



ФЕНОМЕН ЦИКЛИЧНОСТИ И ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В МУЗЫКЕ

Динара Токмурзиева¹, Гульнар Абрахман¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Аннотация. Данная работа посвящена изучению особенностей проявления феномена цикличности во внемузыкальном пространстве и его специфическому воплощению в музыкальном искусстве. Предметом исследования послужили циклические фортепианные произведения «несонатного» типа. Одной из поставленных задач стало теоретическое осмысление сущности цикличности как универсальной категории и разнообразие реализации принципа цикличности в казахстанской фортепианной музыке. В работе применяются как общенаучные, так и специальные методы анализа, включая исторический, сравнительный и проблемно-логический подход, а также музыковедческие методы, такие как структурный анализ формы и формально-стилистический метод. Особое внимание уделяется анализу «Прелюдии и фуги» и «Триптиха» Бакира Баяхунова, которые рассматриваются как примеры авторского взгляда на цикличность. Результаты исследования подчеркивают многоуровневость циклического движения, включая постоянную смену фаз и взаимодействие элементов различных циклов. В музыке же, цикличность приобретает дополнительные характеристики, включающие в себя наличие условного контраста и автономность каждой из частей цикла.

Ключевые слова: цикличность, цикл, циклизация, фортепианный цикл, музыкальный цикл.

Для цитирования: Токмурзиева, Динара, и Абдрахман Гульнар. Феномен цикличности и его проявления в музыке. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 2, 2024, с. 95–118. DOI: 10.47940/cajas.v9i2.879

Благодарности: Выражаем глубокую признательность и благодарность редакции журнала «Central Asian Journal of Art Studies», а также анонимным рецензентам.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

«Нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1:9). В этой емкой цитате из книги Екклесиаста, входящей в состав Ветхого Завета, заключена ключевая идея извечных размышлений о вечном круговороте вселенной и человека как ее неотъемлемой части. Будучи датируемым V-III вв. до н. э., «Екклесиаст» демонстрирует, что различные проявления цикличности как общего свойства движения и развития природы, общества и художественного творчества были в поле зрения мыслителей еще с древнейших времен. С той поры было накоплено большое количество фактов, теорий и гипотез, связанных с определением сущности цикличности во всем многообразии ее проявлений.

Всплеск интереса к исследованиям в области цикличности в различных отраслях знания наблюдается в 20-30-е годы XX века. Знаковыми в этом плане стали работы Владимира Вернадского в области биогеохимии¹, Александра Чижевского в биофизике², Николая Кондратьева в экономике³. В истории философии Освальд Шпенглер размышлял о цикличности в отношении истории возникновения, расцвета и гибели многочисленных самобытных и неповторимых культур (Spengler), Арнольд Тойнби рассматривал историю как круговорот локальных обществ, названных им цивилизациями (Toynbee). В социологии получили распространение работы Питирима Сорокина, рассматривающие проявления цикличности в социально-историческом процессе (Sorokin). Новая волна научного интереса к проблемам цикличности наблюдается в 70-е годы прошлого века в связи с кризисом переходной эпохи, вызванным сменой индустриальной цивилизации на постиндустриальную. Возникают работы в области «циклической ритмики и развития общества» (Яковец и

Гамбургцев 729), труды Фернана Броделя (Braudel), Льва Гумилева (Гумилев), Элвина Тоффлера (Toffler), Юрия Яковца (Яковец), изучающие вековые и тысячелетние исторические циклы; особенности цикличности в динамике развития науки нашли отражение в работах Томаса Куна (Kuhn).

В области искусства феномен цикличности также универсален и относится к общим свойствам его различных видовых ответвлений — литературы, живописи, музыки, театра. Его ключевой принцип заключается в повторности, возникающей в развитии содержания произведения искусства, в разворачивании художественного образа. Справедливо в этом отношении высказывание исследователя Вероники Былинкиной, утверждающей, что «... у феномена циклизации нет ни временных, ни культурных рамок, он присущ всем историческим эпохам и всем национальным культурам» (22). В то же время, каждый вид искусства реализует циклический принцип в соответствии с присущей ему спецификой художественного содержания и формы, отражает как сложившиеся закономерности использования выразительных средств, так и их оригинально авторское видение.

Изучение многообразия проявлений цикличности в искусстве является актуальной задачей современной искусствоведческой науки. При

¹Владимир Вернадский ввел в научный оборот термин «биогеохимический цикл» (Вернадский).

²Александр Чижевский обосновал существование одиннадцатилетних историометрических циклов, сопоставив исторические события и циклы активности Солнца (Гл. 5).

³Николай Кондратьев предложил концепцию о периодических циклах сменяющих друг-друга подъемов и спадов мировой экономики, продолжительностью от 45 до 60 лет (Кондратьев).

этом в общее поле исследования рассматриваемой темы включены изыскания представителей самых разных научных направлений — литературоведов, театроведов, киноведов, музыковедов, и каждый из них вносит вклад в общий процесс развития искусствоведческого знания.

Цикличность в музыке может иметь различные уровни проявления и осмысляться как переходный процесс и смена стилей в истории музыки, как циклический замысел и циклическая форма. В настоящее время в музыкознании хорошо разработана теория циклических форм, остальные же уровни проявления феномена цикличности остаются неисследованными. Целью настоящей статьи является рассмотрение общих закономерностей проявления цикличности и определение специфики реализации этого явления в музыкальном искусстве. В качестве предмета изучения избраны циклические фортепианные произведения несонатного типа, которые отличаются огромным разнообразием и широко представлены в творчестве композиторов различных национальных школ и стилевых эпох.

В связи с поставленной целью в статье теоретически осмысляется сущность цикличности как универсальной категории, а также рассмотрены возможности реализации принципа цикличности в казахстанской фортепианной музыке.

Методы

Методология исследования определяется спецификой предмета и включает совокупность общенаучных и специальных научных методов. В числе первых методов ведущее положение занимают методы историзма, анализа, обобщения, сравнения, восхождения от абстрактного к конкретному, а также проблемно-логический метод,

позволившие конкретизировать общие закономерности процесса циклообразования. Искусствоведческие и музыковедческие методы (структурный анализ формы, целостный анализ музыкального произведения, формально-стилистический метод) использовались при изучении художественных проявлений цикличности и обеспечили определение специфики циклических форм в фортепианной музыке.

Обсуждение

Несмотря на то, что общая теория циклических форм в искусствоведении еще не создана, в этой области существует целый ряд работ и в литературоведении, и в театроведении, и в музыкознании. В музыкальной науке эта тема затрагивается в работах различных жанров. В учебной и учебно-методической литературе она присутствует в связи с изучением специфики циклических форм в курсе анализа музыкальных форм и освещена в работах Юрия Тюлина (Тюлин), Бориса Асафьева (Асафьев), Льва Мазеля (Мазель), Татьяны Кюрегян (Кюрегян), Валентины Холоповой (Холопова). Циклическим жанрам как музыкальному явлению и их историческому развитию в общей панораме музыкального искусства посвящены отдельные разделы в работах Татьяны Поповой (Попова), Екатерины Ручьевской (Ручьевская), Леонида Гаккеля (Гаккель), Константина Розеншильда (Розеншильд), Тамары Ливановой (Ливанова), Александра Алексеева (Алексеев). Среди диссертационных работ, посвященных различным ракурсам изучения циклических проявлений, следует назвать труды Питера Камински (Kaminski), Эрики Раймен (Reiman), Светланы Маслий (Маслий), Галины Овсянкиной (Овсянкина), Татьяны Франтовой (Франтова), Виктории Лебедевой (Лебедева), Мэттью Дж. Роя

(Roy), Сунь Кэнлянь (Сунь Кэнлянь), Лю Чже (Лю Чже), а также многочисленные статьи различного авторства: Вероники Былинкиной (Былинкина), Светланы Гончаренко (Гончаренко) Ольги Лосевой (Лосева), Венделина Битцана (Bitzan), Брайана Мосли (Moseley), Чжоу Дапин (Чжоу Дапин), Чжу Сяоле (Чжу Сяоле), Галины Демешко (Демешко), Ольги Синельниковой (Синельникова), Екатерины Моцаренко (Моцаренко). К отдельным фортепианным циклам западноевропейских композиторов обращаются в своих работах Люси Каяс (Kayas), Джека Фореста Босса (Boss) и многие другие.

Будучи универсальной и «всеобщей» формой движения в природе и обществе» (Яковец 14), цикличность имеет специфическое проявление едва ли не во всех сферах бытия. Некоторые из них обладают легкообозримым характером, например, суточный цикл, смена времен года, другие же можно охарактеризовать как менее выраженные: например, 11-летние циклы солнечной активности, оказывающие влияние на естественные процессы, протекающие на Земле. В сфере духовного воспроизводства циклический характер имеет смена поколений, господствующих художественных и научных школ, технологических способов производства, социально-политических систем и т. д.

Одной из характерных черт траектории циклического движения является последовательная смена фаз. При этом смежные циклы частично накладываются друг на друга, формируя волнообразную картину развития процессов. Даже в движении небесных тел и солнечных пятен наблюдаются периодические отклонения и возмущения, которые тем более неизбежны в развитии живых существ. Поэтому концепция цикла как замкнутого круга претерпела эволюцию и была пересмотрена в сторону расширения сферы действия циклических явлений. Ключевой вывод,

необходимый для правильного понимания изучаемого феномена заключается в утверждении того, что каждый из циклов неповторим, однако все они обладают общими чертами и формами движения.

Еще одной характерной чертой цикличности является непрерывная смена как звеньев цикла, так и следующих друг за другом циклов, как таковых: каждый новый цикл зарождается в недрах предыдущего, противостоит его отмирающим элементам и, постепенно набирая силу, вытесняет их. Однако переход от одного цикла к другому не является полным отрицанием предыдущего. Глубинные слои сохраняются и накапливаются, переходя по наследству, хотя и претерпевают некоторые изменения. Каждый цикл имеет свой центр, ядро, которое определяет его суть и является необходимым условием его существования. Постепенно развиваясь и укрепляясь, оно преобразует окружающее пространство — будь то природная среда или художественное произведение — в соответствии со своими потребностями, затрагивая сначала ближайшее окружение, а затем и более отдаленные области.

По этим же законам проявляет себя цикличность в музыке, которая реализуется, например, в противоборстве и качественном преобразовании тематических элементов и тем в сонатно-симфоническом цикле; в программных циклах миниатюр — в обращении к некоей теме «ядру», где заголовок определяет содержание цикла и пути его дальнейшего развития. В одножанровых циклах подобным «ядром» может выступить выбранный композитором жанр, возможные варианты воплощения которого основываются на его авторском видении.

Анализ источников, развивающих вопрос на разном материале, показывает, что термины «цикл» и «цикличность» не являются взаимозаменяемыми.

Обладая целым рядом значений как эстетического, так и утилитарного плана, термин «цикл» во многих науках используется в отношении комплекса взаимообусловленных процессов, происходящих с определенной периодичностью и формирующих замкнутую структуру. В то же время, Е. Назайкинский считает цикл не столько возвратом к началу или замыканием круга, как это в основном принято в типологии циклических форм и их разновидностей, сколько обходом, перебиранием, исчерпанием всех возможностей, переключением, что более соответствует специфике траектории циклического движения, изложенной ранее (Лосева 12). Множественность трактовки данного понятия — результат разнообразия форм и способов проявления принципа цикличности. Не случайно в современном искусствоведении наблюдается дифференциация определений понятия «цикл» применительно к разным видам искусства:

1. В изобразительном искусстве под циклом понимают группу или серию графических или живописных произведений, объединенных сюжетом и задуманных как единое целое;

2. Литературоведение трактует цикл как особую жанровую форму, объединяющую относительно самостоятельные произведения в целостность более высокого порядка (Прокопцова 316).

В свою очередь, термин «цикличность» отсылает нас к некоему композиционному принципу, конструирование которого происходит не только путем целенаправленного повторения определенных структур, но и при помощи объединения отдельных элементов в целостную композицию, а также использования контраста как движущей силы. Данный контраст способствует автономизации отдельных компонентов и, в то же время, становится

условием когерентности всех элементов композиции.

В музыкальном искусстве цикличность раскрывается в различных жанровых ипостасях: от малых полифонических циклов, циклов миниатюр до таких крупных жанров как соната и симфония. В своем незаконченном труде «Цикл как тип композиции в европейской инструментальной музыке» Евгений Назайкинский предложил рассматривать идею цикличности с достаточно широких позиций и причислять к «циклам особого рода все творчество композитора (периоды творчества, жанры, тетради, репертуарные выборки и проч.)» (Лосева 11). Размышляя на тему циклизации в музыкальном искусстве, отдельные исследователи подчеркивают слитность цикла и невозможность его деления на отдельные номера (Асафьев 173). Однако, исполнительская практика доказывает возможность вычленения частей цикла и успешного их исполнения отдельными номерами на концертной эстраде. Это подтверждает и Екатерина Ручьевская, говоря, что «Цикл как жанр — это некая целостность, художественное единство, допускающее максимальную дискретность, самостоятельность частей, вплоть до возможности их исполнения вне цикла и заполнения пауз между частями вербальными фрагментами» (457).

Светлана Гончаренко, обращаясь к теории текста, дифференцирует качественно различные объединения инструментальных циклов на две группы, где первая именуется «авторизованные тексты» и подразумевает осуществление циклизации самим композитором, а вторая — «неавторские тексты», куда включены произведения одного или нескольких композиторов, инициаторами группировки которых выступают как исследователи, так и исполнители (119):

1. Базовый уровень циклизации, где цикл предстает в виде текста;
2. Промежуточный уровень

циклизации, где цикл-текст обладает интекстовыми субциклами. Объединение в субциклы возможно в связи с родством их жанров, образов или однородностью их циклических функций.

3. Первый уровень сверхциклизации, где цикл является макротекстом, а художественный замысел автора подразумевает расширение масштабов циклизации.

4. Второй уровень сверхциклизации — мегатекст, обычно представленный моножанровой группой циклических произведений, которая была обнаружена исследователем в творчестве того или иного композитора.

5. Третий уровень сверхциклизации представлен в виде метатекста, где исполнители или ученые группируют циклические произведения разных композиторов путем объединения их кросскультурной парадигмой.

Последний из упомянутых уровней сверхциклизации дал возможность выдвижения теоретического концепта цикла-симпосиона, основополагающая идея которого уходит в глубь веков к древнегреческим симпозиам. В соответствии с *World History Encyclopedia*, симпосий или симпосион являл собой встречу равных друг-другу мыслителей в неформальной, дружественной обстановке, сопровождавшуюся беседами не только о философии, политике, искусстве, но и о злободневных темах (Cartwright). К тому же, неотъемлемой частью данного пиршества являлась демонстрация ораторского мастерства гостями вечера. В соответствии с этой идеей, исследователь Екатерина Моцаренко в качестве главной черты цикла-симпосиона выделяет наличие сверх-программы, представленной в идее «содружества элементов» (129). С такой точки зрения, метатекстом являются как отдельные циклы, так и общность «симпосионных» циклов различных авторов, близких по таким параметрам, как мировосприятие и

способ бытия в музыке. В данном контексте, вышеупомянутая кросс-культурная парадигма предполагает определенную интеграцию элементов одной культуры в другую, создание новых форм искусства путем слияний разнообразных культурных традиций, или сотрудничество между музыкантами из разных культурных сред. Соответственно, здесь роль кросс-культурной парадигмы берет на себя концепт дружественности, «со-дружества» (Моцаренко 127).

Показательным в этом ключе является утверждение исследователя Леонида Яницкого о том, что цикл представляет собой ведущую форму творческого выражения, которая отображает процессы, происходящие в искусстве XX века, и служит образцом для их реализации (174). Он связывает наличие подобной тенденции с компенсаторной функцией цикла, которая предполагает удерживание художественных произведений от распада, «связывая воедино различные произведения», а также с его архетипической функцией. Последняя проявляется в моменты кризиса, когда традиционные взгляды на искусство подвергаются сомнению, и возникает стремление к возвращению к истокам — к мифам и архетипам. Так, цикл в искусстве часто связан с архетипическими образами колеса, спирали, круга, яйца, шара, сферы, змеи, кусающей себя за хвост и т. д. Это — символы, которые объединяют в себе идеи единства, неделимости и целостности, концепцию бесконечного повторения и цикличности бытия, а также представление о возникновении всего из первоначального источника и потенциальном возвращении к нему, в конце концов. Именно благодаря этим глубинным архетипам цикл остается столь устойчивой композиционной формой (Яницкий 172).

Таким образом, мы можем увидеть сложность и многоуровневость проявлений цикличности на современном

этапе развития музыкального искусства, предрасположенность к появлению новых, инновационных музыкальных форм, отражающих многообразие культурного ландшафта современности.

В казахстанской композиторской практике циклические произведения создавались на протяжении всего периода ее становления и развития. За период с 1920-х годов, когда в республике были созданы первые произведения в академических жанрах, и по настоящее время, написано около трехсот циклических произведений для разных составов, из которых, около двухсот произведений — для сольного исполнения на фортепиано (Кетегенова; Недлина). Формы претворения циклическости, избранные композиторами, многообразны: панорама циклических жанров в Казахстане представлена как сюитами, так и многочисленными циклами миниатюр с заявленной и скрытой программой. В полной мере представлены и полифонические циклы: присутствуют малые типовые и малые индивидуализированные полифонические циклы, состоящие либо из прелюдии и фуги (например, «Прелюдия и fuga» Бахтияра Аманжолола), либо из необычного числа частей, соответственно («Три фуги на казахские народные темы» Бориса Ерзаковича). К числу большого типового полифонического цикла, где сверхцикл включает в себя малые типовые циклы, относятся «Пять прелюдий и фуг на казахские народные темы» Георгия Гризбила, а к большому индивидуализированному — «Полифоническая тетрадь» Ольги Хромовой.

На казахстанской почве к полифоническому циклу неоднократно обращался современный композитор Бакир Баяхунов. Рассмотрим его трактовку циклов на примере «Прелюдий и фуги», созданной в 1971 году, и цикла миниатюр «Триптих», написанного в 2006 году.

Прежде всего отметим, что обращение композитора к полифоническому циклу встраивается в общую тенденцию развития музыки XX века. Интерес к жанрам, традиционно ассоциирующимся с эпохой барокко, связан с провозглашением эпохи постмодернизма в философии и культуре, с которой связан пересмотр традиционных концепций и понятий. Философия постмодернизма предполагает, как известно, определенную ретроспективность, переосмысление и рекомбинацию культурных достижений прошлого. Возрождение полифонии в структуре полифонических сверхциклов позволило отразить эту актуальную тенденцию современности (Васирук 57).

Если опираться на классификацию полифонических циклов, представленную исследователем Татьяной Франтовой, то «Прелюдия и fuga» Бакира Баяхунова относится к «малому типовому полифоническому циклу» с типичной структурой — прелюдия и fuga (37). Такой тип цикла широко представлен в барочной традиции: трансформация «французской канцоны» начала XVI века привела к обособлению ее развернутой вступительной части от, собственно, полифонического раздела. Роль предваряющей фугу части может исполнять как прелюдия, так и токката или фантазия. Все эти жанры характеризуются импровизационностью, которая исключает жесткую структурную ограниченность и дает свободу в выборе музыкально-выразительных средств. Fuga же, являя собой наиболее сложную разновидность имитационной полифонии, была, напротив, строго нормирована по форме и принципам ее развертывания. В творчестве Иоганна Себастьяна Баха fuga стала не только самостоятельным инструментальным жанром, но и взяла на себя роль смыслового ядра бинарного полифонического цикла.

Художественным ориентиром для Бакира Баяхунова в его «Прелюдии

и фуге» стал, вероятнее всего, цикл «Ludus tonalis» Пауля Хиндемита (1942), который отличается необычным сочетанием контрапункта, гетерофонии и гомофонии. Данный цикл стал итогом композиторского поиска в сфере разработки музыкального материала, а также авторским решением проблем «вертикали».

Музыкальный материал Прелюдии Бакира Баяхунова основывается на технике пуантилизма как композиционного метода, характеризующегося изложением музыкальной мысли при помощи обрамленных паузами «изолированных» звуков (Холопов) и содержит интонационное и стилевое предварение второй части цикла — фуги. Это обеспечивает единство цикла, обеспечивая цельность основанного на изолированных сериях звуков движения. Тема фуги, подобно «Fuga tertia in F» Пауля Хиндемита, состоит из двух близких подразделов, где второй является обращением первого. Здесь, объединяющим смысловым «ядром» предстает не только Тема как таковая, но и неоднократное повторение основной тональности F, создающее ощущение стабильности в потоке сложноорганизованных звуков и придающее произведению черты рондообразности, хотя формальная структура рондо отсутствует. Вне мажоро-минорная трактовка тональности по системе Пауля Хиндемита придает произведению своеобразие. Интересно обрамление фуги реминисценцией из прелюдии, которая играет определенную формообразующую роль: басовый пассаж и верхний голос кластера закрепляют основную тональность F, в то время как внетональное наложение в последних четырех тактах не нарушает достигнутого возвращения в основную тональность:



Пример 1. Б. Баяхунов. «Прелюдия и фуга»: Прелюдия



Пример 2. Б. Баяхунов. «Прелюдия и фуга»: Фуга

Циклизация в «Прелюдии и фуге» достигается, таким образом, не только на типичной барочной жанрово-циклической основе, но и путем игры с тональным планом (многократное повторение основной тональности, намекающее на рондообразность), создания интонационно-ритмических арок между частями, что в совокупности с пуантлистическим решением тематического материала обеспечивает произведению оригинальное и современное видение цикличности.

В 2006 году, как попытка музыкального осмысления восточных верований, Бакиром Баяхуновым был создан эзотерический «Триптих». Концепция данного цикла интересна, прежде всего, с точки зрения образно-смыслового авторского решения. Основу «Триптиха» Б. Баяхунова составляют три миниатюры: 1. «Инь и ян», 2. «Ожидание кармы», 3. «Видение нирваны». Согласно авторской ремарке, произведение связано с условным отражением мистических верований. Относясь к позднему периоду творчества Бакира Баяхунова, «Триптих» представляет собой размышления автора на экзистенциальные темы сквозь призму прожитых лет и отражает философские установки самого композитора.

В соответствии с классификацией инструментальных циклов, представленной Светланой Гончаренко, данный цикл можно отнести к группе

«Авторизованные тексты» (119): реализованная в данном опусе циклизация основывается на созданной композитором концепции единства и взаимосвязи противоположностей («Инь и Ян»), смены способов восприятия реальности («Ожидание кармы», «Видение нирваны»). При этом «Триптих», единый с точки зрения воплощения эзотерической образности, изнутри содержит «интекстовый субцикл». Речь идет о двух последних частях цикла («Ожидание кармы» и «Видение нирваны»), которые объединяются близостью образного содержания. Это позволяет увидеть в трех частях «Триптиха» двухчастность, определяемую географическим происхождением философского учения, идеи которого

стали основой для программного содержания частей цикла:

1) Китай (I часть); 2) Индия (II и III части), и констатировать наличие промежуточного уровня циклизации.

Концепция «Инь-Ян», которая была изложена в одном из древнейших китайских философских текстов «И цзин»⁴, предполагает наличие воспринимающего, пассивного начала, ассоциируемого с покоем и тьмой, и именуемым Инь. Ян, напротив, — активное начало, связанное со светом, теплом и движением. Результатом взаимодействия этих двух противоположных сил становится циклическая трансформация всего сущего, при которой окончание любого явления инициирует начало другого, поддерживая динамику развития мира.

Программа второго и третьего номеров цикла связана с центральными понятиями индийской религиозно-философской мысли, это — карма и

нирвана. Карма, дополняющая доктрину реинкарнации («Сансара»), являет собой причинно-следственную детерминацию, согласно которой все поступки индивида оказывают непосредственное влияние на его судьбу в последующих циклах перерождения, определяя степень его будущих страданий или наслаждений.

Тематический материал миниатюры погружает слушателя в состояние медитативности: повторяющийся звук «до» в разных октавах, проходя сквозной линией через весь номер цикла, создает ощущение напряжения и предвкушения. В то же время, данный лейтмотив являет собой музыкальное отражение образа ожидания последствий своих действий, что, как уже было сказано, является ключевым аспектом кармической философии:



Пример 3. Б. Баяхунов. «Триптих»: 2. Ожидание кармы

Музыкальный материал «Ожидания кармы», на наш взгляд, направлен на вызов эмоционального и интеллектуального резонанса у слушателя, он стимулирует размышления о взаимосвязи противоположных действий и их последствий в контексте жизненного пути и окружающего мира.

В свою очередь, нирвана отражает концепцию высшей цели для всех живых существ и обычно ассоциируется с состоянием освобождения от тревожности, присущей циклическому существованию в сансаре. Данная идея находит отражение в способе развития тематического материала, избранным автором. Начав изложение в среднем регистре, автор постепенно движется в сторону тембрового расширения и уплотнения музыкальной фактуры. В качестве примера стоит привести одну из тем, полную восточного колорита,

⁴ На русский язык была переведена Юлианом Щуцким под названием «Книга перемен».

которую автор проводит несколько раз, видоизменяя:



Пример 4. Б. Баяхунов. «Триптих»: 3. Видение Нирваны

Как видно из примера 5, яркое воплощение образа нирваны достигается путем разведения партий двух рук в далекие друг от друга регистры. Указание «col gomito e palmo» предполагает извлечение звука из инструмента путем нажатия на клавиатуру всем предплечьем и ладонью, что обеспечивает звучанию больший объем. Именно на таком фоне автор решает поместить мелодию в верхний регистр инструмента для достижения эффекта эфемерности звучания, типичного для восточной медитативной музыки.



Пример 5. Б. Баяхунов. «Триптих»: 3. Видение Нирваны

Авторское примечание к нотному тексту второго и третьего номеров цикла предоставляет исполнителю полную свободу в отношении выбора штрихов, динамики, агогики и аппликатуры. Подобный подход не только актуализирует внутренние эмоционально-чувственные резервы исполнителя, но и, на наш взгляд, коррелирует с постмодернистской концепцией «смерти автора» Ролана Барта (384). Если перенести данную концепцию на модель коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель», то в процессе работы и выстраивания своей трактовки произведения исполнитель становится соавтором композитора.

Детальный анализ двух произведений Бакира Баяхунова позволяет

увидеть, что в разные периоды творчества он использует различные методы претворения цикличности.

Если в более раннем сочинении циклизация достигается путем использования типовых структурных и формообразующих элементов, то в «Триптихе» автор выходит на другой уровень циклизации, подразумевающей обращение к цикличным по своей природе философским темам. Композиторская трактовка цикличности движется от цельного видения («Прелюдия и fuga») к определенной независимости отдельных частей цикла, предполагающей возможность вычленения отдельных субциклов.

Результаты

Изучение многочисленных источников и музыкальных произведений позволяет представить обобщающее видение изучаемого явления и выделить его ключевые признаки: 1) фазы цикла сменяются постепенно, частично «накладываясь» друг на друга, и, как следствие, образуя некую волнообразность в характере развития процессов; 2) каждый из следующих звеньев цикла возникает на основе предыдущего звена; 3) каждый цикл обладает своим центром, определяющим его суть и преобразующим окружающее пространство, воздействуя на ближайшие и отдаленные области; 4) цикличность – это не просто повторение или возвращение к началу, но и перебирание всех возможностей, исчерпание и переключение.

На наш взгляд, вышеперечисленные черты в полной мере присутствуют и в цикличности как музыкальном процессе. В свою очередь, характерными чертами в трактовке цикла в музыке являются: 1) условный контраст, являющийся движущей силой циклизации, одновременно способствуя автономизации отдельных элементов

композиции и выступая одним из условий взаимосвязанности всех ее компонентов; 2) наличие некоей паузы или даже незначительного временного разрыва между частями; 3) определенная независимость частей цикла, предполагающая возможность вычленения отдельных номеров цикла и их самостоятельного исполнения.

К явлениям, обладающим данными характерными признаками в музыке, принадлежит несонатная цикличность (несонатные циклы), реализуемая в сюитах, полифонических циклах, циклах миниатюр. Формальная свобода несонатных циклов дает композиторам возможность экспериментировать с формой и структурой, не ограничиваясь традиционными схемами. Это приводит к созданию уникальных и индивидуализированных музыкальных произведений, которые отражают оригинальное видение и стиль композитора и позволяют расширить палитру образности и выразительных средств для ее воплощения.

Заключение

Принцип циклического развития, будучи универсальным законом, определяет развитие всех систем — от самых простых до самых сложных. Он объясняет возникновение, развитие и исчезновение различных явлений, от созвездий до человеческих культур.

Процесс циклизации в музыке предстает в различных ипостасях и выходит за рамки чисто музыкальных понятий, затрагивая экстрамузыкальные параметры. Современный этап развития академической музыки предлагает новые теоретические концепты, такие как цикл-симпосион, расширяющие понимание цикличности.

В творчестве Бакира Баяхунова цикличность предстает в различных ипостасях: в виде взаимосвязи музыкального материала в частях

бинарного полифонического цикла («Прелюдия и fuga») и претворения цикличности через авторское видение структуры («Триптих»).

Явление цикличности остается актуальным для современного этапа развития музыкального искусства, а также научной мысли, представляя собой плодотворное поле для дальнейших творческих поисков и исследований, особенно в свете новых научных открытий и технологических инноваций, которые могут предложить новые перспективы для понимания и интерпретации циклических процессов.

Основные положения

В ходе исследования были сделаны следующие выводы:

1. Принцип цикличности, будучи универсальным, проявляется во всем многообразии форм бытия. В контексте произведений различных видов искусства основополагающим признаком цикличности является повторяемость на новом витке развития явлений, событий, состояний, структур, тематизма (в музыке) и т.д. через определенные промежутки времени. Цикличность обеспечивает динамику развития содержания художественного произведения и становления художественного образа.

2. Траектория циклического движения характеризует непрерывность смены составляющих его частей, последовательность смены фаз, а также наличие собственного центрального ядра в каждом из циклов.

3. В музыке цикличность обретает дополнительные характеристики, к которым относится условный контраст этапов, обязательное наличие временного разрыва между разделами цикла, а также самостоятельность его частей, позволяющая исполнять отдельные номера на концертной эстраде.

4. Распространенным проявлением цикличности в музыке выступают несонатные циклы, реализуемые в сюитах, полифонических циклах, циклах миниатюр. Их видение в творчестве

каждого композитора не ограничивается традиционными схемами и характеризуется индивидуализированной трактовкой, отражающей композиторский замысел и почерк.

Вклад авторов:

Д. К. Токмурзиева – подбор литературы, работа с источниками. Сбор, анализ и систематизация полученных данных. Формирование черновика рукописи. Подготовка статьи к публикации.

Г. Б. Абдрахман – разработка направления и методологии исследования. Формулирование и развитие ключевых целей и задач. Коррекция и редакция черновика рукописи. Формирование окончательного варианта текста статьи.

Авторлардың үлесі:

Д. К. Токмурзиева – әдебиеттерді таңдау, дереккөздермен жұмыс. Алынған мәліметтерді жинау, талдау және жүйелеу. Қолжазба жобасын қалыптастыру. Мақаланы баспаға дайындау.

Г. Б. Әбдірахман – зерттеу бағыты мен әдістемесін әзірлеу. Негізгі мақсаттар мен міндеттерді тұжырымдау және дамыту. Қолжазба жобасын түзету және өңдеу. Мақала мәтінінің соңғы нұсқасын қалыптастыру.

Authors' contributions:

D. Tokmurziyeva – selection of literature, work with sources. Collection, analysis and systematization of obtained data. Formation of the draft manuscript. Preparing the article for publication.

G. Abdirakhman – development of research direction and methodology. Formulation and development of key goals and objectives. Correction and editing of the draft manuscript. Formation of the final version of the article text.

Список источников

- Алексеев, Александр. *История фортепианного искусства: Учебник*. 2-е изд., доп. В 3-х т. Москва: Музыка, 1988.
- Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка, 1971.
- Барт, Ролан. *Смерть автора*. Ред. Г. К. Косиков. Перев. С. Н. Зенкин. Москва: Прогресс, 1989.
- Былинкина, Вероника. «Цикл как форма художественного произведения в искусстве: теоретический аспект» *Искусство и культура*, №1(45), 2022, с. 20–24.
- Васирук, Ирина Ивановна. «Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века» *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, №61, 2008, с. 57–60.
- Вернадский, Владимир. *Биосфера*. Ленинград: НХТИ, 1926.
- Гаккель, Леонид. *Фортепианное искусство XX века*. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1976.
- Гончаренко, Светлана. «Факторы текстообразования в группах инструментальных циклов (теоретический аспект)» *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, №28, 2014, с. 114–125.
- Гумилев, Лев. *Этногенез и биосфера Земли*. 2-е изд. испр. и доп. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1989.
- Демешко, Галина. «От “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха к полифоническим циклам XX в. (на примере “Речитатива” А. Хачатуряна)» *Вестник музыкальной науки*, №3(25), 2019, с. 40–48.
- Кетегенова, Нургиян. *Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана)*. Алматы: Алатау, 2009.
- Кондратьев, Николай. *Мировое хозяйство и его конъюнктуры во время и после войны*. Вологда: Обл. отделение Гос. издательства, 1922.
- Кюрегян, Татьяна. *Форма в музыке XVII-XX веков*. Москва: ТЦ «Сфера», 1998.
- Лебедева, Виктория. *Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции*. 2008. ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова», кандидатская диссертация.
- Ливанова, Тамара. *История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник*. 2-е изд., перераб. и доп. Т. I. По XVIII век. Москва: Музыка, 1983. В 2-х т. т.
- Лосева, Ольга. «Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского» *Журнал Общества теории музыки*, вып. 2016/2(14), 2016, с. 8–13.

- Лю Чже. *Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано Д. Д. Шостаковича в аспекте взаимодействия авторского стиля и традиций*. 2019. ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», кандидатская диссертация.
- Мазель, Лев. *Строение музыкальных произведений: Учебное пособие*. 2-е изд. доп. и перераб. Москва: Музыка, 1979.
- Маслий, Светлана. *Сюита: семантика-драматургический и исторический аспекты исследования*. 2003. ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», кандидатская диссертация.
- Моцаренко, Екатерина. «Концепт цикла-симпозиона в творчестве Г. Канчели и В. Сильвестрова: стилистические параллели» *European Journal of Arts*, №3, 2020, с. 126–130.
- Недлина, Валерия. *Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий*. 2017. ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», кандидатская диссертация.
- Овсянкина, Галина. *Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича*. 2004. «Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов», кандидатская диссертация.
- Попова, Татьяна. *Музыкальные жанры и формы*. Москва: Музыка, 1954.
- Прокопцова, Вера. «Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навук. канф» *Цикл и циклизация как форма концептуального расширения художественного образа в искусстве*. Минск: Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў., 2013, с. 315–319.
- Пугаченкова, Галина и Олимпиада Галеркина. *Миниатюры Средней Азии. В избранных образцах. Из советских и зарубежных собраний*. Москва: Изобразительное искусство, 1979.
- Розеншильд, Константин. *История зарубежной музыки*. 4-е. Т. Выпуск первый. Москва: Музыка, 1978.
- Ручьевская, Екатерина. *Работы разных лет: Сборник статей*. Ред. Горячих В. В. Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург: Композитор - Санкт-Петербург, 2011. В 2 т.
- Саади, Муслихиддин. *Бустан*. Перев. Державин В. Душанбе: Ирфон, 1968.
- Саади, Муслихиддин. *Гулистан*. Перев. Алиев Р. М. Москва: Восточная литература, 1959.
- Синельникова, Ольга. «Фортепианный цикл в творчестве Родиона Щедрина начала XXI века» *Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств*, №51, 2020, с. 124–138.

Сунь Кэнлянь. *Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века*. 2012. ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена», кандидатская диссертация.

Токтаган, Айтолкын. «Циклические формы в традиционной казахской инструментальной музыке (на примере домбрового кюя "Байжума")» *Вестник культуры и искусств*, №2(50), 2017, с. 146–151.

Тюлин, Юрий. *Музыкальная форма. Учебник для муз. училищ*. Москва: Музыка, 1965.

Франтова, Татьяна. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. 2005. ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», кандидатская диссертация.

Холопов, Юрий Николаевич. «Пуантилизм» *Belcanto.ru*, www.belcanto.ru/puantilizm.html, Дата доступа 24 мая 2024.

Холопова, Валентина. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*. 2-3 изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 2001.

Чжоу Дапин. «Жанровые истоки музыкальной образности фортепианных полифонических циклов XX века» *Музичне мистецтво і культура*, №26, 2018, с. 172-185.

Чжу Сяоле. «Фортепианный программный цикл как жанровая парадигма романтизма (на примере «Годов странствий» Ф. Листа)» *European Journal of Arts*, №1-2, 2019, с. 63–69.

Чижевский, Александр. *Физические факторы исторического процесса*. Калуга: 1-я Гостиполитография, 1924.

Яковец, Юрий и Азарий Гамбурцев. «Цикличность как всеобщее свойство природы» *Вестник Российской Академии Наук*, т. 66, №8, 1996, с. 729–735.

Яковец, Юрий. *Циклы. Кризисы. Прогнозы*. Москва: Наука, 1999.

Яницкий, Леонид Сергеевич. «Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре» *Критика и семиотика*, №1-2, 2000, с. 170–174.

«Bible Gateway Passage: Ecclesiastes 1 - New International Version» 2015. *Bible Gateway*. www.biblegateway.com/passage/?search=Ecclesiastes%201&version=NIV, Дата доступа 1 апреля 2024.

Bitzan, Wendelin. «Durch alle Tonarten: Omnitonale Präludienzyklen für Klavier» *Archiv für Musikwissenschaft*, 73(№3), 2016, pp. 185–219.

Boss, Jack Forest. *Schoenberg's atonal music: musical idea, basic image and specters of tonal function*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Braudel, Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*. III vols. Paris: Armand Colin, 1979.

Cartwright, Mark. «Symposium» *World History Encyclopedia*, 27 января 2013, www.worldhistory.org/Symposium/. Дата доступа 26 марта 2024.

Kaminski, Peter Michael. *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze*. 1989. Rochester, New York, University of Rochester, PhD Thesis.

Kayas, Lucie. «From Music for the Radio to a Piano Cycle: Sources for the Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus» Dingle, Christopher and Robert Fallon. *Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences*. London: Routledge, 2013, pp. 85–100.

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

Moseley, Brian. «Cycles in Webern's Late Music» *Journal of Music Theory*, №62(2), 2018, с. 165–204.

Reiman, Erika. *Schumann's Piano Cycles and The Novels of Jean Paul: Analogues in Discursive Strategy*. 1999. University of Toronto, PhD Thesis.

Roy, Matthew J. *The Genesis of the Soviet Prelude Set for Piano. Shostakoich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*. 2012. Cheney, Washington, Eastern Washington University, MA Thesis.

Sorokin, Pitirim. *Social and Cultural Dynamics*. Cincinnati: American Book Company, 1937–1941.

Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. Wien, Leipzig: Braumüller, 1918.

Toffler, Alvin. *The Third Wave*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1980.

Toynbee, Arnold Joseph. *A Study of History*. Oxford: Oxford University Press, 1934–1961.

References

- Alekseev, Alexander. *Istoriya fortepiannogo iskusstva: Uchebnik [History of Piano Art: Textbook]*. 2nd ed. add, vols. 1–3, Moscow, Muzyka, 1988. (In Russian)
- Asaf'yev, Boris. *Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]*. Moscow: Muzyka, 1971. (In Russian)
- Barthes, Roland. *Smert' avtora [The Death of the Author]*. Ed. G. K. Kosikov. Trans. S. N. Zenkin. Moscow: Progress, 1989. (In Russian)
- "Bible Gateway Passage: Ecclesiastes 1 - New International Version." 2015. *Bible Gateway*. www.biblegateway.com/passage/?search=Ecclesiastes%201&version=NIV, Accessed 1 April 2024.
- Bitzan, Wendelin. "Durch alle Tonarten: Omnitonale Präludienzyklen für Klavier." *Archiv für Musikwissenschaft*, 73(№3), 2016, pp. 185–219.
- Boss, Jack Forest. *Schoenber's atonal music: musical idea, basic image and specters of tonal function*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Braudel, Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle*. III vols. Paris: Armand Colin, 1979.
- Bylinkina, Veronika. "Tsikl kak forma khudozhestvennogo proizvedeniya v iskusstve: teoreticheskiy aspekt." ["The Cycle as a Form of Artistic Work in Art: Theoretical Aspect."] *Art and Culture*, no. 1(45), 2022, pp. 20–24. (In Russian)
- Cartwright, Mark. "Symposium." *World History Encyclopedia*, 27 January 2013, www.worldhistory.org/Symposium/. Accessed 26 March 2024.
- Chizhevsky, Alexander. *Fizicheskiye faktory istoricheskogo protsesssa [Physical Factors of the Historical Process.]* Kaluga: 1st Gostipolitographia, 1924. (In Russian)
- Demeshko, Galina. "Ot "Khorosho temperirovannogo klavira" I. S. Bakha k polifonicheskim tsiklam XX v. (na primere "Rechitativa" A. Khachaturyana)." ["From J.S. Bach's "Well-Tempered Clavier" to the Polyphonic Cycles of the 20th Century (on the Example of A. Khachaturian's "Recitative")."] *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, no. 3(25), 2019, pp. 40–48. (In Russian)
- Frantova, Tatyana. *Polifoniya A. Shnitke i novyye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka [Polyphony of A. Schnittke and New Trends in Music of the Second Half of the 20th Century.]* 2005. Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, PhD Thesis. (In Russian)
- Gakkel, Leonid. *Fortepiannoye iskusstvo XX veka [Piano Art of the 20th Century]*. Leningrad-Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. (In Russian)
- Goncharenko, Svetlana. "Faktory tekstoobrazovaniya v gruppakh instrumental'nykh tsiklov (teoreticheskiy aspekt)." ["Factors of Text Formation in Groups of Instrumental

Cycles (Theoretical Aspect).”] *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, no. 28, 2014, pp. 114–125. (In Russian)

Gumilev, Lev. *Etnogenez i biosfera Zemli. [Ethnogenesis and the Biosphere of the Earth.]* 2nd ed., rev. and exp. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1989. (In Russian)

Kaminski, Peter Michael. *Aspects of Harmony, Rhythm and Form in Schumann's Papillons, Carnival and Davidsbündlertänze.* 1989. Rochester, New York, University of Rochester, PhD Thesis.

Kayas, Lucie. “From Music for the Radio to a Piano Cycle: Sources for the Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus.” Dingle, Christopher and Robert Fallon. *Messiaen Perspectives 1: Sources and Influences.* London: Routledge, 2013, pp. 85–100.

Ketegenova, Nurgiyana. *Tvorchestkiye portrety kompozitorov Kazakhstana. Ocherki. [Creative Portraits of Composers of Kazakhstan. Essays.]* (For the 70th Anniversary of the Union of Composers of Kazakhstan). Almaty: Alatau, 2009. (In Russian)

Kholopov, Yuriy. “Puantilizm.” [“Pointillism”] *Belcanto.ru*, www.belcanto.ru/puantilizm.html, Accessed 24 May 2024. (In Russian)

Kholopova, Valentina. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye [Forms of Musical Works: Study Guide.]* 2nd–3rd ed., rev. St. Petersburg: Lan', 2001. (In Russian)

Kondratiev, Nikolai. *Mirovoye khozyaystvo i yego kon'yunktury vo vremya i posle voyny [The World Economy and Its Conjunctures During and After the War.]* Vologda: Obl. otdeleniye Gos. izdatel'stva, 1922. (In Russian)

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press, 1962.

Kyuregyan, Tatyana. *Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in Music of the XVII–XX Centuries.]* Moscow: Tsentr “Sfera”, 1998. (In Russian)

Lebedeva, Victoria. *Tsikl programmykh pyes i prelyudiy v russkoy fortepiannoy muzyke XX veka: traditsii i novyye tendentsii [The Cycle of Program Pieces and Preludes in Russian Piano Music of the 20th Century: Traditions and New Trends.]* 2008. State Musical Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, PhD Thesis. (In Russian)

Livanova, Tamara. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda: Uchebnyk. [History of Western European Music until 1789: Textbook.]* 2nd ed., rev. and exp. Vol. I. Up to the 18th Century. In 2 vols. Moscow: Muzyka, 1983. (In Russian)

Loseva, Olga. “Teoriya tsiklicheskih form v nasledii E. V. Nazaikinskogo.” [“The Theory of Cyclical Forms in the Heritage of E.V. Nazaikinsky.”] *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society for Music Theory]*, issue 2016/2(14), 2016, pp. 8–13. (In Russian)

- Lu Zhe. *Dvadsat' chetyre prelyudii i fugi dlya fortepiano D. D. Shostakovicha v aspekte vzaimodeystviya avtorskogo stilya i traditsiy* [Twenty-Four Preludes and Fugues for Piano by D.D. Shostakovich in the Aspect of the Interaction of Authorial Style and Traditions.] 2019. Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, PhD Thesis. (In Russian)
- Mazel', Lev. *Stroyeniye muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye* [The Structure of Musical Works: Study Guide.] 2nd ed., rev. and exp. Moscow: Muzyka, 1979. (In Russian)
- Masliy, Svetlana. *Syuita: semantika-dramaturgicheskii i istoricheskiye aspekty issledovaniya* [Suite: Semantics-Dramaturgical and Historical Aspects of Research.] 2003. Russian Academy of Music named after Gnesins, PhD Thesis. (In Russian)
- Moseley, Brian. "Cycles in Webern's Late Music." *Journal of Music Theory*, №62(2), 2018, с. 165–204.
- Reiman, Erika. *Schumann's Piano Cycles and The Novels of Jean Paul: Analogues in Discursive Strategy*. 1999. University of Toronto, PhD Thesis.
- Motsarenko, Ekaterina. "Kontsept tsikla-simposiona v tvorchestve G. Kancheli i V. Sil'vestrova: stilisticheskiye paralleli." ["The Concept of the Cycle-Symposium in the Works of G. Kancheli and V. Silvestrov: Stylistic Parallels."] *European Journal of Arts*, no. 3, 2020, pp. 126–130. (In Russian)
- Nedlina, Valeria. *Puti razvitiya muzykal'noy kul'tury Kazakhstana na rubezhe XX-XXI stoletiy* [Ways of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th-21st Centuries.] 2017. Moscow State Conservatory, PhD Thesis. (In Russian)
- Ovsyankina, Galina. *Fortepiannyy tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D. D. Shostakovicha* [The Piano Cycle in Domestic Music of the Second Half of the 20th Century: The School of D.D. Shostakovich.] 2004. St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, PhD Thesis. (In Russian)
- Popova, Tatyana. *Muzykal'nyye zhanry i formy* [Musical Genres and Forms.] Moscow: Muzyka, 1954. (In Russian)
- Prokopchova, Vera. "Asnovnyya tendentsyi razvitsya suchasnay belaruskay kul'tury: materyyaly navuk. kanf." ["Main Trends in the Development of Contemporary Belarusian Culture: Conference Materials."] *Tsikl i tsiklizatsiya kak forma kontseptual'nogo rasshireniya khudozhestvennogo obraza v iskusstve* [Cycle and Cyclization as a Form of Conceptual Expansion of the Artistic Image in Art.] Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts, 2013, pp. 315–319. (In Russian)
- Pugachenkova, Galina, and Olympiada Galerikina. *Miniatyury Sredney Azii. V izbrannykh obraztsakh. Iz sovetskikh i zarubezhnykh sobraniy* [Miniatures of Central Asia. In Selected Samples. From Soviet and Foreign Collections.] Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo, 1979. (In Russian)

- Roy, Matthew J. *The Genesis of the Soviet Prelude Set for Piano. Shostakoich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz*. 2012. Cheney, Washington, Eastern Washington University, MA Thesis.
- Rozenshild, Konstantin. *Istoriya zarubezhnoy muzyki [History of Foreign Music.]* 4th ed., Vol. 1, Moscow: Muzyka, 1978. (In Russian)
- Ruchyevskaya, Ekaterina. *Raboty raznykh let: Sbornik statey [Works of Different Years: Collection of Articles.]* Ed. V. V. Goryachikh. Vol. 1, Articles. Notes. Memories. In 2 vols. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2011. (In Russian)
- Saadi, Muslihiddin. *Bustan*. Trans. V. Derzhavin. Dushanbe: Irfon, 1968. (In Russian)
- Saadi, Muslihiddin. *Gulistan*. Trans. R. M. Aliev. Moscow: Vostochnaya literatura, 1959. (In Russian)
- Sinelnikova, Olga. “Fortepiannyi tsikl v tvorchestve Rodiona Shchedrina nachala XXI veka.” [“The Piano Cycle in the Works of Rodion Shchedrin at the Beginning of the 21st Century.”] *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, no. 51, 2020, pp. 124–138. (In Russian)
- Sun Kenlian. *Osobennosti tsikloobrazovaniya v zapadnoevropeyskoy instrumental'noy muzyke pervoy poloviny XX veka [Features of Cycle Formation in Western European Instrumental Music of the First Half of the 20th Century.]* 2012. Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen, PhD Thesis.
- Sorokin, Pitirim. *Social and Cultural Dynamics*. Cincinnati: American Book Company, 1937–1941. (In Russian)
- Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*. Wien, Leipzig: Braumüller, 1918.
- Toffler, Alvin. *The Third Wave*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1980.
- Toktagan, Aytolkyn. “Tsiklicheskiye formy v traditsionnoy kazakhskoy instrumental'noy muzyke (na primere dombrovogo kuya ‘Bayzhuma’).” [“Cyclical Forms in Traditional Kazakh Instrumental Music (on the Example of the Dombra Kuy ‘Bayzhuma’).”] *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]*, no. 2(50), 2017, pp. 146–151. (In Russian)
- Toynbee, Arnold Joseph. *A Study of History*. Oxford: Oxford University Press, 1934–1961.
- Tyulin, Yuri. *Muzykal'naya forma [Musical Form.]* Textbook for Music Schools. Moscow: Muzyka, 1965. (In Russian)
- Vasiruk, Irina. “Khudozhestvenno-soderzhatelnyye osobennosti bolshikh polifonicheskikh tsiklov XX veka.” [“Artistic and Content Features of Large Polyphonic Cycles in the 20th Century”] *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after A. Herzen]*, no. 61, 2008, pp. 57–60. (In Russian)
- Vernadsky, Vladimir. *Biosfera [The Biosphere]*. Leningrad: NHTI, 1926. (In Russian)

Yakovets, Yuri. *Tsikly. Krizisy. Prognozy [Cycles. Crises. Forecasts.]* Moscow: Nauka, 1999. (In Russian)

Yakovets, Yuri, and Azariy Gamburtsev. "Tsiklichnost' kak vseobshcheye svoystvo prirody" ["Cyclicality as a Universal Property of Nature."] *Vestnik Rossiyskoy Akademii Nauk [Bulletin of the Russian Academy of Sciences]*, vol. 66, no. 8, 1996, pp. 729–735. (In Russian)

Yanitskiy, Leonid. "Tsiklizatsiya kak kommunikativnaya strategiya v sovremennoy kulture." ["Cyclization as a Communicative Strategy in Modern Culture"] *Kritika i semiotika [Criticism and Semiotics]*, no. 1-2, 2000, pp. 170–174. (In Russian)

Zhou Dapin. "Zhanrovyye istoki muzykal'noy obraznosti fortepiannykh polifonicheskikh tsiklov XX veka." ["Genre Origins of Musical Imagery in Piano Polyphonic Cycles of the 20th Century."] *Muzichne mistetstvo i kul'tura [Music Art and Culture]*, no. 26, 2018, pp. 172–185. (In Russian)

Zhu Xiaole. "Fortepianny programnyy tsikl kak zhanrovaya paradigma romantizma (na primere 'Godov stranstviy' F. Lista)." ["The Piano Program Cycle as a Genre Paradigm of Romanticism (on the Example of "Years of Pilgrimage" by F. Liszt)."] *European Journal of Arts*, no. 1–2, 2019, pp. 63–69. (In Russian)

Токмурзиева Динара¹, Әбдірахман Гүлнар¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)**ЦИКЛДІК ФЕНОМЕН ЖӘНЕ ОНЫҢ МУЗЫКАДА КӨРІНІС БЕРУІ**

Аңдатпа. Бұл жұмыс циклділік феноменінің музыкадан тыс кеңістіктегі көрінісінің ерекшеліктерін және оның музыка өнерінде нақты іске асуын зерделеуге арналған. Зерттеудің пәні «сонаталық емес» типтегі циклдік фортепиано туындылары болды. Алға қойылған міндеттердің бірі циклділіктің әмбебап категория ретіндегі мәнін теориялық тұрғыдан пайымдау және қазақстандық фортепиано музыкасында циклділік қағидатын жүзеге асырудың әртүрлілігі болып табылады. Жұмыста жалпы ғылыми және арнайы талдау әдістері, соның ішінде тарихи, салыстырмалы және проблемалық-логикалық тәсіл, сондай-ақ форманы құрылымдық талдау және формальды-стилистикалық әдіс тәрізді музыкатану әдістері қолданылады. Автордың циклдік көзқарасының үлгісі ретінде қарастырылатын Бәкір Баяхуновтың «Прелюдия мен фуга» мен «Триптих» талдауына ерекше назар аударылады. Зерттеу нәтижелері кезеңдердің тұрақты ауысуын және әртүрлі циклдар элементтерінің өзара іс-қимылын қоса алғанда, циклдік қозғалыстың көп деңгейлілігін көрсетеді. Музыкада циклдік қосымша сипаттамаларға, соның ішінде, шартты контрастың болуы және циклдің әрбір бөлігінің дербестігіне ие болады.

Түйін сөздер: циклділік, цикл, циклизация, фортепианолық цикл, музыкалық цикл.

Дәйексөз үшін: Токмурзиева, Динара, және Әбдірахман Гүлнар. Циклдік құбылыс және оның музыкадағы көрінісі. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 2, 2024, 95–118 б., DOI: 10.47940/cajas.v9i2.879

Алғыс: «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына, сондай-ақ анонимді рецензенттерге шексіз алғысымызды білдіреміз.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Tokmurziyeva Dinara¹, Abdirakhman Gulnar¹

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

THE PHENOMENON OF CYCLICALITY AND ITS EXPRESSIONS IN MUSIC

Abstract. This research is dedicated to examining the characteristics of cyclicity's manifestation within the extramusical domain and its distinct realization in the realm of musical composition. The focal point of this inquiry is the examination of cyclic piano compositions that diverge from the sonata form. A pivotal objective was to theoretically elucidate the concept of cyclicity as a universal construct and explore the diverse ways the cyclical principle is implemented in Kazakh piano compositions. The methodology employed encompasses both conventional scientific techniques and specialized analytical methods, such as historical and comparative analysis, and the problematic-logical approach, in conjunction with musicological methodologies like the structural dissection of musical forms and the formal-stylistic approach. The analysis of Bakir Bayakhunov's «Prelude and Fugue» and «Triptych» receives particular scrutiny, serving as a representation of the composer's interpretation of cyclicity. The findings underscore the stratified nature of cyclical progression, marked by the perpetual evolution of phases and the synergy among elements belonging to disparate cycles. Within the musical sphere, cyclicity is endowed with supplementary dimensions, notably the emergence of conditional contrast and the self-contained nature of each segment within the cycle.

Keywords: cyclicity, cycle, cyclization, piano cycle, musical cycle.

Cite: Tokmurziyeva, Dinara, and Abdrakhman Gulnar. "The phenomenon of cyclicity and its expressions in music." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 95–118, DOI: 10.47940/cajas.v9i2.879

Acknowledgments: We express our deep appreciation and gratitude to the editorial board of the «Central Asian Journal of Art Studies», as well as to the anonymous reviewers.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the authors:**

Токмурзиева Динара Каирбекқызы – Аспаптық орындаушылық факультетінің «Арнайы фортепиано» кафедрасының «8D02102 – Аспаптық орындаушылық» мамандығы бойынша 1-ші оқу жылының PhD докторанты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Токмурзиева Динара Каирбекқызы – докторант PhD 1-го года обучения по специальности «8D02102 – Инструментальное исполнительство» кафедры «Специальное фортепиано» факультета Инструментального исполнительства, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Tokmurziyeva Dinara – 1st year PhD doctoral student in the specialty «8D02102 – Instrumental Performance» of the Department of «Special Piano», Faculty of Instrumental Performance, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0005-1000-5475

E-mail: d.tokmurziyeva@conservatoire.edu.kz

Әбдірахман Гүлнар Бақытқызы – өнертану ғылымының кандидаты, ЖАҚ доценты, оқу және оқу-әдістемелік жұмыстар жөніндегі проректор, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы (Алматы, Қазақстан)

Абдрахман Гүлнар Бахытовна – кандидат искусствоведения, доцент ВАК, проректор по учебно-методической работе, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)

Abdirakhman Gulnar – candidate of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Academic and Educational and Methodological work, Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: gulnarabd@mail.ru