

## О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИЗУЧЕНИЯ КАЗАХСКОГО КЮЯ

**Аннотация.** Статья посвящена комплексному исследованию особенностей программности и формообразования наиболее развитого жанра казахского устного народного и профессионального инструментального творчества – *кюя*. Программность *кюев* получила большое значение, так как в ней запечатлены самые важные события из жизни казахов, а особенности формообразования в традиционном *кюе* связаны с самим инструментом, с конструктивными особенностями и техникой игры на казахской домбре.

**Ключевые слова:** кюй, программность, формообразование, домбра, бас буын, орта буын, сага

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. В данной статье мы остановимся на некоторых особенностях данного жанра.

Следует согласиться с исследователями, которые видят в названиях и образах народных *кюев* отголоски ранних форм религии, сохранивших связь языческого мышления с образами «священных» животных. К таковым можно отнести сочинения: «Акку» («Лебедь»), «Каскыр» («Волк»), «Каз» («Гусь»), «Ат» («Лошадь»), Верблюд («Нар») и другие. Известно, что образы этих животных и птиц были тотемами для казахских родов и племен. Как считает казахстанский исследователь С. Аманова, «в прошлом кюи функционировали как культовая музыка и обладали магическими свойствами» [3, 11]. Действительно, звукоизобразительность была тесно связана со звукоподражанием тотемным животным и являлась неотъемлемой частью древней магии; на первых этапах своего развития *кюи* выполняли магические функции. Данная проблематика ждет своей дальнейшей разработки. Отметим лишь, что названия некоторых сочинений, действительно, тесно связаны с отголосками древних верований у кочевников, с существующим у них культом предков и с тотемными представлениями. Особым смыслом наделялись образы, связанные с неудачной охотой и посвященные хромоногим существам: «Хромой кулан» («Ақсақ құлан»), «Хромая девушка» («Ақсақ қыз»). «Хромая сайга» («Ақсақ киік», автор Курмангазы<sup>1</sup>).

Программность является особенностью традиционного казахского искусства, и создатели инструментальных миниатюр вкладывали определенный смысл в наименование и содержание своих сочинений. Темы, которые отражают в своих названиях эти инструментальные пьесы, удивительно разнообразны. Еще более удивительно то, что при большом количестве *кюев* их наименования практически не повторяются. Программность *кюев* имеет большое значение, так как в них запечатлены самые важные события из жизни

---

<sup>1</sup>А. К. Жубанов в своем труде «Струны столетий» так интерпретирует программу данного *кюя*: «Со свойственной для Курмангазы выразительностью музыкального языка этот кюй как бы говорит: люби жизнь, люби свободу, как сайга любит свою привольную жизнь. Кто готов биться за жизнь, тот победит» [11, 54].

казахов. В связи с этим в казахской музыкальной культуре существовала традиция, когда исполнению музыкального сочинения на инструменте предшествовал рассказ легенды<sup>2</sup>.

*Кюи* выражают чисто инструментальными средствами яркие образы и повествовательные истории. В них получают изображение визуальные объекты и образы, связанные также со словесным повествованием в легендах, мифах, исторических событиях. При этом программность домбровых пьес не является повтором или вариантом тем в вокальном репертуаре казахов, она не связана напрямую с какими-то конкретными песенными текстами, поэтическими или другими художественно-литературными источниками. Музыкально-инструментальное начало в *кюе* выступает самостоятельно в качестве основного художественного элемента. Звучание инструмента вызывает у слушателей определенную визуализацию образов и сюжетов, которые заданы в программе того или иного *кюя*.

Значительной представляется мысль о цивилизационной общности музыкальных традиций тюркских народов, проживающих в Средней Азии, о наличии в инструментальных пьесах-*кюях* сходных черт с формами, основанными на ладах-*макамат*. Об этом говорит в одной из своих работ Т.М. Джани-заде: «Для специфики среднеазиатского региона важным представляется также возникновение в инструментальной культуре казахов, киргизов и каракалпаков небольших сольно исполняемых пьес с названием *кюй* (*кю*). В этих пьесах наблюдаются некоторые закономерности ладо-мелодического развития, напоминающие в общих чертах принципы формообразования в искусстве „макамат“. Не случайно казахские *кюи*, возникшие предположительно в конце XVIII века в игре музыкантов на домбре и кобызе, имеют сходство с инструментальными мукамами, которые бытуют у туркмен» [9, 72]. Она подчеркивает, что сходство это обусловлено широким распространением в средние века исламского музыкального профессионализма в городах Среднего Востока, включая Среднюю Азию, и что кочевые народы усваивали принципы построения классических музыкальных форм от своих соседей – таджиков и узбеков. Однако, инструментальные пьесы в жанре *кюй*, отмечает Джани-заде, «отличаются ярко выраженной этнической стилистикой, поскольку в значительной степени приближены интонационно-ритмически и образно к собственному фольклору. Появление таких музыкальных жанров у бывших в недавнем прошлом кочевых и полукочевых народов демонстрирует то огромное влияние, какое оказали на их культуру городские музыкальные традиции соседних оседлых народов – таджиков и узбеков. Широкое восприятие художественных принципов в построении ладовых форм, связанных с феноменом макам, которые разрабатывались в течение долгих веков в средневековых музыкальных центрах исламского мира (Багдаде, Мараге, Табризе, Исфахане, Герате, Бухаре, Хиве и других), способствовало, таким образом, своеобразному развитию того же исламского музыкального профессионализма в Средней Азии» [9, 72]. Можно утверждать, что авторские развитые формы казахского *кюя* представляют собой вершину музыкального профессионализма у казахов, близкого по своей природе к классическим музыкальным жанрам мусульманского Востока.

Казахские исследователи отмечают, что особенности формообразования в традиционном *кюе* связаны с самим инструментом, с конструктивными особенностями и техникой игры на казахской домбре. Современный двухструнный хордофон настраивается

---

<sup>2</sup> Примером сочинения, исполняемого как на кобызе, так и на сыбызгы является «Горестный *кюй* Айрауыка» («Айрауықтың ашы күйі»). Его исполнение сопровождается устным преданием-легендой его создания: «В народе говорят, что этот *кюй* исполнял на сыбызгы старый батыр Тайлак. Искусство игры на сыбызгы мужчины еще в молодости сравнивали с его богатырской удачью. Когда батыр уже был в преклонном возрасте, у него однажды украли косяк лошадей. У Тайлака было двое сыновей – Секер и Барак. Они решили вступить за честь отца и во что бы то ни стало вернуть ему угнанных коней. Настигнув врага, молодые батыры вступили с ним в бой. Барак погиб, а Секер, победив в неравной схватке врага, возвратился домой. Увидев неподвижное тело Барака на седле лошади, старый батыр, взяв сыбызгы в руки, выразил свое горе в протяжных его звуках» [13, 12-13].

с опорой на устои «ре-соль» (в особых случаях «ре-ля»)<sup>3</sup> и насчитывает на своем грифе 19 ладков<sup>4</sup>.

К описанию домбры как ведущего и наиболее технически развитого инструмента для игры *кюев* добавим, что существовали две основные разновидности домбры – западная и восточная. Распространенная на западе Казахстана домбра характеризовалась большими размерами, имела тонкий гриф и овальную форму корпуса. Восточный вариант инструмента отличался меньшими размерами с плоским корпусом и коротким грифом, включавшим всего 7-9 ладков<sup>5</sup>.

В практике музицирования западноказахстанская домбра выступала как сольный инструмент с обширным репертуаром инструментальных *кюев*. Домбра же восточноказахстанского региона использовалась чаще в роли сопровождения пению. Различия эти дополнялись еще и конструкцией щипкового хордофона, существовавшего в исполнительских школах *шертпе* и *токпе* [7, 6].

Для полноты картины стоит упомянуть о наличии также трехструнной домбры (количество ладков доходило на ней до 22). Певцы восточного Казахстана применяли данный инструмент в своем творчестве для сопровождения. На сегодняшний день известно о существовании 16 вариантов форм этого наиболее развитого казахского народного инструмента [18, 268].

Существуют различные точки зрения музыковедов на вопрос, касающийся тематизма казахских инструментальных пьес и способов его развития. По мнению Е.Б. Трёмбовельского, в большинстве *кюев* «вообще нет раздела, который можно было бы назвать темой, а есть некий начальный ритмо-интонационный комплекс, экспозиционное зерно, служащее истоком непрерывного, направленного и строго размеренного роста музыкального материала» [19, 123]. Исследователь справедливо, на наш взгляд, допускает существование элементов другого порядка, выполняющих функцию ведущей темы и ее последующего развития. В свою очередь П.В. Аравин высказывает мысль, суть которой перекликается с вышеизложенным мнением: «Искусство выдающихся казахских домбристов ... заключалось не столько в изобретении оригинальной первичной ячейки, сколько в умелом, оригинальном и закономерном интонационном продолжении-развитии ее тематических эмбрионов, содержащих в перспективе предпосылки для создания *кюев* различного жанрового и эмоционально-образного содержания» [4, 97].

В более сложных пьесах (в основном, в поздних авторских *кюях*) форма весьма развита и отличается наличием нескольких „тем“. О традиционном жанре с политематическим решением писал В.М. Беляев, когда анализировал киргизские *кюи*, записанные А.В. Затаевичем. В статье, посвященной известному киргизскому мастеру-инструменталисту Муратлы Куренкееву, Беляев различает более простые и более сложные формы *кюев*: «Эти формы распадаются на два основных вида: а) на формы монотематические, основанные на одной, чаще всего короткой, фразке или мелодии, многократно повторяемой в варианном ее развитии, связанном кроме чисто мелодических ее изменений также и с расширением ее диапазона и ее размеров при повторении, и б) на формы политематические, построенные не только на вышеописанном развитии отдельных их эпизодов, но и на смене этих эпизодов. Введение в такие формы

---

<sup>3</sup> Квартовая настройка инструмента (ре-соль) называется в народе «*оң бұрау*», что переводится с казахского как «правильная настройка»; квинтовая настройка (ре-ля) получила название «*теріс бұрау*», означающая «неправильная настройка».

<sup>4</sup> Как известно, в большинстве случаев, на грифе домбры устанавливаются указатели места звукоизвлечения того или иного звука (ладки или лады). В фольклорной практике иногда встречаются домбры без ладков, но это редко. Настройка ре-соль (ре-ля) общепринята в настоящее время в связи с оркестровой практикой применения казахского народного инструмента. По мнению некоторых музыковедов, ранее высота настройки домбры была иной, она звучала и соответственно настраивалась на более низкие звуковысотные устои [21, 141].

<sup>5</sup> В работе использован релятивный метод нотации в строе ре-соль, отличающийся от реального звучания домбры (на октаву ниже).

новых эпизодов или тем связывается обычно с переходом музыки из основного, низкого, регистра инструмента в более высокий и с образованием кульминационной точки этого подъема ближе к концу произведения, перед заключительным возвращением к основной его теме и к низкому, первоначальному, регистру музыки. Происхождение этого второго вида форм киргизской народной инструментальной музыки от первого очевидно» [6, 99].

Этот взгляд на тематизм в жанре инструментального *кюя* обостряет проблему формообразования в композициях, которые основаны на развитии не темы в европейском ее понимании – как основного интонационного ядра, а на развитии самого лада, который играет роль «темы»<sup>6</sup> [6, 98]

В ряде работ о казахском *кюе* исследователи обращают в первую очередь внимание, как видим, на начальное построение, указывая на важность именно вступительного раздела. С одной стороны, начальное построение *кюя* выполняет важную тематическую функцию и определяет не только само начало пьесы, но и дальнейшее ее развитие. Его тематизм развивается последовательно на протяжении всего сочинения. На примере творчества знаменитого *кюйши* Даулеткерей Аравин приводит музыкальный образец построения «первичной ячейки» и поясняет, что подобное встречается во многих домбровых пьесах, и в творчестве других авторов: *кюй* «Акжелен» Узака, «Саранжап» и «Серпер» Курмангазы, «Кыз-Акжелен», «Соқыр Есжан» Есжана, «Кудаша» Даулеткерей, «Конил ашар» Туркеша, «Акжелен», «Ынгайток» Сугура, «Булбул-Айша» Сейтека. Закономерности в создании формы *кюя* стали «принадлежностью не одного какого-либо *кюя* и даже не одного автора *кюев*. Самые различные музыканты-*кюйши*, прежде чем перейти к изложению собственного произведения, обычно начинали его исполнение с небольшой заставки, общая структура и голосоведение в которой были уже заранее предопределены сложившейся традицией народного музицирования» [4, 92]. Ниже приводится пример такого рода «первичной ячейки» (пример 1).

**Пример 1. «Первичная ячейка» домбрового *кюя* («Аман бол, шешем, аман бол»)  
Курмангазы:**



«Первичная ячейка», по мнению А.Д. Алексева, имеет важную композиционную роль в становлении композиционного целого. Сочинение начинается с «первичной ячейки», призывая слушателей к вниманию и создавая благоприятные условия для «настройки» домбриста на исполнение данного *кюя* и самого инструмента. Эта же «первичная ячейка» становится «эмбрионом, из которого затем вырастет стройная композиция *кюя* – в этом ее вторая функция». Ее третья функция связана с формообразованием. Неоднократно повторяясь на протяжении домбрового произведения, «первичная ячейка» также является объединяющим фактором композиции *кюя* [1, 55]. Ее роль напоминает функцию рефрена, в некотором смысле подобно тому, который выделяет Джани-заде в анализе тематизма азербайджанского *мугама*. Этот рефрен, основанный на первичном тематическом элементе *мугама*, формирует также тематизм каденции, которая неоднократно повторяется в развитии формы [9, 38-40].

Одним из первых музыковедов, который дал ценные сведения о композиционном строении казахского традиционного жанра, был академик А.К. Жубанов [12]. По его

<sup>6</sup> Особенности построения ладовых импровизационных форм и пониманию того, что «темой» в них является структура мелодического лада, посвящены исследования Джани-заде об азербайджанских *мугамах* «Мугам-импровизация на лад» [8] и «Тематизм мугамной импровизации» [9].

описанию в построении формы *кюев* большое значение имеет строение инструмента домбры, четыре части грифа которой равномерно делятся на регистры: начальный называется «*бас*» и охватывает тесситуру инструмента до пятого лада, «*орта*» – средний регистр (от пятого по десятый лад), «первая и вторая *сага*» – указывают на место соединения грифа домбры с корпусом.

О связи инструмента и композиционного деления *кюя* пишет также другой исследователь, Б.Ж. Аманов: «Звуковая ткань домбровых пьес – не стихийно влекомый импровизационностью, неконтролируемый сознанием поток. Кюи развиваются по отточенному временем композиционному плану, имеют единицы членения» [2, 71]. Он указывает на специальные термины, которые употребляют музыканты-*кюйши*. В этих терминах закреплена композиционная структура, характерная для исполнения *кюев* традиции *токпе*.

Прежде чем описывать структуру казахского инструментального жанра, надо остановиться подробнее на специфике игровой практики на домбре, где важным является выделение на ее грифе трех отделов звучания, которые меняют позицию руки исполнителя, во время ее передвижения по грифу<sup>7</sup>. Итак, основными единицами членения в домбровых *кюях* Западного Казахстана стали три раздела грифа домбры, которые называются: *бас буын*, *орта буын*, и *сага* (первая и вторая).

В переводе с казахского термина «*буын*» означает «звено, колено», а добавленные к нему начальные термины означают регистр звучания: «*бас буын*» переводится как «главное звено», «*орта*» – среднее. Слово «*сага*» (дословно – «устье», «разлив», «дельта реки») указывает на раздел, где «звучание музыки становится особенно сильным, она льется потоком» [21, 77]), подразумевает кульминационную зону, приходящуюся на самый высокий регистр звучания. Подчеркивая особое значение раздела *бас буын*, С.И. Утегалиева пишет, что данный фрагмент «фиксирует и важный конструктивный признак – многократные повторные проведения [*бас буына*]; этой мелодией начинается и завершается кюй, а порой и каждое его звено; в ряде случаев она выступает началом нового построения. Функции последнего реализуют прямые и переносные значения слова *бас*» [21, 46]. К описанному добавим, что наименования эти относятся к выделению регистров звучания, очерчивая тесситурные границы ладовой формы: *бас буын* охватывает границы до пятого лада, тогда как *орта буын* – с пятого до десятого и *сага*: с десятого по четырнадцатый – первая, до девятнадцатой – вторая.

Раздел *бас буын*, вследствие своей повторяемости, наделяется признаками рефрена, и в нем звучит основной тематически-интонационный комплекс данного *кюя*. Выше упоминалось о том, что большинство казахских инструментальных миниатюр строятся на начальном тематизме вступления, так называемого *бас буына*. Алексеев называл эту часть «заставкой, призывом к слушателям, своего рода прелюдией, вводящей в последующее произведение» [1, 54]. Именно раздел *бас буын* становится основой последующего развития всего тематизма домбровой пьесы. Композиция сочинения строится на постоянном интонационном обновлении вариантно преобразованной исходной попевки, являясь «результатом воплощения принципа „свободного развития“, характерного для большинства *кюев*» [14, 172]. Измененно повторяющийся мотив *бас буын* приводит к цепному варьированию, в котором каждое проведение этого элемента является зерном для следующих вариантов развития (интонационного, ритмического).

Раздел *орта буын*, по словам Аманова, занимает промежуточное положение между разделами *бас буын* и *сага*. «В композиционном плане он отличается промежуточным звуковысотным положением в поступательном восходящем движении к кульминации в *кюе*» [3, 72]. Исследователь продолжает свою мысль: «Орта буын – самое важное

<sup>7</sup> В упомянутой работе А. И. Мухамбетовой «Пространство и время кюя. Виртуальное многоголосие на двухструнной домбре» подробно освещена проблема композиции домбровых пьес; автор, с позиции древнетюркского мифологического понимания пространства, показывает схему инструмента, связь регистров домбры с названиями разделов *кюя* [15, 230].

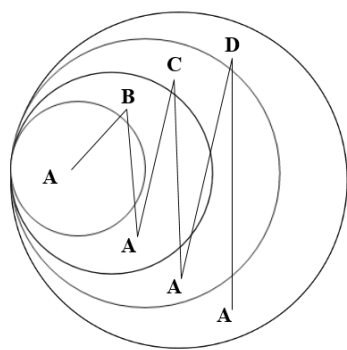
композиционное звено. В нем формируется тема». Исследователь и домбрист А. И. Раимбергенов уточняет разделы регистровых зон *кюя*, отмечая, что первоначальный раздел *бас буын* охватывает регистровую зону инструмента до 7-го лада (*перне*) грифа на нижней струне включительно [16, 56]. Данная зона предполагает наличие собственно вступительного *бас буына* (до границ 5-го лада) и основной темы *кюя* (*негізгі буын*) развивающейся на оставшихся верхних ладах зоны *бас буына*. Развивающий раздел *орта буын* занимает 8-10-е лады.

Музыковед П. Ш. Шегебаев вносит дополнительные ценные сведения по данному вопросу. Он поясняет, что звуковысотная зона «8-10-го ладков, которую Раимбергенов считает началом раздела *орта буын*... носит название [четыре ладка] *төрт перне*. Эпизод *төрт перне*, как известно, факультативен в *кюях*»<sup>8</sup> [22, 137].

Суммируя вышесказанное, мы составили следующую схему. На ней отчетливо видны три основные зоны тесситурного расположения формы *кюя* (пример 2).

### Пример 2. Три основные зоны тесситурного расположения формы *кюя*

На схеме видно, что начальные разделы *бас* и *орта буын* отличаются мелодически активным характером нижнего голоса в первом и верхнего голоса во втором разделе (внешний фактурный признак), а также вступительным характером *бас буына* и тематическим значением *орта буына* (функциональное назначение в форме). Другой особенностью является соответствие специфики аппликатуры определенному положению руки на грифе инструмента, влияющего на различия фактуры в зонах *бас* и *орта буын*. Об этом пишет Шегебаев: «в-третьих, темы *кюев* не всегда жестко локализируются в указанной высоте 5-7-го ладков. Она может быть сдвинута влево (ниже) или вправо (выше), а порой и вовсе отсутствовать. В последнем случае есть основание говорить о рассредоточенном характере тематизма, когда материал *орта буына* строится на общих формах движения, развивающих стереотипный материал зоны *бас буын*» [22, 140].



Б.Б. Байкадамова, в своей работе, посвященной *кюйши* Курмангазы, считает заслугой композитора создание двухтемных *кюев*. Суть описанного заключается в следующем: начальные разделы *бас* и *орта буынов* являются самостоятельными в плане тематизма, образного строя, звуковысотного и фактурного плана. Для каждого из упомянутых разделов характерна своя звуковысотная шкала (эолийская ре и ионийская соль). По мнению Байкадамовой *кюи* «Алатау» (название гор), «Младший» («Кішкентай»), «Адай» (название рода), «Балкаймак», «Акбай» (женские имена), «Терис какпай» («Теріс какпай»), («Кісен ашқан») являются образцами сочинений «с первой темой в *бас буыне* и второй в следующем разделе. Развитие в фактурном плане проявляется в мелодическом характере верхнего голоса во втором, и кружащего движения в нижнем голосе в первом разделе *кюя*» [5, 14]

<sup>8</sup> Об этом также пишет Утегалиева [21, 289]

### Пример 3. Схема построения кюя

Интересную схему построения *кюя*, которое может быть изображено в виде спирали (пример 3), содержит работа Т. Б. Сарыбаева «Кюй как коммуникативное явление». Он дает следующую схему построения традиционного жанра: **А** – раздел *бас буын* (*бас* – голова, начало; *буын* – звено, колено) – главное звено, ладовая основа; его многократные повторы скрепляют форму, создавая цикличность во времени. **В** – *орта буын* (*орта* – середина, средний) – раздел, выполняющий связующую функцию между *бас буын* и *сага*. **С (D)** – *сага* – кульминация. Таким образом, для развитых композиций казахского *кюя* типична нелинейность развития. Драматургия *кюя* разворачивается в пространственном измерении и сочинение представляет собой циклическую форму с повторением разделов *бас буын*, *орта буын*, *сага*; где «отсутствует целенаправленное „вытянутое по прямой“ развитие; вместо него происходит движение по кругу, нивелирующее координаты отсчета», – к такому выводу приходит автор [17, 60].

Анализируя композицию домбровых пьес, Г. К. Котлова относит к особенностям их формы наличие признаков рондо: «Рондообразность является универсальным композиционным приемом, объединяющим канонические культуры многих народов как азиатских (казахская, киргизская, узбекская, татарская), так и европейских (русская, венгерская, французская и т.д.)» [14, 5]. Сходную мысль можно найти у Джани-заде в статье о тематизме в азербайджанском *мугаме*. Однако, допуская наличие повторяемого рефрена в *мугаме*, она пишет, что некоторые исследователи ошибочно видят в данной форме черты европейского рондо. «В развитии его тематизма элементы рефренирования, действительно, имеются (в виде повтора каденционных оборотов), но в целом мугам не имеет формы европейского рондо, а строится по собственным законам развития ладо-мелодического развития [10, 101]. Опираясь на данное мнение, можно утверждать, что формы рондо в казахском *кюе* нет, но есть каденционные элементы, которые строятся на начальном тематизме и периодически повторяются<sup>9</sup>.

Обращаясь к творчеству только одного *кюйши*, Аравин указывает на общие принципы построения всех авторских *кюев* у казахов. Он пишет: «для большинства поздних *кюев* Даулеткерей характерно использование принципа «прорастания» (термин В. В. Протопопова). Понимаемый в широком эстетическом плане, он может рассматриваться в качестве одного из действенных средств интонационного воплощения музыкальных образов, рождающихся в процессе мелодико-ритмического и регистрового развития» [4, 106]. Б. М. Ярустовский, описывая сущность метода «прорастания», подчеркивает, что его особенность заключается «в различных продолжениях одного и того же интонационного зерна. На основе такого принципа тематического развития создается также особая динамическая форма, позволяющая показать музыкальный образ в активном движении, развитии, в серии последовательно возрастающих кульминаций» [23, 122].

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

<sup>9</sup> В упомянутой работе Аравина обосновывается идея о том, что если в первом варианте *кюя* «Кос шек» («Пара струн») Даулеткерей, «определяющим моментом формообразования была варьированная трехчастность», то во втором варианте того же *кюя* проявляются «ясно выраженные черты варьированной рондообразности» [4, 99]. О композиции сочинения «Желдирме» («Рысистый бег») музыковед пишет, что ее «можно рассматривать как особую форму рондо, где мелодическое развитие начинается не с той темы, которая затем периодически возвращается, а как бы с эпизода, сменяющегося контрастным построением вроде рефрена. В результате этого образуется форма по следующей схеме: BACADA и так далее» [4, 89]

в эолийском «ре», вторая *сага* переходит в ионийский «ре» (нотный пример данного *кюя* см выше).

В авторских *кюях* западноказахстанского региона форма наиболее развита. В них обязательно выделяются начальный, средний и кульминационный разделы – и не только в плане смены регистрового диапазона, но и в смене определенных ступенях лада и соответствующей ритмоформулы. «Наиболее простой вид построения *кюя* с выделением в нем кульминации получил распространение, как полагают некоторые музыковеды, в домбровой музыке конца XVIII – начала XIX века» [4, 117]. Основой композиционного построения *кюя* является трехчастность. Сущность ее заключалась в том, что «при настройке домбры в тоническую кварту (с основным тоном наверху) тематический материал начальных построений в средней части *кюя* проводился как бы в тональности субдоминанты, после чего следовало возвращение к основному ладотональному центру. По такому образцу были построены кульминации в старейших известных нам *кюях*: «Кенес», «Шалкыма» Жантюре и народный *кюй* «Арынгазы», а также ранние пьесы Даулеткерей «Косалка», «Ыскырма», «Коныр»» [4, 117]. По наблюдению Аравина, другой «более сложный вид кульминации» появился в казахской домбровой культуре вместе с творчеством Курмангазы<sup>10</sup>. Постепенное освоение всех регистровых диапазонов инструмента привело к выделению кульминационной зоны, в которой надолго удерживается звучание напряженного верхнего регистра ладового звукоряда. Для мастера Курмангазы важным является «драматическое развитие контрастных тем-образов», благодаря чему «кульминации такого рода обычно совпадают с точкой золотого сечения» [4, 58-67]. В качестве образцов можно привести схему, составленную нами при сравнении формы построения двух домбровых пьес, принадлежащих двум выдающимся *кюйши*: «Аман бол, шешем, аман бол» («До свидания, мама, до свидания» Курмангазы) и *кюя* «Дайрабай» (автор – Дайрабай). Первый пример показывает форму *кюя* западноказахстанской домбровой школы. Отличительными особенностями композиции сочинения Курмангазы являются резкие переходы между частями формы, а также наличие второго кульминационного раздела (вторая *сага*, в соответствующей наиболее высокой звуковысотной зоне (пример 4). Кроме того, в форме данного *кюя* можно усматривать близость к форме западноевропейского рондо, поскольку повторяемый тематизм начального построения (А) звучит довольно продолжительно при повторах.

#### Пример 4. Схема построения *кюя* Курмангазы «Аман бол, шешем, аман бол»

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

В *кюе* восточноказахстанского музыканта Дайрабая, наряду с традиционными тремя разделами формы (*бас буын*, *орта буын*, первая *сага*), выделяется наличие другого важного композиционного элемента – постепенного спуска с верхнего регистра звучания

<sup>10</sup> Одним из первых творческий талант Курмангазы оценил в 60-х годах XIX века журналист Н.Ф. Савичев. В очерке «От Кармановского форпоста до Глинкинского» («Уральские войсковые ведомости») он пишет: «Сагырбаев – редкая музыкальная душа и, получи он европейское образование, то был бы в музыкальном мире звездой первой величины» [20].



– в нижний. Прежде чем начать повторяемый начальный раздел *бас буын* в самом низком игровом регистре, этот *кюйши* осуществляет плавный переход из высокой тесситурной зоны *сага* (через *орта буын*) в низкую зону первоначального раздела *бас буын*. *Кюйши* Дайрабай применяет два варианта перехода из верхнего регистра в нижний (пример 5).

**Пример 5. Схема построения кюя Дайрабая «Дайрабай»**

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

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

Черты такой трехчастной репризной формы в традиционном казахском *кюе* сближают его с инструментальными композициями азербайджанских *мугамов* и туркменских *мукамов*. В них также имеется четко выраженная смена разделов с повышением регистра звучания и возвратом к исходному низкому регистру.

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

## Литература

1. Алексеев, А. Д. Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – С. 54–56.
2. Аманов, Б. Ж. Терминология как «знак» культуры // Советская музыка. – 1985. – № 7. – С. 71–72.
3. Аманова, С. Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев) : автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. – Алматы, 1993. – 26 с.
4. Аравин, П. В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века : монография. – Алматы: Онер, 2008. – 239 с.
5. Байкадамова, Б. Б. Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы) : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Алма-Ата, 1984. – 22 с.
6. Беляев, В. М. Творчество Мураталы Куренкеева // О музыкальном фольклоре и древней письменности. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 93–107.
7. Гамарник, М. Я. Жизнь и творчество Таттимбета : автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Алматы, 1996. – 18 с.
8. Джани-заде Т.М. Мугам – импровизация на лад. Современные методы исследования в музыковедении. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 31. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. – С. 56–82.
9. Джани-заде, Т. М. Тематизм мугамной импровизации // Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 67. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – С. 36–84.
10. Джани-заде, Т. М. Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. Сост. и ред. В. С. Виноградов. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 101–132.
11. Жубанов, А. К. Струны столетий: монография.– Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.
12. Жубанов, А. К. Казахский народный музыкальный инструмент – домбра // Музыкознание. Вып.8-9. – Алма-Ата: Жазушы, 1976. – С. 13–14.
13. Казахская музыкальная литература / С. А. Елеманова, Г. Н. Омарова, С. Ш. Райымбергенова, П. Ш. Шегебаев. – Астана: Фолиант, 2006. – 64 с.
14. Котлова, Г. К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана : монография. – Альянс-2, 2004. – 244 с.
15. Мухамбетова, А. И. Пространство и время кюя. Виртуальное многоголосие на двухструнной домбре // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – С. 230–232.
16. Раимбергенов, А. И. Проблемы текстологической вариантности кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – 144 с.
17. Сарыбаев, Т. Б. Кюй как коммуникативное явление // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С. 49–63.
18. Сейдімбек, А. С. Қазақтың күй өнері: монография. – Астана: Күлтегін, 2002. – 271 б.
19. Трёмбовельский, Е. Б. Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского: монография. – М.: Композитор, 2008. – 212 с.
20. Уральские войсковые ведомости. – 1868. – № 44.
21. Утегалиева, С. И. Звуковой мир тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии): монография. – М. : Композитор, 2013. – 417 с.
22. Шегебаев, П. Ш. Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент-исполнитель-музыка). – Л.: ЛГИТМиК, 1996. – С. 135–148.
23. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский: монография / Б. М. Ярустовский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.

### **On some aspects of studying the Kazakh kyui**

**Abstract.** The article is devoted to a comprehensive study of the features of shaping of the most developed genre of Kazakh oral folk and professional instrumental art – kyui. The programming of cues has gained great importance, because it captures the most important events in the life of the Kazakhs, and the features of shaping in the traditional kyui are associated with the instrument itself, with the design features and technique of playing the Kazakh dombra.

**Key words:** kyui, programming, shaping, dombra, bass buyn, orta buyn, saga

**Сведения об авторе:** *Абдинуров Алиби Куттымбетович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Казахского национального университета искусств, Астана, Республика Казахстан.*

*e-mail:* [aalibi@mail.ru](mailto:aalibi@mail.ru)

**Information about the author:** *Abdinurov Aliby Kuttymbetovich, PhD in History of Arts, Senior Lecturer of Kazakh National University of Arts, Astana, Republic of Kazakhstan.*

*e-mail:* [aalibi@mail.ru](mailto:aalibi@mail.ru)