

**Т. В. ХАРЛАМОВА***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-2179-2364, itiha@mail.ru*

Орган в казахской музыкальной культуре: этапы истории

XX век в истории культуры Казахстана ознаменовался рядом знаковых событий, сформировавших её современный облик, в числе которых – зарождение академической музыкальной традиции, основанной на синтезе европейского и национального. В данной статье прослеживается история формирования органной культуры в Казахстане. Инструменту, возвращённому в лоне западной церкви и не имеющему корней в казахской художественной практике, предстояло пройти сложный путь развития. Обосновываются три этапа, для каждого из которых характерны определённые признаки. Так, первый этап – ознакомительный – связан с освоением нового для казахов европейского инструмента, а также жанров и форм, присущих органной музыке. Второй этап – это расцвет композиторского творчества и органного исполнительства в Казахстане. Третий этап определяется расширением диапазона семантических свойств произведений для органа, отражающих сакральную близость казахскому инструментарию. Специфика казахской органной музыки, в основе которой лежит органичное слияние академического и фольклорного опыта, проявляется на нескольких уровнях: образность, жанровая сфера, инструментарий, тематизм, формообразование. Характерные особенности каждого из них рассматриваются на примере показательных для своего времени сочинений.

Ключевые слова: орган, органное исполнительство, традиционная культура казахов, композиторское творчество, жанровый синтез, казахская музыкальная культура.

Для цитирования / For citation: Харламова Т. В. Орган в казахской музыкальной культуре: этапы истории // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 123–128. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.123-128.

TATIANA V. KHARLAMOVA*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-2179-2364, itiha@mail.ru*

The Organ in the Kazakh Musical Culture: The Stages of its History

The 20th century in the history of the culture of Kazakhstan was marked by a set of significant events which have formed its contemporary image, among which was the generation of a classical academic musical tradition based on the synthesis of the European and the national traits. The present article traces out the history of formation of organ culture in Kazakhstan. The instrument, which was nurtured in the fold of the Western church and not possessing roots in Kazakh artistic practice, was destined to pass through a complex path of development. Three stages are substantiated, each of which is characterized by particular signs. Thus, the first stage – the introductory – is connected with the assimilation of the European instrument that is new for the Kazakhs, as well as of the genres and forms intrinsic to organ music. The second stage presents the apex of compositional activities and performance activities in Kazakhstan. The third stage is determined by the expansion of the range of semantic features in organ works, reflecting the sacred closeness to the Kazakh instrumental range. The specificity of Kazakh organ music, at the basis of which lies an organic amalgamation of the academic and the folklore experience, is manifested in several stages: the imagery, genre sphere, instrumental range, thematicism, and form-generation. The characteristic features of each of them are examined by the example of musical compositions indicative for their time.

Keywords: organ, organ performance, traditional culture of the Kazakhs, compositional creativity, synthesis of genres, Kazakh musical culture.

Функционирование органа в музыкальной культуре Казахстана, несмотря на относительно устойчивый интерес со стороны исследователей, является малоизученным явлением. Специфика использования инструмента в казахстанской композиторской практике, проблема образной и выразительной сущности органа как носителя новой, не свойственной ему ранее музыкальной семантики, связаны с особенностями становления органной культуры в Казахстане. Эти сложности сопряжены со спецификой кочевого менталитета, неоднозначностью восприятия инструмента национальной аудиторией, социокультурными условиями становления органного исполнительства [3; 4; 5; 6; 7].

Можно выделить *три этапа становления органной традиции* в Казахстане, огромное влияние на формирование и развитие которой оказала советская органная школа¹.

Так, *первый этап* (1967–1976) истории органного искусства в Казахстане неразрывно связан с приездом в 1967 году в Алма-Ату выпускника Московской консерватории имени П. И. Чайковского Владимира Тебенихина (1942–1988), ставшего первым органистом Казахстана [10]. Музыкант приехал по приглашению известного казахстанского композитора Еркегали Рахмадиева для развития органной культуры в республике. В это время в Алматинской консерватории устанавливался первый в Казахстане орган немецкой фирмы «Alexander Schuke». Исполнительская деятельность В. Тебенихина способствовала популяризации лучших образцов мировой органной литературы, а также появлению органных опусов у многих национальных композиторов.

Доминирующей тенденцией на первом этапе становится освоение в исполнительской и слушательской среде нового для казахстанской музыкальной культуры инструмента: его тембровой палитры, репертуара, включавшего преимущественно произведения эпохи барокко и, соответственно, образного строя исполнявшихся сочинений. Параллельно появляются *первые обработки* народной музыки и *переложения* для органа сочинений композиторов Казахстана, осуществлённые В. Тебенихиным. В числе примеров можно назвать «Екі жирен» («Пара гнедых», 1967) и «Қараторғай» («Скворец») Е. Брусиловского (1967). Важным моментом в истории органной музыки стало появление

оригинальных органных произведений – таких как «Полифонические эскизы» И. Дубовского (1968).

Известный музыковед-теоретик И. Дубовский² по просьбе молодых казахстанских авторов и исполнителей выступил в качестве композитора, соединив в «Полифонических эскизах» принципы европейской полифонии с интонационностью, идущей от казахского фольклора. Именно «Полифонические эскизы» послужили своеобразным импульсом к созданию в 1970-е годы многих сочинений: Сонаты А. Луначарского, «Вариаций на тему Булата Сарыбаева» Е. Астахова, «Поэмы» С. Кибировой и др.

Несмотря на очевидную историко-культурную отдалённость «короля инструментов» от казахской традиции, между ними обнаруживаются точки соприкосновения. Имеются в виду некоторые тембровые свойства органа и, прежде всего, пространственность звучания, вызывающая аналогию с аэрофонами традиционного инструментария (кос-сырнай, камыс-сырнай, сыбызгы). В этом же ряду следует назвать гармонику и баян, вошедшие в музыкальный быт этноса в начале XVIII века³. Другим каналом стала изначальная принадлежность органа богослужебному культу, сакральность, духовная направленность органного искусства, опосредованно резонирующая с системой верований казахов.

Обозначенные аналогии обусловили пути ассимиляции органа в русле национального инструментария, тематизма. В частности, они привели к непосредственному соединению органа с традиционными казахскими инструментами в рамках одного произведения.

Важное направление в творчестве казахстанских композиторов этого периода связано с *использованием органа в партитурах симфонических и вокально-симфонических произведений*. Причём тембр органа вводится в кульминациях-апофеозах заключительных частей цикла, которые в соответствии с содержанием, характерным для искусства советской эпохи, призваны провозглашать торжество коммунистических идеалов. Таковы, например, оратория «Ленин» Г. Жубановой (первое в Казахстане вокально-симфоническое произведение, в партитуру которого вводится орган), «Торжественная ода к 50-летию СССР» М. Иванова-Сокольского, Первая симфония К. Кужамьярова «Памяти Розыбакиева». В этом ряду можно назвать балет А. Исаковой «Гамлет» (1971), где орган



естественно и органично вплетается в симфоническую ткань произведения.

Противоположная трактовка тембра органа, связанная с воплощением трагической семантики, раскрывается в пятичастной симфонии Г. Жубановой «Жігер» («Энергия»), ставшей реакцией на смерть отца, композитора Ахмета Жубанова. Соло органа представлено в медленной IV части – трагическом центре цикла, на *piano*, после оркестровой кульминации. По воспоминаниям Жубановой, именно с музыки этой части началось создание всей симфонии, в которой «философская идея о вечности бытия, превратностях судьбы, переживаниях личности звучала более отстранённо и обобщённо, как раздумье о жизни» [5, с. 65].

Итогом первого этапа становления органного искусства в Казахстане служит появление сочинений, в которых обозначены основные принципы применения органа в партитурах монументальных произведений.

Второй этап (вторая половина 1970-х – 1990-е годы) характеризуется дальнейшим развитием исполнительской и композиторской практики. Значительную роль в этом процессе сыграла деятельность казахского органиста Габита Несипбаева⁴, стимулировавшая обогащение национального органного репертуара. В его концертные программы включаются сложные и яркие по тематизму произведения: Концерт для органа, фортепиано и оркестра, «Приношение Понтифику» Ж. Джумабекова, Пьеса для органа и струнного оркестра К. Шильдебаева, «Жертвоприношение Тенгри» для оркестра и органа А. Бестыбаева и др. Характерны и созданные Несипбаевым обработки для органа казахских и кыргызских народных песен («Три песни Абая», «Две фантазии на темы песен Ахана-Серэ»), переложение для органа «Казахского вальса» Л. Хамиди.

Компьютеризация творчества, появление новых, синтетических методов создания звуков на основе современных электронных технологий привели к созданию *электрооргана*, что повлекло за собой возникновение произведений с участием нового инструмента (например, Концерт для альта, камерного оркестра и электрооргана Ж. Турсунбаева).

Музыкальный язык и стиль органных произведений, создаваемых на этом этапе, подобно другим национальным культурам, характеризуется *тенденцией воссоздания* жанровых, ком-

позиционных, структурных, тембровых и иных особенностей фольклора в сочетании с европейскими музыкальными формами [2]. В качестве примеров можно назвать пьесы «Портрет» А. Романова (1985), «Fugionmeditation» С. Еркимбекова (1998), «Pastoral» К. Шильдебаева (1998) и т.д.

«Pastoral» К. Шильдебаева – яркий пример синтеза принципов традиционной казахской и европейской академической музыки. Так, о связи выразительной темы «Pastoral» (звучит у органа) с казахскими кобызовыми кюями (казахский национальный инструментальный жанр) свидетельствуют интервальная основа и особенности метроритмической организации: доминирующая роль чистой квинты, ритмическая свобода (нерегулярная ритмическая пульсация внутри каждого такта с размером 4/4), обуславливающая, в свою очередь, свободу мелодического развёртывания. При этом композитор обращается к *форме*, и *ишпе* – *образной семантике пассакалии*, как известно, одной из знаковых для музыки барочной традиции. В то же время основные принципы построения драматургии и формы обнаруживают связи с традицией пассакалий Шостаковича, которые с лёгкостью синтезируются с принципами кюевой структуры и получают воплощение в форме своеобразного жанрового синтеза.

Особая область органной музыки казахских композиторов на данном этапе определяется экспериментами с инструментальными составами, результатом чего стало *создание индивидуализированных ансамблей, одним из обязательных участников которых становится орган*. Таковы «Концертино» для кыл-кобыза, органа и струнного оркестра, «Pastoral» для органа, флейты и оркестра К. Шильдебаева (1998), пьесы С. Еркимбекова и Б. Аманжолы (1992–1997) и др.

Третий этап (с 2000-х годов по настоящее время) в Казахстане характеризуется расширением «радиуса действия» органной культуры. Прежде всего это связано с переносом столицы из Алматы в Астану, открытием Казахской национальной академии музыки (КазНАМ) и при ней – первого в североказахстанском регионе Органного зала (1998)⁵. Отсюда – дальнейшая активизация композиторского творчества, *расширение органного репертуара*. Как и на предыдущем этапе, создаются произведения для разнообразных инструментальных ансамблей, для симфонического оркестра с участием органа. Параллельно происходит расширение

семантического диапазона в трактовке художественных возможностей органа. В частности, новым для национального искусства становится применение инструмента для *создания атмосферы сакрального действия*. В условиях иного ментального архетипа, восходящего к язычеству кочевого народа, казахскими композиторами актуализируется изначально культовое предназначение органа. Такая его функция у казахстанских композиторов на данном этапе связана с медитативными свойствами инструмента и его акустическими возможностями. В качестве примеров можно назвать «Голубой минарет» С. Еркимбекова [9], «Тілеп-абыз» («Мудрец-Тлеп») С. Абдинурова.

В трактовке органа в качестве символа духовного начала обнаруживаются две тенденции. Первая связана со *стилизацией лексики, форм европейской барочной полифонической музыки* («Приношение» А. Романова⁶, «Духовный концерт» и «Приношение понтифику» Ж. Джумабекова), в то время как вторая сопряжена с воссозданием европейских полифонических жанров на основе национального тематизма («Голубой Минарет» С. Еркимбекова, «Сағындым» С. Абдинурова)⁷.

Синтез двух обозначенных тенденций обнаруживается в сочинении Б. Баяхунова «Казахская бахиана» (соната для органа в четырёх частях). Согласно комментариям самого композитора, изложенным в партитуре этой сонаты, произведение представляет пример эксперимента, направленного на соединение казахского национального фольклора и старинной европейской музыки [1; 8].

В качестве музыкальной основы композитор вводит монограмму *VACH* и тему казахской народной песни «Елім-ай» («Земля моя»), а также отдельные интонации произведений казахского народного и народно-профессионального творчества (кюи Ыхласа, песни Мухита и др.). В одном цикле Баяхунов объединяет жанр старинной сонаты и инструментальной сюиты⁸. Результатом становится синтез барочной полифонии и казахского фольклорного тематизма, раскрывающий идею диалога культур и переклички эпох.

Цикл состоит из четырёх частей, связанных с типичными формами и жанрами эпохи барокко (Прелюдия, Фуга, Пассакалия, Токката). О следовании традиции также свидетельствует характерный для основных частей старинной

сюиты темповый контраст: медленно – умеренно быстро – очень медленно – очень быстро. При этом все части скреплены интонационно-тематическими связями, среди которых – тема *VACH*, выполняющая функцию лейттемы.

Синтез академической и фольклорной традиций в этом произведении раскрывается и на уровне формы. Так, композиционной основой каждой части цикла оказывается трёхчастная структура, в которой благодаря чередованию различных тематических эпизодов и лейттем возникают черты полифренного рондо. В то же время симметричность структуры, постепенное расширение диапазона звучания в каждом последующем разделе всех пьес цикла указывают на кюевый принцип формообразования. Органичный синтез двух традиций, проявившийся в данном произведении, обозначил новые точки соприкосновения европейской органной и казахской народной музыки, тем самым определив направленность дальнейшего развития композиторского творчества.

Таким образом, на современном этапе определились своеобразные тенденции и характерные особенности казахской органной музыки, основанные на синтезе академических и фольклорных традиций, что проявляется на нескольких уровнях: образности, жанровой сферы, инструментария, тематизма, формообразования. Так, в образной сфере закрепились культовая семантика органа как инструмента для *создания атмосферы сакрального действия, философских размышлений* («Голубой минарет» С. Еркимбекова, «Приношение» А. Романова, «Духовный концерт», «Приношение понтифику» Ж. Джумабекова и др.).

В то же время сольные сочинения для органа не получают широкого распространения. Наибольшую популярность приобретают произведения, инструментальный состав которых *синтезирует* классический инструментарий (струнные, духовые), орган и традиционные казахские инструменты, в частности, кобыз («Тілеп-абыз» С. Абдинурова, «Pastoral» К. Шильдебаева и др.).

В тематизме и формообразовании произведений ведущим принципом становится *опора на национальные казахские традиции*. В области формообразования – это традиционный кюи, форма которого основана на симметричности, принципе трёхчастности с типичным расширением диапазона звучания в каждом



последующем разделе. Национальный колорит тематизма создаётся благодаря опоре на традиционные казахские интонации и ритмоформулы.

Все выявленные тенденции органной ветви композиторского творчества на современном

этапе корреспондируют с принципами и традициями, сложившимися в музыке композиторов Казахстана к концу 2010-х годов, и определяют дальнейшее развитие академической музыки в республике.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Казахстан шёл по стопам другой среднеазиатской республики СССР – Узбекистана, где первый в Средней Азии орган был установлен в 1947 году в Большом зале Ташкентской государственной консерватории.

² И. Дубовский, один из авторов учебника «Практический курс гармонии» (совместно с С. В. Евсеевым, В. В. Соколовым и И. В. Способиным), занимался преподавательской деятельностью в Алма-Ате с 1953 года, был заведующим кафедрой теории музыки и композиции Консерватории имени Курмангазы.

³ Проникновение этих инструментов в культуру казахов в первой половине XVIII века тесно связано с процессом присоединения Казахстана к России, появления в регионе русских переселенцев, что привело к ассимиляции двух культур.

⁴ По его инициативе был проведён ряд тематических концертных сезонов органной музыки: абонемент «Все сочинения И. С. Баха для органа» (15 программ в сезонах 1992–1995 года), циклы исторических концертов «Барокко», «Классицизм», «Романтизм», «Орган в ансамблевом музицировании» (сезоны разных лет), лекции-концерты по истории

органа, жанрам органной музыки, эпохам и стилям (сезоны разных лет).

⁵ Несколько органов североказахстанского региона находятся в католических соборах Астаны, Караганды, Кокшетау и др. [7].

⁶ «Приношение» состоит из двенадцати мини-циклов: одиннадцати лаконичных прелюдий и инвенций и развёрнутой прелюдии с *basso ostinato*, организованных скрепляющим весь цикл лейтмотивом – интонацией кварты и секунды, которые являются зерном темы каждой прелюдии и инвенции. Тональный план цикла: *b – f – e – G – b – F – a – A – g – c – f – g*. Тональности пьес цикла, по замыслу композитора, складываются в мелодию.

⁷ В этих произведениях национальный мелос облечён в форму фуги.

⁸ Идея создания возникла при изучении клавирных переложений Д. Кабалевского органных прелюдий и фуг И. С. Баха. Внимание композитора привлёк начальный двутакт Прелюдии с *moll*, вызвавший у него ассоциацию с постепенными интонациями казахской народной песни «Елим-ай», а «Бразильские бахианы» Э. Вилла-Лобоса послужили идеей для названия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баяхунов Б. Я. В творческой мастерской // Композиторы Казахстана. Т. 1 / сост. Н. С. Кетегенова. Алматы, 2012. С. 328–359.
2. Гарипова Н. Ф. Преломление традиций фольклора в технике композиции башкирских композиторов (на примере фортепианной пьесы Р. Касимова «908») // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2. С. 160–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.160-166.
3. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
4. Жубанова Г. А. Мир мой – Музыка. В 2 т. Т. 1: Статьи, очерки, воспоминания / ред. Д. А. Мамбетова. Алматы: Билим, 1997. 210 с.
5. Жубанова Г. А. Мир мой – Музыка. В 2 т. Т. 2: Статьи, очерки, воспоминания / ред. Д. А. Мамбетова. Алматы: Билим, 1997. 262 с.
6. Латышова Л. В. О преемственности исполнительских традиций в органном искусстве Казахстана (1967–2000) // Евразийский союз учёных. 2015. № 17. URL: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/o-preemstvennosti-ispolnitelskix-tradicij-v-organnom-iskusstve-kazaxstana-1967-2000-gody/> (Дата обращения: 20.01.2019).
7. Латышова Л. В. Становление органного исполнительского искусства в Казахстане // Органное сообщество Principal. 2014. 26.05. URL: <http://principal.su/stanovlenie-organnogo-ispolnitelskogo-iskusstva-v-kazahstane/> (Дата обращения: 20.01.2019).

8. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX–XXI столетий: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 344 с.
9. Нусупова А. С., Нусипжанова Н. Н. «Голубой минарет» Серика Еркимбекова: образно-художественная концепция // Мысль. 2014. 17 ноября. URL: <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=4358> (Дата обращения: 19.01.2019).
10. Тебенихин В. И., Карасаева А. Ж. Методические заметки об органном творчестве И. С. Баха (вопросы интерпретации) // Проблемы методики преподавания и исполнительства: сб. тр. Алма-Ата, 1989. Вып. 1. С. 3–45.

Об авторе:

Харламова Татьяна Валерьевна, аспирантка кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-2179-2364, itiha@mail.ru

REFERENCES

1. Bayakhunov B. Ya. V tvorcheskoy masterskoy [In the Creative Workshop]. *Kompozitory Kazakhstana. T. 1* [The Composers of Kazakhstan. Vol. 1]. Comp. by N. S. Ketegenova. Almaty, 2012, pp. 328–359.
2. Garipova N. F. Interpretation of Folk Musical Traditions in the Compositional Technique of Bashkir Composers (on the Example of Rafail Kasimov's Piano Piece "908"). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 160–166. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.160-166.
3. Dzhumakova U. R. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-kh godov [The Musical Legacy of the Composers of Kazakhstan 1920–1980s]. *Problemy istorii, smysla i tsennosti* [The Issues of History, Meaning and Value]. Astana: Foliant, 2003. 232 p.
4. Zhubanova G. A. *Mir moy – Muzyka. V 2 t. T. 1: Stat'i, ocherki, vospominaniya* [My World – Music. In 2 Vol. Vol. 1: Articles, Essays, Memories]. Comp. by D. A. Mambetova. Almaty: Bilim, 1997. 210 p.
5. Zhubanova G. A. *Mir moy – Muzyka. V 2 t. T. 2: Stat'i, ocherki, vospominaniya* [My World – Music. In 2 Vol. Vol. 1: Articles, Essays, Memories]. Comp. by D. A. Mambetova. Almaty: Bilim, 1997. 262 p.
6. Latyshova L. V. O preemstvennosti ispolnitel'skikh traditsiy v organnom iskusstve Kazakhstana (1967–2000) [On the Continuity of Performing Traditions in the Art of Organ Performance in Kazakhstan (1967–2000)]. *Evrasiyskiy soyuz uchenykh* [The Eurasian Scientists' Union]. 2015. No. 17. URL: <http://euroasia-science.ru/iskusstvovedenie/o-preemstvennosti-ispolnitelskix-tradicij-v-organnom-iskusstve-kazaxstana-1967-2000-gody/> (20.01.2019).
7. Latyshova L. V. Stanovleniye organnogo ispolnitel'skogo iskusstva v Kazakhstane [The Formation of the Art of Organ Performance in Kazakhstan]. *Organnoe soobshchestvo Principal* ["Principal" Organ Community]. 2014. 26.05. URL: <http://principal.su/stanovlenie-organnogo-ispolnitelskogo-iskusstva-v-kazakhstane/> (20.01.2019).
8. Nedlina V. E. *Puti razvitiya muzykal'noy kull'tury Kazakhstana na rubezhe XX–XXI stoletiy: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Paths of Development of the Musical Culture of Kazakhstan at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2017. 344 p.
9. Nusupova A. S. Nusipzhanova N. N. «Goluboy minaret» Serika Erkimbekova: obrazno-khudozhestvennaya kontsepsiya ["Blue Minaret" by Serik Yerkimbekov: Figurative and Artistic Conception]. *Mysl'* [Thought]. 2014. November, 17. URL: <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=4358> (19.01.2019).
10. Tebenikhin V. I. Karasayeva A. Zh. Metodicheskiye zametki ob organnom tvorchestve I. S. Bakha (voprosy interpretatsii) [Methodical Notes of the J. S. Bach's Legacy of Organ Music (Questions of Interpretation)]. *Problemy metodiki prepodavaniya i ispolnitel'stva: sb. tr.* [Issues of Methodology of Teaching and Performance: Compilation of Works]. Issue 1. Alma-Ata, 1989, pp. 3–45.

About the author:

Tatiana V. Kharlamova, Post-graduate Student at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-2179-2364**, itiha@mail.ru

