки. Так, на протяжении многих лет у национального слушателя пользуются популярностью превосходно выполненные оркестровые варианты кюев Курмангазы, Таттимбета, Туркеша и др., послужившие платформой для создания двух других современных направлений в развитии кюя.

Одно из них составляют оригинальные произведения композиторов Казахстана, обозначенные авторами как «поэма», «кюй-толгау», «кюй-поэма». Другое направление – это и есть собственно кюи для оркестра народных инструментов, являющиеся органичным продолжением древнего инструментального жанра в современных условиях.

Народная инструментальная культура казахов представляет собой не только музыкальное наследие прошлого (история, отраженная в музыке), но и один из источников «закодированной» эстетики народа. Она вызывает огромный неослабевающий интерес в силу своих высоких идейно-художественных качеств, обусловленных яркой национально-самобытной образностью, богатством и разнообразием музыкальных средств выразительности [3]. Многие композиторы с течением времени

возвращаются к своим истокам, оценивая их с позиции более зрелого творчества. Фактор такого феномена заключается в состоянии культуры, в возможностях композиторов создавать свои произведения и знакомить с ними широкую аудиторию слушателей.

Композиторы, сформировавшиеся в первой половине XX в. – самые первые выпускники консерватории, заложившие фундамент национальной школы, – в истории казахской музыки фигурируют как «композиторы первой волны», то есть композиторы – классики казахской музыки. Вторая половина XX в. буквально «захлестнула» Казахстан новыми музыкальными направлениями из «моря» современной европейской композиторской техники (Австрии, Германии, Польши, Чехословакии) [2]. Подобные новшества нашли благодатную почву в уже сформировавшейся казахской композиторской школе и органично вписываются в контекст музыкальной культуры наших дней, которая в переживаемый нами период все чаще обращается к поиску своих корней.

---

1. Джумакова, У. Новые аспекты изучения казахской музыки XX века в контексте независимости республики / У. Джумакова // Духовное развитие общества: музыка и наука : докл. Междунар. конф. – Алматы : Ылым, 2002. – С. 31–35.

2. Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы) : сб. ст. посвящ. 60-летию Казах. нац. консерватории им. Курмангазы. – Алматы : Фонер, 2005. – 496 с.

3. Самаркин, А. К проблеме казахского симфонизма в формировании национального стиля оркестровки / А. Самаркин // Некоторые проблемы отечественной музыкальной культуры (Генезис и эволюция жанров. Своеобразие творческой личности) : сб. науч. тр. / отв. ред. проф. А. И. Кандинский. – М. : Моск. консерватория, 1987. – С. 63–73.