

**ВОПРОСЫ  
НАЦИОНАЛЬНОГО  
СТИЛЯ В  
ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ  
НАСЛЕДИИ  
Е. РАХМАДИЕВА**

**Введение**

*К постановке проблемы*

Имя одного из крупнейших и ярких представителей казахстанской композиторской школы Ергегали Рахмадиевича Рахмадиева (1932-2013 гг.), талантливого композитора, творческого, общественного и политического деятеля, мудрого педагога, неразрывно связано с уникальным жанром симфонической музыки Казахстана «симфонический кюй». Это словосочетание становится жанровым определением с появлением симфонических кюев Е. Рахмадиева «Дайрабай» (1961), «Кудаша-Думан» (1973)<sup>1</sup>, «Орытпа» (1977) и других. Обозначение нового жанра, возникшего в результате синтеза двух принципов музыкального мышления, *симфоническим кюем* стало личным творческим вызовом композитора.

Первые произведения с этим жанровым обозначением вызвали в композиторской среде неоднозначные оценки. Принимая безусловно сам художественный текст кюя в симфонической транскрипции, многие композиторы сомневались в целесообразности введения самостоятельного жанрового определения. Так, по мнению Г. Жубановой, название жанра подобного рода носит формальный характер («отголосок Постановления о формализме в музыке 1948 года»). Она пишет: «Присоединив к европейскому слову слово «кюй», «мугам», получаешь смешанный симфофольк-жанр. На самом деле он мало отличается от ранее созданных «Балбрауна» Е. Брусиловского, «Танца» из «Биржана и Сары» М. Тулебаева, «Народного танца» из «Легенды о белой птице» автора этих строк...» [1, с. 22]. Традиционный кюй обладает собственными сущностными чертами, и, исполненный симфоническим оркестром, не может считаться самостоятельным жанром [1, с. 23]. Несмотря на опасения Г. Жубановой, художественная практика доказала

<sup>1</sup> Кюи «Дайрабай» и «Кудаша-думан» получили международное признание и, в каком-то смысле, стали визитной карточкой не только их автора, но и всего казахстанского искусства. Они были удостоены первой премии III Международной трибуны стран Азии (Юнеско), исполнялись в Москве, Лондоне, Филадельфии, Сиднее, Берлине, Праге, Софии, Будапеште, Улан-Баторе, Токио и других городах зарубежья.

состоятельность жанрового определения «симфонический кюй».

Процесс становления любого музыкального жанра на ранних этапах может быть реконструирован через изучение высказываний самих композиторов. Среди источников, раскрывающих систему взглядов и позиций создателей нового жанра, благодатным материалом являются вышедшие в свет мемуары, эссе и публицистические статьи композиторов, которые проливают свет на отношение художников к явлениям культуры, процессам жанрообразования и стилевым тенденциям в современной музыке в целом (например, литературные труды Ф. Листа).

*Концепция авторского стиля национального композитора в высказываниях Е. Рахмадиева*

Свою эстетическую позицию в отношении национального в музыке, бережного отношения к народным истокам и, наконец, об идее создания нового жанра, Е. Рахмадиев декларировал в своих многочисленных статьях.

Публицистические выступления Е. Рахмадиева позволяют утверждать, что появлению нового жанра «симфонический кюй» способствовали объективные исторические предпосылки, в частности переход от осознания кюя как цитатной обработки для оркестра, хора и др. составов, к инновационному осмыслению изначально традиционных жанровых признаков. Данный подход дает мощный импульс для художественного осмысления кюя на новом уровне, в результате чего возникает равноправный синтез исконно-традиционных и современных симфонических средств выразительности.

В качестве магистральных нами были выделены следующие направления, дающие основания к пониманию эстетических позиций композитора относительно этого жанра:

- понимание категорий национального и интернационального;
- видение проблемы традиции и новаторства;
- рассуждения о жанре «симфонический кюй» в контексте развития симфонической музыки Казахстана.

К дефиниции **«национальное в искусстве»** композитор подходит с практически философской глубиной, выявляя ее неоднородность, складывающуюся из диалектики качеств. Композитор отмечал, что это понятие таит в себе *внутренние, глубинные свойства*, обусловленные психологическим складом народа, его национальным характером, и *внешние черты*, которые композитор называет «национальным колоритом». Для глубокого осмысления этих

свойств, по его мнению, необходим научный подход, ожидаемый от музыковедов, «от которых мы ждем глубокого изучения национального и интернационального, ждем содержательного и оперативного анализа новых явлений казахской советской музыкальной культуры» [2, с. 41].

Е. Рахмадиев один из первых осмыслил суть категории «национальное» в условиях современной академической музыки. Он считал главной задачей композиторского мастерства необходимость эстетически осознать, опозитизировать и ввести в своё творчество устоявшиеся интонации национального мелоса. Продолжая мысль об опоре на национальный материал, он утверждает, что «чем сильнее ощущается, пусть в сложнейших интеллектуальных музыкальных произведениях, обобщенный данной эпохой круг выразительных музыкальных интонаций, тем безусловнее жизнеспособность этой музыки» [2, с. 32].

Композитора волновал вопрос – что можно считать подлинно национальным? Он был твердо убежден, что подлинно национальным следует считать сочинения представителей устного профессионализма, у которых национальный стиль мышления складывается из конгломерата интонации, тембра, жанров. Самым важным свойством музыки мастеров прошлого было то, что национальное для них было, «единственной звуковой реальностью» [2, с.19]. По его мнению, авторы старшего и среднего поколений, овладев навыками европейской манеры письма, сохранили связь с национальной культурой. Именно их произведения Е. Рахмадиев считает «национальным богатством Казахстана» (там же), органично входящим в интернациональную культуру. Поэтому для молодых композиторов, считал он, важно сохранить эту «живую связь с народной основой».

Важное значение для формирования нового музыкального искусства Казахстана, по мнению Е. Рахмадиева, имеет метод цитирования, которое на начальном этапе призвано раскрыть содержательную и художественную суть национального мышления. Именно тогда (1972 год) композитором весьма остро ставится проблема выявления специфики национального в казахском мелосе, которая кроется, по его мнению, в сущностной характеристике тематического развития и в целом комплексе художественных средств: «Решение данного вопроса тесно связано с точным определением того, что такое *национальная* музыка. Именно здесь у наших композиторов еще нет единства взглядов, и

музыкальным критикам республики на основе конкретного материала необходимо определить типичный именно для данной национальной музыки метод тематического развития, характерный именно для данной нации комплекс музыкально-выразительных средств» [2, с.18].

Национальным по природе художественного мышления композитор считал народный мелос, а неисчерпаемыми недрами на пути поисков национальной выразительности были для него традиционные песни и кюи, которые в своих статьях композитор не раз называет «духовными богатствами» и «драгоценным наследием». В этой связи поражает доскональное знание композитором творчества выдающихся певцов и композиторов, которые, безусловно, питали его творческое вдохновение. «Жизнетворными родниками» он называл творчество Курмангазы и Даулеткереев, Таттимбета и Биржана, Мухита и Жаяу Мусы, Джамбула, Дины Нурпеисовой, Естая Беркимбаева и Кенена Азербераева, которые «явились прочной основой зарождения казахской советской музыки во всех ее видах и жанрах» [2].

По мнению композитора, одной из первых предпосылок к появлению жанра «симфонический кюй» стало ансамблевое и оркестровое исполнительство переложений традиционных инструментальных пьес и поиски принципов корректной обработки кюя. Композитор считал, что не нужно останавливать поиски новых форм и средств с целью обновления звучания народных кюев и их обработок для симфонического и народного оркестров. Используя только методы классической симфонической обработки можно утратить «первозданную чистоту и свежесть оригинала». «Народные мелодии, имеющие свою собственную, естественную гармонию, требуют к себе исключительно бережного отношения – здесь надо использовать возможности динамики и тембра» [2, с. 32].

Поиск специфики национального в симфонической музыке направляет композитора к размышлениям *о средствах*, которыми можно наиболее полноценно выразить специфическое для казахской музыки. Данное направление поисков касается и оркестрово-тембровых средств, новых форм и тембрового обогащения, тем самым предопределяя корректность в обращении к обработкам народной музыки. Не случайно, в выступлении на V съезде Союза композиторов Казахстана, состоявшемся в 1973 году, композитор намечает пути развития композиторской музыки в этом русле, призывая к поискам

решений в *тембральной* области, даже за счет введения в партитуру старинных казахских инструментов, используемых в ансамблях.

Создание современных обработок для оркестра послужило важной предпосылкой для появления нового жанра – оркестрового кюя и наметило пути его обработки с направленностью на оркестровую специфику голосоведения. Е. Рахмадиев понимал глубинные свойства народной музыки, ее внутреннюю природу. Интуиция композитора подсказывала приемы и методы бережной, корректной обработки традиционных образцов музыки: «Национальное искусство само по себе достаточно богато выразительными средствами, еще далеко не исчерпанными. А мы подходим к нему порой без должного уважения и без необходимых знаний. Так, кюи, например, не терпят *глубокой гармонизации*, она чужда их природе» [2, с. 32]. Именно в таких высказываниях композитора проявляется его неустанная, внутренняя работа над теми методами творческого поиска, которые вылились в художественных принципах претворения кюя в его симфоническом аналоге.

Как мы уже отмечали, важнейшим средством воплощения национального начала в симфонической музыке Е. Рахмадиев считал цитатный метод. Как известно, композитор принадлежал к поколению, иначе трактующего принцип точного цитирования народного первоисточника. Поэтому в его высказываниях о цитатном способе использования народной музыки наиболее употребимы словосочетания «проникать в сущность», «вдумчивое изучение», «опосредованный путь», которые ясно раскрывают позицию автора в отношении способов цитирования, избираемых композитором, пути усложнения задач: «Обращение к фольклору предполагает прежде всего серьезное, вдумчивое его изучение, без которого любой метод, будь то простое цитирование или более опосредованный путь, окажется мало плодотворным. Разве не приходится нам сталкиваться с примерами поверхностного, бездумного отношения к песне... Словом, ключ к решению самой кардинальной для нас проблемы в том, чтобы идти вглубь, не облегчая, а напротив, усложняя поиск» [2, с. 60].

Композитор встает на позицию резкого неприятия произведений, где прямое цитирование первоисточника в тематизме художественно не оправдано, а сам создатель музыки не почувствовал глубинных, внутренних законов народной музыки, не вжил в своеобразный художественный мир традиционной культуры. По

мнению композитора, цитирование народных мелодий не облегчает задачу, а усложняет ее, потому как композитор осмысливает народные темы по-новому, выявляя с их помощью собственные идеи. Художник констатирует, что еще встречаются сочинения, где автор лишь демонстрирует свои «декоративные» способности, а слепое копирование народных мелодий приводит к утере их художественной ценности.

Размышления композитора о специфике национального в музыке неизбежно сопрягается с обсуждением *проблемы традиции и новаторства*. Если в вопросах традиции позиция автора уже более или менее определена, то современность понималась композитором только в тесной связи с традицией, так как Е. Рахмадиев считал, что современный композитор – это, прежде всего, национально почвенный художник и национальное начало неизменно должно образовать основу его творчества. Творчество современного композитора невозможно представить, по мнению Е. Рахмадиева, в отрыве от процессов, происходящих в композиторских школах других республик и при этом: «это означает вовсе не отказ от собственных традиций, а необходимое и глубокое прогрессивное обогащение их. Разумеется, настоящий художник, каким бы языком он не писал, никогда не откажется, да и не может отказаться от той почвы, что его взрастила; национальное было и всегда будет основой его творчества» [2, с. 40].

Рассуждая о современном претворении категории «национальное» Е. Рахмадиев использует в духе времени в корреляции *национальное и интернациональное*. Разъяснение по поводу последней из дихотомий приобретает более детальный характер. По убеждению композитора, интернациональное в музыке непременно должно базироваться на глубоком знании и любви к родному искусству, лишь такое искусство, по мнению композитора, следует считать истинным: «Чтобы в наши дни искусство одного народа было понятно представителям других национальностей, надо в первую очередь страстно любить родную национальную культуру и в то же время уважать, изучать культуру других народов. Я глубоко убежден, что только так рождается настоящее искусство, способное формировать духовную атмосферу интернационализма» [2, с. 137].

Принадлежность национального искусства всему человечеству композитор подтверждает высказываниями выдающегося советского композитора Д. Шостаковича, сказавшего, что «чем

произведение национальной, тем оно интернациональнее... Лучшие образцы национальной музыкальной культуры принадлежат не только какому-либо одному народу, но всей человеческой цивилизации» [2, с. 31].

Современное произведение немислимо без синтеза народного и общечеловеческого, именно такое взаимодействие, по мнению композитора, сообщает ему универсальный характер. Диффузность содержания категорий «традиция и современность» композитор трактует как соотношение формы и содержания: одинаковые для любого народа понятия каждый из них излагает в отличающихся интонационных комплексах и средствах. Приведем по этому поводу фрагмент интервью с композитором, данного журналу «Музыкальная жизнь» в 1982 году:

«Любой народ, живущий на земле, волновали и волнуют, в сущности, одни и те же проблемы – счастья и горя, любви и мира, красоты и уродства... Но формы проявления этих проблем у каждого народа свои, сложившиеся веками, отшлифованные временем. Они – в специфике народного мышления, в особых свойствах языка, быта, психологических навыках. Мне кажется, что в формах воплощения темы кроется национальная специфика творчества. ...современность – это прежде всего национальная определенность, ибо не бывает музыки, искусства вненационального, как некоего конгломерата абстрактных технических приемов» [там же].

Таким образом, в высказываниях Е. Рахмадиева конца 60-х – начала 70-х годов XX века рассмотрены общие проблемы национального в музыке, вопросы корректности претворения народного первоисточника в симфонической музыке.

В своих докладах и выступлениях Е. Рахмадиев анализирует и дает оценку не просто симфонической музыке республики, он определяет современное состояние и перспективы развития *казахского типа симфонизма* как феномена мирового художественного процесса. В связи с чем в размышлениях о судьбе симфонизма этих лет актуализированы следующие вопросы:

– композитор обращается к категориям, проясняющим понимание качественных составляющих казахского типа симфонизма. Эти представления тесно связаны с категориями «традиция и современность», «национальное и интернациональное». Анализ этих категорий подводит композитора к выявлению своеобразия казахского симфонического письма;

– рассматривая специфику национального в музыке, композитор не мог обойти вниманием вопрос о том, в котором заложен потенциал к симфоническому развитию;

– Давая оценку содержательным составляющим категории «художественное произведение», композитор раскрывает особенности собственного творческого процесса.

В размышлениях на тему современной музыки Е. Рахмадиев обсуждает качества симфонической музыки. В этом вопросе композитор приходит к выводу, что симфония – это жанр не просто сложный, но обязывающий к индивидуальному самовыражению национального: «Хорошо известно, что этот (*симфонический* – М.К.) очень сложный жанр требует большого таланта и мастерства, большого жизненного опыта. Если композитор берется писать симфонию, то он обязан сказать в ней свое слово, явить целенаправленное стремление к своеобразному и глубоко индивидуальному преломлению национальных традиций прошлого» [2, с. 16].

Парадигма индивидуального самовыражения в симфонической музыке и поиски подходов к решению этой проблемы глубоко анализировались Е. Рахмадиевым. В одном из докладов, сделанных накануне XXIV съезда КПСС композитор одним из первых прослеживает *этапы развития* симфонической музыки Казахстана. В 1970 году симфоническая музыка Казахстана в лице Е. Рахмадиева получает достаточно справедливую оценку, отмечавшего, что созданные в 30-40-х годах казахские симфонические произведения, основаны на народных темах и достаточно просты. И это было естественным и закономерным явлением. На раннем этапе формирования казахского симфонизма общие задачи как бы поглощали индивидуальные устремления [2, с. 18]. Симфоническая музыка первого периода, по мнению Е. Рахмадиева, вобрала в себя «эпический в своей сущности характер народной музыки», при этом композитор имел в виду преимущественно симфонию-сюиту «Сары-арка» Е. Брусиловского, определившую многие типические черты симфонических произведений тех лет. Они были написаны преимущественно в лирико-эпическом жанре и имели много общего в тематике, замысле и средствах воплощения. Первое произведение Е. Брусиловского в казахской музыке способствовало появлению целого ряда других произведений: «Казахской симфонии» В. Великанова, сюиты «Абай» А. Жубанова, поэм «Казахстан» М. Тулебаева и «На джайлау» К. Мусина. Эти произведения композитор оценил как «подкупающие непосредственностью отражения жизненных тем, свежестью музыкального языка». Давая оценку симфонической

музыке, композитор пишет, что она представляет собой самобытную культуру, вобравшую в себя традиции народного инструментализма, обогащенную возможностями профессионального искусства. Это ее качество в значительной мере расширяет рамки национального искусства и сближает казахскую музыку с общими достижениями многонациональной советской музыкальной культуры.

Композитор называл знание интонационно-ладовых особенностей традиционного музыкального языка источником обогащения индивидуально-композиторского стиля и эту черту мышления ценил в сочинениях коллег-композиторов. Он считал, что произведения Л. Хамиди, Г. Жубановой, К. Кужамьярова, А. Бычкова, Г. Гризбила, Б. Баяхунова, Б. Джуманиязова, А. Исаковой, М. Койшибаева, оперы С. Мухамеджанова, хоры а`капелла Б. Байкадамова и М. Мангитаева, камерные сочинения Н. Мендыгалиева, М. Сагатова, К. Кумысбекова внесли определенный вклад в решение проблемы национального в искусстве. Композитор отмечал, что «это касается и образного мышления в целом, и мышления интонационного, ладового. Значительно более многогранными стали источники обогащения языка казахской музыки. В его орбиту входят все новые элементы, связанные прежде всего с освоением лучших образцов национального фольклора» [2, с. 43-44]. Таким образом, оценка свойств симфонической музыки Е. Рахмадиевым была напрямую связана со степенью ее взаимосвязи с народным первоисточником, с глубиной постижения ее законов и канонов.

Подходы в изобретении такого нового жанра, как симфонический кюй, были предприняты композитором в ходе глубокого анализа всего пути развития казахского симфонизма. Неповторимый облик последнего связывался композитором с тенденцией к смыканию традиционных черт и общемировых достижений современной музыки, что дало основание Е. Рахмадиеву в 1977 году сделать высказывание о *своеобразии казахской симфонии*:

«Сегодня мы с полным основанием можем говорить о своеобразии казахской симфонии. Ее образный строй сформировался под воздействием богатейших традиций народной инструментальной культуры, в частности домбровой музыки. Казахские кюи с их оригинальной стилистикой и совершенством форм, с их потенциально неисчерпаемыми возможностями симфонического развития, явились прочным фундаментом, на котором выросла и окрепла наша симфоническая музыка» [2, с. 31].

Е. Рахмадиев с самого начала осознавал, что для симфонической музыки свойственна сложная сфера образного содержания, которая требует от композитора максимальной отдачи и индивидуального самовыражения, поиска собственных путей в музыке. В ней действуют законы диалектики, позволяющие со всей полнотой выразить художнику-симфонисту себя и отношение к своему времени, к окружающему миру, к традициям данного жанра. В симфонической музыке недопустимо пассивное подражание выдающимся образцам прошлого, ведь это никогда не приведет к выдающимся художественным результатам. Сознывая всю меру ответственности подхода к сочинению симфонического полотна, Е. Рахмадиев призывает: «Если композитор берется писать симфоническую музыку, то он обязан сказать свое слово, показать свою способность к индивидуально-яркому преломлению традиции» [2, с. 89].

Е. Рахмадиев гораздо раньше музыковедов определяет этапы становления симфонической музыки Казахстана, основываясь на анализе творческих методов претворения фольклора. В 1979 году композитор обращается к этому вопросу, проследивая два этапа развития казахского симфонизма. Он отмечал, что в процессе эволюции национального стиля преодолены цитатный метод использования фольклора, ограниченное понимание национального как некоей суммы определенных стилистических признаков. По его мнению, пришло время свободного претворения интонационных и других особенностей музыкального фольклора в сугубо индивидуальных формах, в зависимости от творческих устремлений автора. «Ранее найденные специфические для казахской музыки выразительные средства (например, кварто-квинтовые созвучия, домбровые ритмические остинато) сейчас интерпретируются по-новому. Обновляются также тематика и образный строй произведений, приемы композиторской техники» [2, с.19]. Таким образом в 70-е годы XX века в казахской симфонической музыке уже прочно закрепляется система стилистических музыкально-выразительных средств.

В своих статьях Е. Рахмадиев дает оценку стилю и творческому вкладу некоторых выдающихся деятелей культуры в развитие симфонической музыки республики. Так, симфонии Е.Брусиловского композитор оценил как «*первые значительные шаги казахского симфонизма*» и обосновал свой тезис находками и приемами симфонического процесса: «Сочине-

ния Е. Брусиловского необычайно естественно влились в многоструйное течение казахской музыки. Когда знакомишься с партитурой его симфоний, невольно возникает слуховое ощущение родственности многих выразительных средств композитора лексике народных домбровых пьес» [2, с. 17]. Е. Рахмадиев высоко оценивал композиторское чутье Е.Брусиловского.

И далее в рассуждениях о дальнейших путях развития симфонической музыки Е. Рахмадиев отмечает, что в поисках национального стиля еще много неисчерпанных запасов, и кроются они в музыкальном фольклоре. Взаимопроникновение профессионального искусства с народным становится все более «сложными, опосредованными, а это неизбежно стимулирует постоянные поиски свежих решений. Изучение глубинных свойств народной музыки, их творческое воплощение на уровне современных требований может и должно привести к интереснейшим художественным результатам, по-новому освещающим разные грани национального фольклора» [2, с. 18].

Композитор в собственных поисках национальной выразительности опирался на опыт основоположника русской классической школы М.И. Глинки. «Авторитет композитора (М.И. Глинки – М.К.),... вызывает в нас не только глубокую признательность, но и постоянную необходимость изучения его творческого стиля, раскрытия секретов пропорции национального, народного и профессионального современного творчества» [2, с. 104]. Каков же был опыт русской музыки по созданию симфонического произведения по мотивам фольклора? Главным подходом в этом вопросе Е. Рахмадиев ставил *триединство системы*: «включающей в себя компоненты *сохранения локальности, современного развития его глубинных свойств и органического использования национальных черт в современном композиторском творчестве*» [2, с. 141].

Таким жанровым «мостом» между разными историческими эпохами в казахской музыке Е. Рахмадиев считал *симфонический кюй*, который идеально воплотил художественную идею национального современными средствами выразительности: «... думается, что специфика национального кроется в музыкальном мышлении, свойственном только этой нации. Симфонический кюй – ярчайший пример тому» [2, с. 32].

Потенциал кюя к симфоническому развитию, замеченный еще А. Затаевичем, по мнению Е. Рахмадиева, может и должен с успехом ра-

жививаться в симфоническом кюе и его других различных по составу разновидностях. Отмечая общую тенденцию, где ведутся поиски новых выразительных средств, которые в свою очередь влияют и на процесс развития национально-самобытных жанров и форм, композитор предлагает в качестве модели по обновлению канона кюй. По образному выражению собирателя песен и кюев А. Затаевича, казахские кюи, исполняемые на домбре, кобызе или сыбызгы, – это своеобразные симфонии в миниатюре, в которых малыми средствами выражено большое содержание. «Творцы народной музыки сумели воплотить в них глубокое содержание, применив особые способы развития мелодии с богатой ладовой структурой и самобытными элементами полифонии» [2, с. 88]. Первоначальные инструментальные наигрыши, звучавшие только в сольном исполнении, благодаря умелой интерпретации заняли достойное место в репертуаре симфонических и народных оркестров, камерных ансамблей и хоровых коллективов. Анализируя различные приемы претворения народной музыки Е. Рахмадиев замечает, что кюи звучат не только в оркестровой обработке, но нередко служат тематической основой крупных оригинальных произведений. «Благодаря этому даже образцы далекого прошлого воспринимаются в новом идейном и художественном преломлении, а традиционные жанры устного творчества получают новую жизнь» [2].

Симфонический кюй был порождением самой эпохи, ее общемировых тенденций развития, которые делают невозможным развитие культуры в условиях узконациональной изоляции. Традиционная композиция, корректно вписанная Е. Рахмадиевым в круг современных средств художественной выразительности, определила дальнейший успех жанра. Поэтому такое изобретение для композитора было *осознанной творческой задачей*, творческим вызовом. Современная эпоха порождает тенденцию к полистилистике и синтезу жанров. Поиски Е. Рахмадиева по созданию современной, но при этом национальной музыки, шли в русле общемировых тенденций. Как объективную закономерность в развитии национальных школ композитор воспринимает расширение границ применения достижений современной мировой культуры, художественных систем и музыкальных стилей других стран [2, с. 113].

Изобретение жанра «симфонический кюй» рассматривалось композитором как особый принцип самобытности, так как в понимании

Е. Рахмадиева самобытность рождалась из синтеза «интернациональных черт» и «национального своеобразия». Для него было очень важно, чтобы в музыке молодых композиторов интернациональные черты соединялись с ярко выраженным национальным своеобразием, что дает возможность создать нечто принципиально новое: «Казахстанские композиторы сделали немало, чтобы ввести в фонд «большого искусства» жанр симфонического кюя. И в настоящее время этот национального происхождения жанр обогатил советскую музыкальную культуру» [2, с. 44].

Называя свое детище – симфонический кюй – не иначе как: «специфический», «национальный», «подлинно казахский тип симфонизма», композитор подчеркивает, что факт рождения этого жанра, безусловно, был подготовлен глубинными традициями народной инструментальной культуры, ее высокого уровня в творчестве народных композиторов – кюйши. В народных и авторских кюях шлифовалось симфоническое музыкальное мышление народа, а в наше время жанр переживает новое рождение. Подтверждением тому – то широкое признание, которое получил этот жанр на всесоюзной концертной эстраде. Приведем высказывание Е. Рахмадиева:

«Он стал своеобразной «визитной карточкой» современной профессиональной музыки республики, где четко представлены стереотипы формы, фактуры, средства оркестрового развития. В этом пятилетии жанр симфонического кюя пополнился произведениями М. Сагатова, К. Кумысбекова, Б. Джуманиязова, А. Серкебаева, Ж. Турсунбаева, Т. Мынбаева, А. Исаковой. Отрадно, что сфера применения кюевых принципов развития значительно раздвинула свои границы. Так, в творчестве Н. Тлендиева, М. Койшибаева, Б. Кыдырбековой появились кюи для эстрадно-симфонического и духового оркестров» [2, с. 81].

В докладах и выступлениях Е. Рахмадиев щедро делится с коллегами особенностями своего творческого процесса, идеями, предшествовавшими появлению нового жанра в симфонической музыке. Особенно это характерно для статей середины 1980-х годов, отличающихся итоговым характером высказываний: «Когда-то, в конце 1950-х годов, в Казахстане зародился жанр симфонического кюя, который продолжил вековые традиции инструментальной музыки моего народа. Первоначально кюй включался в какое-либо сочинение как отдельная его часть. Я постарался пойти дальше и развить кюй в самостоятельное симфоническое сочинение. Попытка эта, кажется, удалась, и сегодня, пройдя многие творческие «экзамены», симфонический

кной стал как бы визитной карточкой казахской музыки» [2, с. 33].

Обращение к новому жанру композитор объясняет обусловленностью жизненных реалий. В таких высказываниях приоткрывается завеса творческого процесса композитора: «Темы и жанры мною не планируются – их подсказывает сама жизнь. Чувствовать, что твое творчество необходимо народу, осознавать важность событий, нужность и современность поднятой темы – другого критерия, посылка для творчества у современного художника нет» [2, с. 32].

Композитор делится с общественностью успехом своего детища, приобретшего мировое признание. С большой радостью он воспринял успех симфонического кюя «Дайрабай» («Праздничный кюй»), занявший первое место в конкурсе, проведенном на Международной музыкальной Трибуне стран Азии в 1973 году. По условиям конкурса это произведение исполнялось затем по радио в различных странах мира. Кюй Дайрабая в симфоническом воплощении услышали жители Англии и Чехословакии в концертах, проходящих в рамках Дней советской культуры. В Чехословакии исполнялось еще одно сочинение для оркестра – «Кудаша думан» («Ярмарочный», веселый, картинный кюй), написанный в 1973 г.

Комментируя синтез кюя и симфонической музыки в одном жанре, композитор поясняет как особенности так называемых «фольклорных включений», диктующие свои закономерности развития, так и принципы их обогащения симфоническими средствами: «...фольклорные включения – это вовсе не цитаты, а емкий комплекс, воспроизведение определенного набора традиционных элементов музыки, исполнительской манеры, наконец, обращение к самой фигуре исполнителя» [2, с. 112]. По поводу современных средств композитор пишет о необходимости обогащения первоисточника. Композитор считал, что сочинение современного автора невозможно представить без инноваций фольклора новыми ритмо-интонациями, приемами тонально-тематического и оркестрового письма [2, с. 140].

Идейный замысел сочинения диктует художнику подбор средств художественной выразительности, а обратный процесс, идущий от средства к замыслу, ведет, по мнению Е. Рахмадиева, к технократизму. В связи с этим нужно, чтобы *выразительное средство* было именно «выразительным средством, а не демонстрацией «последнего слова» композиторской техники.

В основе композиторского творчества лежит идея, которая не может развиваться заранее выбранной схеме. По мнению автора, только идея должна диктовать композитору и форму сочинения, и тембровое решение, и круг интонаций. Любой другой творческий метод бесперспективен. Композитор подвергает критике молодых композиторов, увлекающихся новомодными техническими приемами оркестрового письма, погоней за престижными приемами в ущерб содержанию: «Признаком его (*современного стиля – М.К.*) становится обязательный набор «профессионально-престижных» технических приемов. И многие подчиняют себя этому абстрактному стандарту. Иначе говоря, превращают способ в цель. В результате при обнадешивающем разнообразии имен появляются десятки если не сотни, сочинений «без лица», похожих одно на другое. Если судить о них с формальной стороны, они «как бы» современны. Если судить с содержательной – бедны и невыразительны» [2, с. 24].

Как создатель нового жанра симфонической музыки Е. Рахмадиев пристально следил за его дальнейшей судьбой в творчестве последующих поколений композиторов республики. Давая оценку происходившим переменам, он остается на четких собственных творческих позициях в отношении формы, фактуры и средств оркестрового развития жанра. Так, в 1983 году, выступая на VII съезде композиторов Казахстана, Е. Рахмадиев заостряет внимание не только на своих сложившихся принципах творческого подхода к жанру «симфонический кюй», но и его новизнах в виде кюев для эстрадно-симфонического и духового оркестров, получивших продолжение в творчестве молодого поколения композиторов.

### Заключение

В целом, публицистические выступления Е. Рахмадиева касаются вопросов национальной культуры, ее развития и жанровой специфики симфонического кюя, а также традиционной музыки, как необходимой национальной основы современного музыкального творчества. Композитором тщательно и всесторонне рассмотрены вопросы национальных истоков музыки. Обозначены методы и формы работы с народным первоисточником.

Изучение публицистических статей показало глубокие познания композитора как собственно художественных законов традиционной музыки,

так и их локальной специфики музыки каждого региона. Анализ высказываний Е.Рахмадиева показал, что обозначение сочинений как «сим-

фонический кюй» композитором глубоко анализировалось и явилось *осознанной творческой задачей*.

#### Литература

- 1 Жубанова, Г. А. Музыкальная культура Казахстана. // Мир мой – Музыка. Т. I – Алматы, 1997. – С. 18-24.
- 2 Рахмадиев, Е.Р. Время и музыка: Статьи, очерки, размышления. – Алма-Ата: Онер. – 216 с.

#### References

- 1 Zhubanova, G. A. Muzykalnaya kultura Kazakhstana. // Mir moy – Muzyka. T. I – Almaty, 1997. – pp. 18-24.
- 2 Rakhmadiyev, Ye.R. Vremya i muzyka: Statyi, ocherki, razmyshleniya. – Alma-Ata: oner. -216 p.