

**«Мәңгілік Ел» ұлттық идея контексіндегі білім беру, мәдениет және өнер  
Образование, культура и искусство в контексте национальной идеи «Мәңгілік Ел»  
Education, culture and art in the context of national idea “Mangilik El”**

МРНТИ 18.41.09

А. Р. РАИМКУЛОВА<sup>1</sup>, А. А. МОМБЕК<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Министерство культуры и спорта Республики Казахстан  
(Нур-Султан, Казахстан),

<sup>2</sup>Казахский национальный педагогический университет имени Абая (Алматы, Казахстан),  
aqtoty.raimkulova@gmail.com.; <https://doi.org/10.51889/2020-3.2077-6861.27>

**АСПЕКТЫ БИКУЛЬТУРНОСТИ В СТИЛЕ СИМФОНИИ Б. ДАЛЬДЕНБАЯ  
«ЖЕЛТОҚСАН ТОЛҚУЫ»**

*Аннотация*

Целью исследования стало выявление бикультурности в симфоническом стиле представителя более молодого поколения композиторов, ученика Г. Жубановой Б. Дальденбая. В качестве примера взято наиболее исполняемое из его симфонических сочинений – Симфония «Желтоқсан толқуы» («Декабрьская волна»). На основе музыкально-стилевого анализа раскрываются особенности композиционного мышления, семиотически объединяющие разнокультурные элементы в единую знаковую систему. На обсуждение вынесен вопрос применимости понятий «синтез», «диалог» и «столкновение культур» в отношении исследуемого произведения. Б. Дальденбай мыслит одновременно в двух системах (традиционной казахской и, условно говоря, западной), свободно оперируя приёмами как европейской традиции, так и этнической казахской. Это проявляется в структурном, тематическом и жанровом аспектах. Такая двойственность оправдана и творческой биографией композитора, получившего европейское образование, и предметом его размышлений – судьбой казахского народа в XX веке. Едва не утративший фундаментальные основы родной культуры – традиции и язык – народ, перенявший достижения европейской цивилизации, сохранил своё евразийское мироощущение и через него – духовные корни этноса. Бикультурность объясняется особыми эстетическими установками на евразийское мышление и имманентно свойственной казахскому искусству культурной открытостью.

*Ключевые слова:* бикультурность, казахский симфонизм, Бейбут Далденбай, национальный стиль в музыке.

**Введение.** В программах казахстанских симфоний и в их музыкальном содержании национальные и вненациональные элементы тесно переплетаются. В казахстанской науке сложилось два подхода к трактовке этого единства. Советское музыкознание оперировало понятием «синтез культур» и дихотомией «национальное – интернациональное». В таком контексте стилевые элементы, присущие национальному и интернациональному искусству, были бы чётко отделимы друг от друга и слышимы в музыке как разностилевые элементы. В западном музыкознании, как и в теории культуры в целом, чаще применяется понятие «интеркультурализм» (см. обзор новейших исследований в статье А. Элиаса и Ф. Мансури [1]). К творчеству большинства современных казахстанских композиторов (начиная с Г. Жубановой и поколения 1960-1980-х годов) в большей степени подходит понятие не синтеза и синкретизиса стилевых элементов [2, С.243], а ещё более конкретизирующееся в применении в отношении художественного мышления казахстанских композиторов термина «бикультура» (С. Аязбекова [3]). Второй подход представляется нам более

обоснованным, в том числе, в силу отражения в нём особого типа художественного мышления – евразийского. Приравнивая друг к другу понятия «евразийство» и «бикультура» исследователь С. Аязбекова пишет: «Прежде всего, следует отметить, что «евразийская культура» по своему внутреннему составу является бикультурой» [3, С.218]. В таком контексте композиторский стиль предстаёт не столько результатом синтеза европейских и этнических средств художественной выразительности, понимаемых как «свои» и «чужие» (в выражении М.Бахтина «Я-Другой»), сколько открытой семиотической системой, выстроенной на диалоге «своего» и «другого своего».

Примечательно, что стилевой сдвиг от синтеза элементов культур к новому типу художественного мышления сопряжён исторически со сменой модальности культурной парадигмы, наметившимся в 1970-1980-х годах (подробнее см. [4]). Бикультурность казахстанских симфоний ярко проявилась уже в Первой симфонии «Жигер» Г. Жубановой. Рассматривая четвёртый номер части, М. Кокишева отмечает такие уникальные черты авторского стиля, как синтез современных гармонических средств и кюевого тематизма; встраивание кюя в полифоническую фактуру (прежде всего, как самостоятельный пласт в полифонии пластов); опосредованное воплощение в конструкции принципов домбровой композиции; симфонизация кюевого материала достигаемая не путём механического применения выработанных западной музыкой приёмов, а через глубокое осознание эквивалентности черт традиционного и европейского музыкального мышления [5, С.107].

Целью нашего исследования стало выявление бикультурности в симфоническом стиле представителя более молодого поколения композиторов, ученика Г. Жубановой Б. Дальденбая. В качестве примера взято наиболее исполняемое из его симфонических сочинений – Симфония «Желтоксан толкуы» («Декабрьская волна»).

**Методы.** Будучи понятием из области философии культуры, бикультурность как объект изучения предполагает применение методов семиотики и сравнительный анализ. Поскольку предметом изучения является стиль музыкального произведения, исследование строится индуктивно на основе музыкально-стилевого анализа. Соединение общенаучных и специальных музыковедческих методов позволяет выявить конкретные стилевые элементы, свидетельствующие о бикультурности композиторского стиля.

**Дискуссия и результаты.** Бейбит Дальденбай (1955) – представитель третьего поколения казахстанских композиторов [6], выпускник класса Г. Жубановой. Будучи выходцем из сельской среды (с. Нарынкол Алматинской области), он получил образование европейского музыканта – сначала как кларнетист, потом как композитор. Всё это определило творческий стиль композитора: он прочно опирается на наследие этнического искусства, свободно встраивая его в формы европейской традиции – симфонии, балеты, ансамбли и пр. По примеру своего педагога Б. Дальденбай активно интересовался новой западной музыкой, осваивал современные техники композиции. В его симфонических полотнах с большим мастерством применяются приёмы классической гармонии и контрапункта, сонористики, минимализма [7, С.140].

Основой программы Симфонии «Желтоксан толкуы» стали события декабря 1986 года. Самое начало творческого пути композитора было исторически сопряжено с существенным сдвигом в национальном самосознании казахского народа. В это время развивается исследование традиционной музыки, композиторы интенсивно осваивают новые композиторские техники, изобретённые на Западе, формируются новые концепции истории казахской музыки [8, С.48]. Схожие перемены наблюдаются в гуманитарной научной мысли. Однако социально-политическая ситуация времени в значительной мере отставала от духовной жизни нации,

что вылилось в выступления казахской молодёжи против политики советского правительства. Несмотря на безуспешность попытки повлиять на национальную политику советского Казахстана, в далёкой исторической перспективе молодёжные протесты имели значительные последствия, поскольку привлекли внимание к проблемам сохранения казахского языка и культуры.

Многие композиторы Казахстана выразили эмоциональный отклик на события декабря 1986 года в своих произведениях. К числу произведений схожей тематики относятся Пьеса «17 декабря» для фортепиано Б. Аманжолы (1986); Симфонический кюй «Ашу басар» А. Бестыбаева (1986); Третья симфония Б. Баяхунова (1989) и ряд сочинений других композиторов. Несмотря на существенные стилевые отличия их объединяют такие черты, как диалогичные концепции замысла (диалог культур, времён, традиций), полистилистика основа тематизма, внедрение (в разных формах) казахского кюя, программность обобщённого типа.

В Симфонии «Желтоксан толкуы» прослеживаются как опора на казахстанский симфонизм XX века, так и признаки проявления мировых тенденций. В казахстанских симфониях и иных симфонических жанрах в разных формах претворялись инструментальные жанры традиционной музыки: домбровые и кобызовые кюи. Во второй половине XX века сформировалось несколько подходов к адаптации домбрового тематизма и формы кюя к симфоническим замыслам [5, С.88]. Полистилистика в тематизме, сокращение количества частей, расширение состава оркестра (в него введены два аккордеона и орган), соединение различных композиционных техник ставят произведение Б. Дальденбая в один ряд с симфониями Н. Мясковского, Д. Шостаковича; отказ от сонатной формы – с симфониями А. Онеггера; опора на национальный тематизм – с симфониями Б. Бриттена, Я. Сибелиуса, Ч. Айвза, В. Лютославского и А. Пярта. Жанр симфонии выбран

композитором в соответствии с масштабами замысла и отражает «концепционность, философичность, мироёмкость содержания» [9, С.90] – основные признаки симфонии XX века по мнению Л. Кириллиной.

Хотя композитор не выписывает содержание произведения в форме литературного предисловия, он претворяет программный замысел, обозначенный в названии. Симфония «Желтоксан толкуы» – это своего рода творческое воплощение рассуждений автора о судьбе выступлений казахстанской молодёжи 1980-х годов и их последствиях в истории страны. Как и в Третьей симфонии Г. Жубановой, творческая концепция Б. Дальденбая соответствует выявленным нами ранее признакам евразийства: *диалогичность, социально значимая тематика, синкретизм западных и казахских композиционных принципов* [10, С.5]. Чтобы понять, как именно проявляются программность и евразийская творческая концепция, обратимся к музыке симфонии.

Двойственность композиционного мышления Б. Дальденбая, владеющего как этническими, так и общемировыми техниками и традициями, проявляется на различных уровнях: форма симфонии в целом и каждой из частей по-отдельности в частности; тематизм; техника композиции. В целом Симфония двухчастна. Первая часть в свободной форме, обладающей чертами фантазии, сонаты, поэмы. Вторая часть – синтез кюя с признаками скерцо и финала европейской симфонии. Первая часть значительно превосходит вторую по масштабам (почти 17 минут и 7 минут звучания соответственно), по насыщенности музыкального материала и по интенсивности симфонического развития.

Количество вступающих в разработку тем первой части напоминает симфонии Д. Шостаковича. При этом практически в каждой из них слышны аллюзии либо на традиционные песни и кюи, либо на европейские жанры. Перечислим важнейшие темы. Одна из них – хроматическая «арка» в пределах тонической терции первой тональности – ми-бемоль мажора. Впервые

эта тема звучит в басу у виолончели. пойдёт далее, позволяет дать ей условное  
Контекст её использования, о котором речь название «тема гнева»:

### Пример 1. Б. Дальденбай. Симфония. Тема гнева



Вторая тема, появляющаяся в качестве контраста первой у маримбы, диатоническая. Она звучит довольно просто – по нисходящим терциям от соль до до. Однако ладовая переменность (мажор и минор), заложенная в ней, создаёт потенциал для значительного

тонального развития. Контраст диатоники и хроматики становится импульсом для драматургического развития всей части. Простота мелодии делает её удобной для варьирования и мотивного развития:

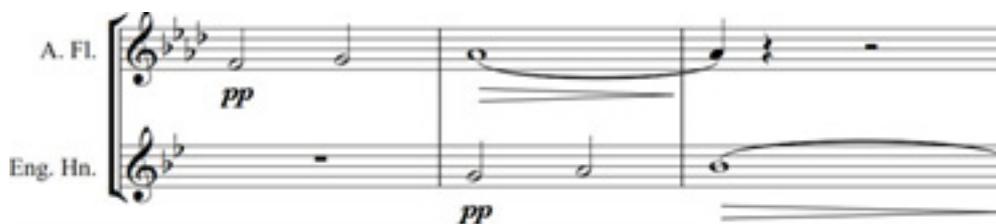
### Пример 2. Б. Дальденбай. Симфония. Тема маримбы



Значительную роль в симфонии играет контрапунктическое развитие. В основе большинства полифонических эпизодов лежит терцовый мотив, вызывающий ассоциации с казахской народной песней «Елим-ай». Эта песня, созданная в годы нашествия джунгар на казахские земли,

отражает трагедию народа, находящегося под угрозой уничтожения. Тема сразу излагается имитационно у двух деревянных духовых инструментов, достаточно редко используемых в классических симфониях: альтовой флейты и английского рожка.

### Пример 3. Б. Дальденбай. Симфония. Тема трагедии народа



В роли тематического контраста и дополнительных драматургических импульсов выступают ещё две темы. В одном из центральных эпизодов, сначала у солирующих аккордеонов, затем у всего оркестра вводится «тема радиogramмы» (условное название). Её ритм похож на точки и тире азбуки Морзе и передаёт образ радиосообщения. В гармонии темы большое значение имеет тритон:

Ещё одна тема, которая вносит не только тематический, но и жанровый контраст – тема кюя. Она появляется в разных «ролях» – то в качестве аллюзии на жанр, то как тема самостоятельного раздела:

Даже краткий обзор тем отражает бикультурную основу Симфонии Б. Дальденбая, которая выражается не в «диалоге культур», а в синкретически неразделимой двойственности общечеловеческого и национального. Сочетание обобщённых и

образно конкретных тем, аллюзии на песню и жанр позволяют слушателю «разгадать» сюжет неоговоренной программы.

В композиционном мышлении Б. Дальденбая проявляются, с одной стороны, тяга к интенсивному мотивному развитию, характерная для западных симфоний, с другой – так называемый фресковый стиль, выражающийся в сочетании небольших по масштабу и образно ярких разделов. Подобный композиционный принцип восходит к русской ориенталистике А. Бородина (второе действие оперы

«Князь Игорь», симфонии и др.) и Н. Римского-Корсакова («Шехерезада»). Форма первой части симфонии состоит из четырёх крупных частей, отличающихся по темпу и тематическому материалу. Принцип темпового контраста напоминает сюитный: медленно – быстро – очень медленно – быстро. В контрасте темпов просматриваются признаки классической симфонии, свёрнутой в одну часть, то есть композитор в формообразовании опирается и на принцип поэчности.

Пример 4. Б. Дальденбай. Симфония. Тема радиогаммы

Пример 5. Б. Дальденбай. Симфония. Тема кюя

*Первая крупная часть* в медленном темпе состоит из семи более мелких, отличающихся по масштабам. В открывающем симфонию вступлении первоначальная тональность ми-бемоль мажор показана необычным образом. На фоне долгого звука ми-бемоль в басу звучит кластер, состоящий из звуков лидийского лада ми-бемоль у струнных. В этом созвучии ощущается двойственность мышления Б. Дальденбая: сонорной техникой, созданной западными композиторами, он передаёт образ казахского этнозвука – насыщенного обертонами созвучия с ярко выраженными тембровыми качествами [11]. Не случайно во второй фразе вступления появляется долгий высокий звук «соль» у скрипки: он усиливает четвёртый и девятый обертоны основного звука и создаёт особое пространственное ощущение, характерное для традиционной казахской музыки.

Во вступлении большое значение имеет сочетание тембров, складывающееся из нескольких партитурных пластов. Важнейший и наиболее слышимый пласт – кластер скрипок *divisi*, состоящий из двадцати двух голосов. На него накладывается пульс литавр, арфы и гонга, а также педаль органа и низкие струнные инструменты. Ещё один пласт, добавляющий звучанию шумовое качество – шорох по басовым струнам рояля. Сочетаясь в разных оттенках *piano*, эти пласты создают единый звуковой образ. На его фоне в самом конце вступления рельефно звучит хроматическая «тема гнева». В целом вступление можно трактовать как образ зарождающегося протеста.

*Второй раздел* сопоставим по масштабам с первым (вступлением). В нём в диалог с хроматической темой в басах вступает светлая вторая тема маримбы. Она повторяется в трёх вариантах. Здесь же на фоне не прекращающейся пульсации звука ми-бемоль экспонируется третья тема – тема трагедии народа. Весь раздел воспринимается как ностальгия по утраченному прошлому благодаря светлому тембру маримбы.

*В третьем разделе* первая и третья темы развиваются контрапунктически: они звучат имитационно у разных инструментов и

накладываются одна на другую. Вторая тема почти затухает, сокращается. За счёт ритмического увеличения в третьей теме, где звуки растягиваются в два раза, усиливается контраст между темами, постепенно подготавливается основной конфликт симфонии.

Благодаря непрерывной ритмической пульсации первые три раздела объединяются в большую интродукцию. Пульсация прерывается микрополифоническим сонорным построением на теме гнева – четвёртым разделом, являющимся драматургической завязкой действия. Сонорная «волна» охватывает широкий диапазон (от соль контроктавы до соль третьей октавы). В волне охвачена все струнные и деревянные духовые инструменты. Тембр меди остаётся не задействован: композитор «экономит» его для будущих кульминаций. Несмотря на звуковысотную неопределённость звучащей музыкальной ткани, в ней слышен постепенный сдвиг тонального центра от *ми-бемоль к до*.

Следующие три раздела – это первая стадия развития музыкального материала, изложенного в интродукции. *В пятом разделе* возобновляется пульсация звука ми-бемоль и имитационно развивается тема маримбы. Она накладывается сама на себя в основном виде и в увеличении (у гобоев и кларнетов). В басу теперь не прекращается повторение «темы гнева».

*В шестом разделе* существенно ускоряется темп. Стремительный короткий мотив, открывающий этот раздел, больше практически не встречается в первой части, но имеет важное драматургическое значение: им замыкается кода первой части симфонии и он готовит тематизм второй. В завершающем шестой раздел небольшом имитационном построении на третьей теме происходит тональное развитие, мотив звучит в субдоминантовых вариантах (от ре и от фа). В конце раздела композитор достигает первой кульминации.

*Седьмой раздел* – это небольшой кульминационного характера преддыкт, подготавливающий новую волну развитию –

вторую группу разделов, объединяющуюся в быструю часть, подобную сонатной разработке. Накопление напряжения в нём достигается многократным повторением нисходящего тетра хорда от фа до до в ритме равномерных шестнадцатых, который в последующем развитии приобретает значение самостоятельной темы.

*Восьмой раздел* представляет собой один из наиболее выразительных эпизодов симфонии. Его музыкальный материал решён в духе советского музыкального реализма 1970-х годов. Тема на повторяющемся звуке имитирует звучание простых радиостанций, работающих по принципу азбуки Морзе. Она развивается в канонической имитации второго разряда с необычным интервалом имитации – в тритон (см. пример 6). Микрополифоническая ткань с увеличивающимся сонорным

качеством складывается за счёт деления оркестровых партий и наложения разных ритмических рисунков темы радиограммы. Композитор достигает новой кульминации. С этого раздела музыка становится более сюжетной, картинной, отражая хронику декабрьских событий 1986 года. Грани между разделами размываются, развитие становится практически сквозным.

*Девятый раздел* объединяет несколько контрастных тем. Из звучащего в седьмом разделе тетра хорда образуется тема, которую можно условно назвать «темой сбора народа». Она звучит у струнных единым «хором», символизируя единство и решительность. Эмоционально усиливают этот раздел удары большого барабана и литавр. Повторения темы образуют восходящую секвенцию, нагнетающую напряжение.

Пример 6. Б. Дальденбай. Симфония. Тема сбора народа



После трёх повторений тема тетра хорда обретает новые оттенки: она звучит в кристально чистом тембре маримбы в высоком регистре в четырёхкратном ритмическом увеличении (половинные вместо шестнадцатых) как символ чистоты помыслов. Ей контрастирует долгий звук до в низком регистре у виолончелей и контрабасов. На фоне этого звука постепенно зарождается кюй (см. пример 7). Этот жанр решён в симфонии сообразно с выработанными предыдущими поколениями композиторов канонами. Домбровая тема звучит у струнных *pizzicato*. Правда пока – это только аллюзия на жанр, в трёх небольших фразах выражающая надежды народа на возрождение.

Десятый раздел символизирует всплеск эмоций. Это центр всей композиции, наиболее энергичный, приводящий к яркой кульминации. В основе развития лежит каноническая секвенция в октаву на тему трагедии народа, звучащую у медных и деревянных духовых. Контрапунктом к ней выступает сопровождение струнных, также обретающее характер самостоятельной темы: повторяющаяся фраза в треольном ритме, накладываемая на равномерную пульсацию звука до в басу. Подобное ритмическое решение позволяет трактовать эту тему как тему противоречий. Микрополифонический канон придаёт теме противоречий сонорное качество. Отдельные звуки практически не выделяются слухом

из общей массы нарастающего напряжения (см. пример 7).

Десятый раздел оканчивается резкими «ударами» – аккордами *tutti fortissimo*. В гармоническом плане эти созвучия не совсем обычные: трезвучия *ре-мажор* с расщеплённой квинтой (*ля бекар и ля бемоль*) на басу *ля бемоль*. Остро подчёркнутый диссонанс тритон (*ре-ля бемоль*) переключается с подобным созвучием из восьмого раздела, создавая своеобразную гармоническую арку.

После звучной кульминации всё более уверенно возвращается домбровая тема. Кюй в *одинадцатом* разделе складывается постепенно, методом конструкции: композитор вводит начальный мотив, затем, после паузы, добавляет к нему второй.

Повторяясь, они формируют цельные фразы. После тритоновой кульминации тональное притяжение как бы переворачивается: центром становится звук *ре*. В *ре-миноре*, контрапунктом к кюю у меди мощно звучит тема трагедии народа – впервые не имитационно. Композитор и синхронически (в разных партиях) и диахронически (при повторении фраз) подчёркивает ладовое противопоставление центров *ре* и *соль*, характерное для традиционного композиционного мышления вследствие особого пространственного представления тетрахордов на домбровом грифе [12]. В окончании раздела в кульминацию кюя (раздел *сага*) вторгаются аккорды-удары у духовых *tutti*.

#### Пример 7. Б. Дальденбай. Симфония. Тема противоречий

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Violin parts (Vln. I and II) and Viola part feature a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, marked with 'arco' and 'p' (piano). The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment, also marked 'p'. The Contrabass part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked 'p'. The score is divided into four measures, showing the development of the 'Theme of Contradictions'.

Небольшой *двенадцатый* раздел, в котором развивается тема противоречий, замыкает вторую часть – аналог сонатной разработки. Здесь эта тема окончательно становится самостоятельной, поскольку проводится без контрапункта. Новая

кульминационная волна резко обрывается – выступления на площади подавлены.

Следующие два раздела в медленном темпе аналогичны медленной части сонатно-симфонического цикла. Вместе они представляют собой лирический центр всей

симфонии. Вопреки ожиданиям, настроение в этих разделах не трагическое, а скорее светлое. Происходит драматургический разворот от борьбы к созиданию. В *тринадцатом разделе* духовые инструменты используются в достаточно необычном качестве: ансамбль валторн и тромбонов, к которым во втором построении присоединяется альтовая флейта, исполняет светлую тему с тональным центром си-бемоль.

При повторении тема подвергается инверсии. Восходящая мелодия звучит просветлённо. Тембр альтовой флейты напоминает о начале событий симфонии, но здесь в большей степени может быть трактован не как трагедия, а как символ надежды. Особым символизмом обладает макроструктура этой темы. Семь звуков распределены на две фразы (три и четыре звука соответственно). В этом угадывается типовая структура поэтической строки

терме [13, С. 66] – жанра традиционной музыки, в котором в песенно-речитативной форме излагаются назидания автора или его глубокие раздумья. Не случайно тема повторяется в разных вариантах четырёхкратно, подобно поэтической строфе из четырёх строк. В таком контексте может быть предложена ещё одна смысловая трактовка этой темы – тема мудрости народа.

В *четырнадцатом разделе* из начальной интонации темы народной трагедии вырастает лирическая тема романсового склада. Жанровый переход от народной песни к западному романсу отражает синкретизм казахской композиторской традиции. Контраст с предыдущим разделом подчёркивает и метод развития материала: тринадцатиголосная каноническая имитация второго разряда у струнных *divisi*. Речитативные реплики композитора «Исполнять стоя» подчёркивают смысл раздела – мемориал жертвам декабря 1986 года.

Пример 8. Б. Дальденбай. Симфония. Лирическая тема виолончели



*Пятнадцатый и шестнадцатый разделы* – это реприза десятого и одиннадцатого, в которой темы рекомбинируются, обретают новые оттенки звучания. В *пятнадцатом разделе* во всей мощи духовых инструментов проходит канон на теме трагедии народа, звучащий на фоне темы противоречий. Композитор словно декларирует историческую значимость прошедших событий и их отражение в памяти народа. Финальные аккорды в разделе звучат мягче благодаря

отказу от расщеплённой квинты и тритона в гармонии.

В последующий кюй включается уже весь оркестр. Контрапунктом к нему на этот раз звучит не тема трагедии, а тема-мемориал. Каноническая имитация на неё перенесена в группу медных духовых, что придаёт теме фанфарность. Постепенно кюй сменяет тема противоречий, подготавливающая финальный раздел первой части – коду.

В коде повторяется микрополифонический

сонорный раздел на хроматической теме гнева с короткими реминисценциями темы сбора народа. Смысл тем в последних трёх разделах первой части трансформируется. Автор словно уходит от картинной программности к обобщённой. Темы символизируют единство народа и его память о декабрьских событиях.

В первой части Симфонии Б. Дальденбая сообразно замыслу композитора складывается уникальная форма, в которой соединяются принципы поэмы (сворачивание сонатно-симфонического цикла в одну часть), фантазии (свободное чередование разнотематических разделов), отчасти – сонатного аллегро (контраст в экспонировании тем, интенсивная разработка). Форма индивидуальной конструкции позволяет передать как обобщённую программу произведения – дань памяти борцам за свободу национальной идентичности, так и сюжетную – события декабря 1986 года.

**Вторая часть** значительно отличается от первой и по тематизму, и по технике композиции, и по приёмам развития материала. Единственным претворяемым жанром в ней становится кюй, причём симфонический. Индивидуальности трактовке жанра придаёт метод Б. Дальденбая, основанный на сочетании темброво-регистрового развития, свойственного домбровой музыке [14, С.132], и принципов репетитивной музыки (многократный повтор с минимальным изменением).

Композитор даёт второй части программное название «*Sepnilic*» (Прорыв). Программность здесь однозначно обобщённого типа, что в целом характерно для жанра симфонический кюй [5, С.36]. Аналогичная программность характерна для многих кюев позднего периода развития жанра (XIX-XX вв.) [15, С.130]. Примерами могут служить известные кюи «*Жигер*» Даулеткерей, «*Серпер*» Курмангазы, «*Косбасар*» Таттимбета и многие другие произведения мастеров XIX века. В этом отношении Б. Дальденбай предстаёт продолжателем древней традиции в новых

условиях (академической оркестровой музыки).

Перенося каноны сочинения кюя в оркестр, Б. Дальденбай опирается также на традиции композиторской школы XX века. Он применяет как метод тембрового варьирования, найденный Е.Рахмадиевым, так и приём гетерофонного уплотнения фактуры, встречающийся в симфонических партитурах Г. Жубановой. Новаторство композитора состоит в применении репетитивной техники, близкой композиционным идеям американского композитора Ф. Гласса. Значительное по масштабам симфоническое полотно формируется из чередования небольших структурно выверенных разделов, которые в свою очередь состоят из многократного повторения небольших тематических ячеек (2-4 такта каждая).

Кюй как жанр не предполагает конфликтной драматургии, поэтому здесь нет ярких контрастных сопоставлений. Вся часть звучит в едином темпе (*Vivace*  $\square=200$ ). Темы части достаточно близки другу другу интонационно. Тональное развитие практически отсутствует: композитор мыслит в данной композиции модально. Благодаря этому темы звучат в схожем тоне, не конфликтно. В 18 разделах звучит 16 различных тем, которые могут быть сведены к двум базовым вариантам. Один из них интонационно близок теме трагедии народа, другой – теме тромбонов и валторн из медленного раздела первой части. Но за счёт ритмического варьирования они существенно трансформируются. В экспонировании обеих тем важную роль играют тембры аккордеонов и органа.

Применение чередующихся размеров 7/8 и 8/8, составленных из разных комбинаций двух и трёхдольных ячеек (2+2+3, 2+3+2, 3+2+3 и др.) в последние десятилетия часто применяется композиторами как признак домбрового ритма (например, А. Токсанбаев, А. Бестыбаев, Е. Умиров и др.). Несмотря на то, что в реальности домбровые ритмы отличаются значительным многообразием, в такой унификации есть объективное

основание. Для мышления на мелком (интонационном) уровне как в вокальной, так и в инструментальной казахской музыке действительно характерно чередование двух- и трёхдольности в разных вариантах.

Группы двух- и трёхдольных мотивов, в свою очередь, объединяются в тематические ячейки (2-4 такта каждая), подобные паттернам в репетитивной технике.

Пример 9. Б. Дальденбай. Симфония. Вторая часть. Первая тема



Вариантное проведение тем в последующих разделах напоминает тематическое развитие в основных разделах западноказахстанского домбрового кюя (*бас буын* – начальное звено в низком регистре, *ортабуын* – среднее звено в среднем регистре, *сага* – кульминационный раздел в верхнем регистре). Только взамен чередованию регистров Б. Дальденбай чередует фактурную плотность (*tutti-soli*), что, в сочетании с привлечением солирующих инструментов (аккордеоны и орган) придаёт второй части Симфонии черты старинного концерта. На подобный жанровый синтез на примере многих симфонических кюев композиторов Казахстана указывает М. Кокишева [5, С. 83]. В тембровом развитии проявляется ещё один структурный принцип – принцип фактурно-тембровых остинатных вариаций (как, например, в Болеро М. Равеля).

После первого раздела, где экспонируется первая тема кюя, следуют две фактурно-тембровые вариации на неё. В первой из них к солирующему аккордеону добавляются партии второго аккордеона и органа, во второй – фаготов и гобоев. За счёт небольших структурных вариаций (дополнительных повторов мелких паттернов в теме) масштабы темы слегка варьируются (от 8 до 13 тактов). Каждый раз при смене вариантов темы они отделяются друг от друга небольшими связками (2-4 такта). Связки выполняют функцию тематической разрядки, в них акцентируется ритмическое

начало, что позволяет перестроить слух на новую версию ритма.

Вторая тема экспонируется в ритме 8/8 (3+3+2, см. пример 10). Несмотря на насыщенность фактуры, все голоса могут быть сведены в три слоя: ритмический, где восьмыми длительностями акцентированы первые доли метрических групп; «домбровый», где в равномерном движении восьмыми имитируется фактура народного инструмента; напевный, состоящий из крупных длительностей, подчёркивающий мелодическую составляющую темы. В теме акцентирован верхний тетракорд ре-минора – фригийский. Тем самым автор готовит ладовый сдвиг в ля-фригийский.

При вариантном повторении в следующем разделе композитор, развивая мелодический пласт темы, использует приём простой имитации. Подобные приёмы характерны для развивающих разделов в европейских формах, но довольно часто встречаются и в домбровой музыке [16]. Имитации активизируют движение не только в фактуре, но и в ладовом плане. В качестве ладового «противовеса» центральному ре выделяется звук ми. В результате в новом разделе центр лада смещается к ля – доминанте к первоначальному ре-минору, то есть ля-фригийский. Такое смещение характерно для разделов орта буын (среднее звено) в домбровых кюях. А фригийский лад довольно часто встречается в инструментальной и

вокальной традиционной музыке. Новый (шестой) раздел формы экспонирует доминантовый вариант первой темы в новом симметричном ритме (3+2+3). В нём секвентное развитие создаёт усиление напряжения.

Фригийский вариант темы оказывается настолько ярким, что его варьирование продолжается в следующих трёх разделах (вариациях). В седьмом разделе тема звучит в инверсии в верхнем регистре (маримба, фортепиано, орган, аккордеон, скрипки). В восьмом разделе она подвергается ритмическому варьированию (паузы на первой и четвёртой долях создают синкопированные акценты) и звучит у всего оркестра практически в унисон. К концу раздела происходит смещение в субдоминантовую сторону, также довольно характерное для ладового развития в домбровых кюях и часто встречающееся в оркестровых кюях композиторов XX века [5, С.121]. Потенциал темы по-новому раскрывается в девятом разделе, где к продолжающимся повторениям её инверсивного варианта добавляется новый вариант темы: в аккордовой фактуре у аккордеонов.

После очередной связки возвращается семидольный метр. *Десятый раздел* – это одновременно реприза первой темы в варьированном виде и кульминация на tutti оркестра. На саму тему накладывается контрапункт с широким размахом диапазона, напоминающим кульминационный раздел сага домбрового кюя. Новый тематический импульс, придаваемой теме контрапунктом и варьированием, позволяет сформировать довольно масштабный кульминационный раздел, превосходящий по времени звучания все предыдущие, что также соотносится с канонами формы домбрового кюя.

С возвращением восьмидольного метра в одиннадцатом разделе начинается новая волна развития, в целом более короткая, чем первая. Новая тема одновременно является вариантами первой (в обращении) и второй темы, сближая и без того малоконтрастный материал. В двенадцатом

разделе её интонации комбинируются с темой в ля-фригийском. После длительного tutti происходит тембровая разрядка. В качестве солирующих остаются маримба и аккордеон, к которым присоединяются тембры деревянных духовых. Уход в доминантовую сферу и облегчение фактуры готовят новую кульминационную волну. Подобным образом в домбровом кюе отход в зону бас буын (главного звена) готовит вторую (заключительную) кульминацию.

Дальнейшее развитие вплоть до финальных аккордов проходит tutti. Рост напряжения обеспечивается регистровым охватом – от более низкого к высокому. В тринадцатом разделе звучит мелодия, соединяющая ладо-регистровый уровень первой темы с мелодической линией её фригийского варианта. Он звучит сначала у низких деревянных духовых и валторн, затем у высоких деревянных духовых и маримбы. В домбровой музыке аналогом такому приёму может служить регистровый перенос темы в «игровых» кюях, где домбрист стремится показать своё мастерство.

*В четырнадцатом разделе* первая тема повторяется в своём кульминационном варианте, после чего следует кульминация второй темы, звучащей в версии из восьмого раздела – с синкопами. Для нарастания напряжения автор использует тот же приём тембрового развития: сначала тема звучит у флейт, гобоев, органа и аккордеонов, а затем повторяется у всего оркестра tutti.

Последние три раздела выполняют одновременно функцию коды и зеркальной репризы. Сначала у всего оркестра звучит тема в ля-фригийском. Затем первая тема возвращается практически в первоначальном варианте, то есть её реприза оказывается не только тематической, но и тембровой. **В заключительном разделе** неожиданную самостоятельность приобретает материал связок – акцентированные аккорды на первой, четвёртой и седьмой долях, равномерная пульсация на одном звуке (ре), стремительные пассажи-арпеджио у аккордеонов и духовых. А в самом конце на короткое время в басу возвращается

хроматическая тема гнева из первой части, но здесь, в ином контексте, она практически сливается с ликующей и торжественной кодой симфонии.

Итак, музыкальное решение второй части также демонстрирует двойственность композиционного мышления Б. Дальденбая. С одной стороны, форму здесь можно рассматривать как репетитивные вариации. Подобная форма используется, к примеру, Ф. Глассом в операх и инструментальных композициях. Разделы в ней складываются из многократного повторения относительно небольшого паттерна (2-4 такта), композиция в целом, в свою очередь, состоит из большого числа чередующихся разделов. Репетитивные вариации в основе своей опираются на старинный

принцип остигатного варьирования: точное повторение темы в разных фактурно-тембровых вариантах.

С другой стороны, в части «*Sepnilis*» претворяется макроструктура домбрового кюя со свойственными ей двумя кульминационными волнами. На это указывают не только двухкратное тембро-динамическое нарастание, но и модальность, лежащая в основе гармонии; применение характерного переноса темы в, условно говоря, доминантовый регистр (ля-фригийский); комбинаторный метод при составлении новых вариантов темы-паттерна (чередование двух- и трёхдольных мотивов). С учётом отдалённости интонационных вариантов темы в форме проявляются черты тройных вариаций. Представим все формы в единой схеме:

Таблица 1

**Схема формы второй части Симфонии Б. Дальденбая**

форма кюя	бас буын				орта буын					сага	б.б.	о.б.			сага			
репетитив. вариации	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
тройные вариации	T1			T2 (=inv.T1)		T3 а-фриг	T2			T3	T2	T3	T1	T2	T1		coda	

**Выводы.** В целом в Симфонии «Желтоксан толкуы» наблюдается не столкновение культур, и даже не диалог. Б. Дальденбай мыслит одновременно в двух системах (традиционной казахской и, условно говоря, западной), свободно оперируя приёмами как европейской традиции, так и этнической казахской. Это проявляется

– на уровне формы симфонии в целом (первая часть – симфоническая поэма, вторая часть – кюй);

– на уровне отдельных частей (внедрение кюя как раздела, наряду с другими жанровыми разделами первой

части; двойственность формы второй части);

– на уровне жанровой основы тематизма (песенный и кюевый тематизм, свойственный академической казахской музыке, в обеих частях применяется наравне с романсовым, речитативным и др., свойственным европейской).

Такая двойственность оправдана и творческой биографией композитора, получившего европейское образование, и предметом его размышлений – судьбой казахского народа в XX веке. Едва не утративший фундаментальные основы

родной культуры – традиции и язык – народ, мироощущение и через него – духовные перенявший достижения европейской корни этноса. цивилизации, сохранил своё евразийское

*Список использованных источников*

- [1] Elias, A.; Mansouri, F. A Systematic Review of Studies on Interculturalism and Intercultural Dialogue // Journal of Intercultural Studies. – 2020. – Т. 41. – №. 4. – pp.490-523.
- [2] Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. – Москва: Композитор, 2007. – 272 с.
- [3] Аязбекова С.Ш. Бикультура как феномен взаимодействия культур Европы и Азии //Cultural and historical heritage in the context of a modern outlook formation. London, 2015. С. 43-46.
- [4] Raimkulova A.R. The trends in modality of cultural paradigm and the history of Kazakh music //Педагогика және психология. 2020. – 2(43). – С.197-202.
- [5] Кокишева М.Т. Симфонический кюй в творчестве современных композиторов Казахстана: генезис жанра, типология и развитие: Дисс.. д-ра философии (PhD) 6D040100. – Алматы, 2016.
- [6] Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Москва, 2003. – 218 с.
- [7] Недлина В.Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрёстки рубежа веков. – Алматы, 2011. – 182 с.
- [8] Недлина В.Е. Реинтерпретация культурного наследия в Казахстане в 1980-2010-х годах на примере музыкального искусства //Обсерватория культуры . – 2015. – №2. – С.47-52.
- [9] Кириллина Л.В. Лючано Берлио //XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. – Москва: Музыка, 2009. – С.74-109.
- [10] Raimkulova, A.; Jumaniyazova, R.. Eurasian intercultural interaction and archaic images in cello music of Kazakhstan (on example of pieces by A. Raimkulova and S. Bayterekov) //1 st International Congress on Social Sciences and Humanities. – 2017. – PP.3-6.
- [11] Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркоязычных народов //Вестник Адыгейского государственного университета: сетевое электронное научное издание. – 2010. – №4. URL: [http://vestnik.adugnet.ru/files/2010.4/1035/utegalieva2010\\_4.pdf](http://vestnik.adugnet.ru/files/2010.4/1035/utegalieva2010_4.pdf) (дата обращения: 24.12.2014).
- [12] Надирбеков Ж.Р. Тетрахорд – базис теории домбровой музыки //Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы. – 2017. – № 2. – С. 19-29.
- [13] Байгаскина А. Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алма-Ата: Алма-атинская гос. консерватория им. Курмангазы, 1991.
- [14] Утегалиева С.И.; Алсайтова Р.К. О двух типах универсализма в музыкальном инструментарии казахов //Педагогика және психология 2019. – 3(40). – С.128-135.
- [15] Мухамбетова А. И. Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) //Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С.119-152.
- [16] Баяхунов Б.Я. Элементы полифонии в домбровых кюях (рукопись). – Алма-Ата: Алма-атинский государственный институт искусств им. Курмангазы, 1965. – 14 с.

*References*

- [1] Elias, A.; Mansouri, F. A Systematic Review of Studies on Interculturalism and Intercultural Dialogue // Journal of Intercultural Studies. – 2020. – Т. 41. – №. 4. – pp.490-523.
- [2] Sokolov A. S. Muzykalnaya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva. Issledovaniye. – Moskva: Kompozitor, 2007. – 272 p.
- [3] Ayazbekova S.Sh. Bikultura kak fenomen vzaimodeystviya kultur Yevropy i Azii //Cultural and historical heritage in the context of a modern outlook formation. London, 2015. pp. 43-46.
- [4] Raimkulova A.R. The trends in modality of cultural paradigm and the history of Kazakh music //Pedagogika zhәне psikhologiya. 2020. – 2(43). – pp.197-202.

- [5] Kokisheva M.T. Simfonichesky kyuy v tvorchestve sovremennykh kompozitorov Kazakhstana: genezis zhanra, tipologiya i razvitiye: Diss. d-ra filosofii (PhD) 6D040100. – Almaty, 2016.
- [6] Dzhumakova U. R. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920-1980-kh godov. Problemy istorii, smysla i tsennosti. – Moskva, 2003. – 218 p.
- [7] Nedlina V.E. Akademicheskaya muzyka Kazakhstana i SShA: perekryostki rubezha vekov. – Almaty, 2011. – 182 p.
- [8] Nedlina V.E. Reinterpretatsiya kulturnogo naslediya v Kazakhstane v 1980-2010 godakh na primere muzykalnogo iskusstva//Observatoriya kulturey . – 2015. – №2. – pp.47-52.
- [9] Kirillina L.V. Lyuchano Berio //XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty. – Moskva: Muzyka, 2009. – pp.74-109.
- [10] Raimkulova, A.; Jumaniyazova, R.. Eurasian intercultural interaction and archaic images in cello music of Kazakhstan (on example of pieces by A. Raimkulova and S. Bayterekov) //1 st International Congress on Social Sciences and Humanities. – 2017. – pp.3-6.
- [11] Utegaliyeva S.I. Zvukovoy mir muzyki tyurkoyazychnykh narodov //Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta: setevoye elektronnoye nauchnoye izdaniye. – 2010. – №4. URL: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2010.4/1035/utegaliyeva2010\\_4.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2010.4/1035/utegaliyeva2010_4.pdf) (data obrashcheniya: 24.12.2014).
- [12] Nadirbekov Zh.R. Tetrakhord – bazis teorii dombrovoy muzyki //Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы. – 2017. – № 2. – pp. 19-29.
- [13] Baygaskina A. Ye. Ritmika kazakhskoy traditsionnoy pesni. – Alma-Ata: Alma-atinskaya gos. konservatoriya im. Kurmangazy, 1991.
- [14] Utegaliyeva S.I.; Alsaitova R.K. O dvukh tipakh universalizma v muzykalnom instrumentarii kazakhov // Pedagogika zhәне psikhologiya 2019. – 3(40). – pp.128-135.
- [15] Mukhambetova A. I. Genezis i evolyutsiya kazakhskogo kyuya (tipy programmnosti) //Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek. – Almaty: Dayk-Press, 2002. – pp.119-152.
- [16] Bayakhunov B.Ya. Elementy polifonii v dombrovyykh kyuyakh (rukopis). – Alma-Ata: Alma-atinsky gosudarstvennyy institut iskusstv im. Kurmangazy, 1965. – 14 p.

**Б. Далденбайдың «Желтоқсан толқыны» симфониясы стиліндегі  
бикультуралық аспектілері**

*А.Р. Раимқұлова<sup>1</sup>, Ә.Ә. Момбек<sup>2</sup>*

<sup>1</sup>Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігі (Нұр-Сұлтан, Қазақстан),  
<sup>2</sup>Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университеті (Алматы, Қазақстан)

*Аңдатпа*

Зерттеудің мақсаты композиторлардың жас буынының өкілі, Ғ. Жұбанованың шәкірті Б. Дальденбайдың симфониялық стиліндегі бикультурасын анықтау болды. Мысал ретінде оның симфониялық шығармаларынан ең көп орындалатын «Желтоқсан толқыны» симфониясы алынды. Музыкалық-стильдік талдау негізінде әртүрлі мәдени элементтерді біртұтас белгі жүйесіне семиотикалық түрде біріктіретін композициялық ойлаудың ерекшеліктері ашылады. «Синтез», «диалог» және «мәдениеттер қалқығысы» ұғымдарының зерттелетін шығармаға қатысты қолданылуы туралы мәселе талқылауға шығарылды. Б. Дальденбай бір уақытта екі жүйеде (дәстүрлі қазақ және шартты түрде батыс) еуропалық дәстүрдің де, этникалық қазақтың да тәсілдерін еркін қолдана отырып ойлайды. Бұл құрылымдық, тақырыптық және жанрлық аспектілерде көрінеді. Мұндай қосарлылық еуропалық білім алған композитордың шығармашылық өмірбаянымен де, оның ой - толғауының мәні - XX ғасырдағы қазақ халқының тағдырымен байланысты бола отырып танылған. Еуропалық өркениеттің жетістіктерін қабылдаған халық төл мәдениетінің іргелі негіздерін – дәстүрлер мен тілін жоғалта қойған жоқ, өзінің еуразиялық көзқарасын және сол арқылы этностың рухани тамырын сақтап қалды. Мәдениеттілік еуразиялық ойлаудың ерекше эстетикалық бағыттарымен және қазақ өнеріне тән мәдени ашықтығымен түсіндіріледі.

*Түйін сөздер:* бикультуралық, қазақ симфонизмі, Бейбіт Дәлденбай, музыкадағы ұлттық стиль.

### Aspects of biculturalism in the style of B. Daldenbai's «Zheltoqsan tolquy» Symphony

A.R. Raimkulova<sup>1</sup>, A.A. Mombek<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan (Nur-Sultan, Kazakhstan),

<sup>2</sup>Abai University (Almaty, Kazakhstan),

#### Abstract

The study aims to identify biculturalism in the symphonic style of a representative of a younger generation of composers, a student of G. Zhubanova B. Daldenbay. As an example, we took the most performed of his symphonic compositions – the Symphony “Zheltoqsan tolquy” (“The December Wave”). Based on the musical-style analysis, the author reveals the features of compositional thinking that semiotically unite different cultural elements into a single sign-system. The issue of the applicability of the concepts «synthesis,» «dialogue,» and «clash of cultures» concerning the work under study was brought up for discussion. B. Daldenbai thinks simultaneously in two systems (traditional Kazakh and Western), freely operating with the methods of both the European and the ethnic Kazakh traditions. This manifests in structural, thematic, and genre aspects. The duality is justified both by the composer's creative biography, who received a European education, and the subject of his reflections – the Kazakh people's fate in the 20th century. Having almost lost the fundamentals of native culture – traditions and language – the people, who adopted the achievements of European civilization, retained their Eurasian outlook and, through it, the spiritual roots of the ethnos. Biculturalism is explained by unique aesthetic attitudes towards Eurasian thinking and cultural openness inherent in Kazakh art.

*Keywords:* biculturalism, Kazakh symphony, Beibit Daldenbai, national style in music.

*Поступила в редакцию 5.05.2020.*

MPHTI 18.01.39

A.R.KHAZBULATOV<sup>1</sup>, Z.N.SHAIGOZOVA<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Kazakh Research Institute of Culture,

<sup>2</sup>Abai University (Almaty, Kazakhstan),

ar.khazbulatov@gmail.com; zanna\_73@mail.ru

<https://doi.org/10.51889/2020-3.2077-6861.28>

### ZOOMORPHIC CODE OF KAZAKHSTAN CULTURE: CAMEL SYMBOLS (cultural and art history understanding)

#### Abstract

The purpose of this article is to study symbolism of the camel that existed among the ancient nomads of Central Asia, example of Kazakh culture. The authors, studying the evolution of the multi-valued image of a camel from the pantheon of sacred animals of the Turkic-Mongolian world, try to consider it as one zoological personification of the picture of the world of ancient Kazakhs, as one of the elements of the zoomorphic code of Kazakh culture. In present Kazakh culture, the sacred meaning of the camel is lost, but people still love and believes in camel's unconscious faith power.

*Key words:* sacred animals; camel; space; Turkic and Mongolian nation; Kazakh culture.

**Introduction.** The oldest references to the two-humped camel (Bactrian) are found in Assyrian written sources from the end of the second millennium BC. From the beginning of I millennium BC, images of these animals appear in Assyria. The emergence of Bactrians in Mesopotamia is associated with the promotion of Iranian tribes to neighboring territories.

**Main body.** The two-humped camel, probably, was domesticated by Iranian-speaking tribes living on the territory of the Central Asian steppes and Kazakhstan and possibly southern Siberia. Probably, the camel cult developed in parallel with the domestication of the camel [1, p.85].