

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ
МИНИСТРЛІГІ
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC OF
KAZAKHSTAN
KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР
ХАБАРШЫСЫ

EURASIAN SCIENCE & ARTS
THE BULLETIN

ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО
ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады
Published since 2018
Издается с 2018 года

XIV

Қыркүйек
Астана

September
Astana

Сентябрь
Астана

2024

Редакция алқасы

1. **Нұртаза Р.С.** – бас редактор, К.Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ ректоры м.а., өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры, ЖАК доценті
2. **Жылтыркөзов А.Қ.** – бас редактордың орынбасары, ҚазҰӨУ ғылыми жұмыстар жөніндегі проректор, профессор
3. **Әлмұхан Р.Т.** – ғылыми редактор, филология ғылымдарының докторы
4. **Абдильдин Ж.М.** – философия ғылымдарының докторы, ҚР ҰҒА академигі, Қазақстан
5. **Ақпарова Ғ.Т.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ қауымдастырылған профессоры
6. **Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, ҚР ЖАК профессоры
7. **Долинская Е.Б.** – өнертану докторы, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген артисі, профессор
8. **Дүкембай Г.Н.** – филология ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
9. **Егинбаева Т.Ж.** – өнертану кандидаты, ҚР ЖАК профессоры
10. **Ескендіров Н.Р.** – PhD, ҚазҰӨУ доцент
11. **Жолдасбеков М.Ж.** – филология ғылымдарының докторы
12. **Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, ҚР ЖАК профессоры
13. **Жұмақова У.Р.** – өнертану докторы, ҚР ЖАК профессоры
14. **Зенкин К.В.** – өнертану докторы, профессор, Ресей Федерациясының П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры.
15. **Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, Лемменс институтының (консерватория) профессоры, Лювен қ., Бельгия
16. **Мациевский И.В.** – өнертану докторы, профессор, РФ Өнер тарихы институтының аспаптану секторының меңгерушісі.
17. **Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
18. **Сметова А.А.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
19. **Тапенов Д.Т.** – PhD, музыкатанушы
20. **Харламова Т.В.** – музыкатану кандидаты, ҚазҰӨУ Ғылым бөлімінің басшысы
21. **Хусаинова Г.А.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚР ЖАК профессоры, PhD
22. **Шегебаев П.Ш.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры
23. **Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессор

ISSN 2617-6823

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Абай көшесі, 47, 2003 каб.

Телефон: +7 701 126 4264 E-mail: nauka@kaznui.kz

Жауапты редактор: Р.Т.Әлмұхан

Журнал иесі: К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.04.2018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет. Тираж: 200 дана.

© К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті, 2024

Редакционная коллегия

1. **Нуртаза Р.С.** – главный редактор, кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ, и.о. ректора КазНУИ им.К.Байсеитовой
2. **Желтыргузов А.К.** – заместитель главного редактора, проректор по научной работе, профессор
3. **Алмухан Р.Т.** – научный редактор, доктор филол.наук
4. **Абдильдин Ж.М.** – доктор философских наук, академик РК НАН, профессор ЕНУ им.Л.Н.Гумилева
5. **Ақпарова Ғ.Т.** – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор
6. **Альпеисова Г.Т.** – кандидат искусствоведения, профессор ВАК РК
7. **Джумакова У.Р.** – доктор искусствоведения, профессор ВАК РК
8. **Долинская Е.Б.** – доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского
9. **Дүкембай Г.Н.** – кандидат филологических наук, доцент КазНУИ
10. **Егинбаева Т.Ж.** – кандидат искусствоведения, профессор ВАК
11. **Ескендіров Н.Р.** – PhD, ҚазҰӨУ доцент
12. **Жолдасбеков М.Ж.** – доктор филологических наук
13. **Жумабекова Д.Ж.** – доктор искусствоведения, профессор ВАК РК
14. **Зенкин К.В.** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского, РФ
15. **Майтесян Т.** – кандидат искусствоведения, профессор Лемменс института (консерватория), г.Лювен, Бельгия
16. **Мациевский И.В.** – доктор искусствоведения, академик Российской академии естественных наук и Международной Академии информатизации
17. **Мұқышева Н.Р.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
18. **Сметова А.А.** – кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ
19. **Тапенов Д.Т.** – PhD, музыковед
20. **Харламова Т.В.** – кандидат музыковедения, руководитель Отдела Науки КазНУИ
21. **Хусаинова Г.А.** – кандидат педагогических наук, профессор ВАК РК, PhD
22. **Шегебаев П.Ш.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
23. **Юсупова А.К.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

ISSN 2617-6823

Адрес редакции: 010000, Казахстан, г.Астана, ул.Абая, 47, каб. 2003.

Телефон: +7 701 126 4264 E-mail: nauka@kaznui.kz

Ответственный редактор: Р.Т.Алмухан

Вестник. Казахский национальный университет искусств.

Собственник: РГУ КазНУИ МКИС РК. Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.04.2018 года.

Периодичность: 4 раза в год. Тираж: 200 экземпляров.

Адрес типографии: Казахстан, г.Астана, ул.Абая, 47.

Тел.: +7 701 126 4264

Editors

1. **Nurtaza R.S.** – Chief Editor, Acting Rector KazNUA named after K.Bayseitova, Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
2. **Zheltyrguzov A.K.** – Vice-Ch.Editor, Vice-Rector for Scientific Affairs, Professor
3. **Almukhan R.T.** – Scientific editor – Doctor of Philology Sciences
4. **Abdildin Zh.M.** – Doctor of Philosophy Sciens, Academician of NAS of RK
5. **Akparova G.T.** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan
6. **Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
7. **Yeginbayeva T.Zh.** – Candidate of Art Criticism, Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
8. **Eskendirov N.R.** – PhD, docent of KazNUA
9. **Dolinskaya E.B.** – Doctor of Art Criticism, Honored Artist of Russia Federation Professor
10. **Dukembay G.N.** – Candidate of Philology Sciences, Associate Professor of KazNUA
11. **Dzholdasbekov M.** – Doctor of Philology Sciences
12. **Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
13. **Dzhumakova U.R.** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
14. **Zenkin K.V.** – Doctor of Art Criticism, professor, vice-rector of Scholarly Moscow State P.I.Tchaikovsky Conservatory, of the Russian Federation
15. **Maytisyanyan T.** – Candidate of Art Criticism, professor of the Lemens Institute (Conservatory) Leuven Belgium
16. **Matsievsky I.V.** – Doctor of Art Criticism, professor Head of the Instrument Studies Sector of the Russian Institute of Art History of the Russian Federation
17. **Mukusheva N.R.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
18. **Smetova A.A.** – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of KazNUA
19. **Tapenov D.T.** – PhD, musicologist
20. **Kharlamova T.V.** – Candidate of art history, PhD, Head of the Science Department of KazNUA
21. **Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, PhD.
22. **Shegebayev P.Sh.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
23. **Yssupova A.K.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA

ISSN 2617-6823

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, St.Abay, 47, room 2003.

Phone: +7 701 126 42 64 E-mail: наука@kaznui.kz

Responsible editor: R.T.Almukhan

Kazakh National University of Arts Owner RK MCS KazNUA RSE. Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.042018.

Periodicity: 4 times a year. Edition: 200 copies.

Address of the printing house Kazakhstan, Astana, St.Abay, 47.

Phone: : +7 701 126 42 64

© K.Bayseitova Kazakh National University of Arts, 2024

МУЗЫКАТАНУ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ MUSICOLOGY

FTAMP 18.41.09

Қарекенова Д.Т.

Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, Қазақстан

E-mail: dilarakarekenova@gmail.com

Ғасырлық үн: Сыдық Мұхамеджановқа 100 жыл

Аңдатпа. Ұсынылып отырған мақала ҚазКСР және КСРО халық әртісі, ҚазКСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, композитор Сыдық Мұхамеджановтың хор шығармашылығын, нақтырақ айтқанда, «Ғасырлар үні» ораториясын зерттеу мақсатын көздейді. Композитордың отыз жылдам астам уақытты қамтыған шығармашылық жолы камералық туындылардын бастап, ірі вокалды-симфониялық шығармаларға дейінгі ауқымды қамтыған. Халық композиторлары әндерінің хорға арналған өңдеулерінен басталған Сыдық Мұхамеджанов хор шығармашылығының эволюциясы ерекше назарды талап етеді. Оның композиторлық ерекшеліктері мен хор жазу әдістерінің даму үрдісі мен маңызды мәселелері қозғалады. Сонымен қатар осы жұмыста композитордың сан алуан тақырыпты қамтыған хор шығармашылығын саралау арқылы, қазақ музыка мәдениетінің өзектілік деңгейі ашылады. Қазақ кәсіби музыкасында тарихи жылнамаға айналған «Ғасырлар үні» ораториясының құрылым ерекшелігі мен тақырыптық ауқымы зерттеледі.

Кілт сөздер: Сыдық Мұхамеджанов, хор музыкасы, «Ғасырлар үні» ораториясы, «Жыл мезгілдері» кантатасы, «Табиғат» хор поэмасы, хор жазу ерекшеліктері.

Кіріспе

Хор дирижеры мамандығында білім ала бастағаннан бері (2007 жылы П.И. Чайковский атындағы Алматы музыка колледжінің «Хорда дирижерлік ету» кафедрасы) Сыдық Мұхамеджановтың хор шығармалары менің оқу репертуарымда басты орындардың бірін иеленді. Орыс және шетел композиторларының ірі вокалды-симфониялық шығармаларымен бір қатарда оқытылған «Ғасырлар үні» ораториясы қазақ кәсіби музыкасының баға жетпес мұрасына айналған. Сондықтан осы уақытқа дейін алған білімімді жаңартып, жаңа мәліметтер көзімен толықтыра отырып, жаңа зерттеулер жүргізіп отыруды өзімнің міндетім деп білемін.

Сыдық Мұхамеджанов 1924 жылы 5 қыркүйекте Қарағанды облысы Шет ауданында дүниеге келген. Алматы консерваториясында профессор Е.Брусиловскийдің композиторлық сыныбында білім алған. Сыдық Мұхамеджанов есімі қазақ музыка мәдениетінде алғашқы ұлттық комедиялық операның және алғашқы қазақ ораториясының авторы ретінде сақталған. Алайда одан бөлек композитордың көптеген хор шығармалары мен ән, романстары кең танымалдылыққа ие. Оның ішінде ерекше атап өтуге тұрарлық Абай сөзіне жазылған әндер циклі әрқашан музыка зерттеушілерінің назарында болған [1, 2].

Зерттеу әдістемесі

Ұсынылған мақаланы жазу барысында *тарихи әдіс* бірінші орынға қойылған. Осы уақытқа дейін Сыдық Мұхамеджанов туралы жазылған қазақ музыкатанушыларының еңбектерінен алынған мәліметтер зерттеудің негізгі көзін құрайды. Сонымен қатар *автобиографиялық әдіс* шығармалардың жазылу тарихына байланысты нақты мағлұматтарды беріп қана қоймай, композитордың шығармалық эволюциясын бақылауға мүмкіндік берді.

Талқылау

Сыдық Мұхамеджановтың хор шығармашылығы аралас а'capella хорға арналған өңдеулерден бастап, ірі вокалдық-симфониялық шығармаларға дейінгі ауқымды қамтиды. 1971 жылы жазылған «Желсіз түнде жарық ай», «Балқадиша» әндерінің аралас хор құрамына арналған өңдеулері «Табиғат», «Құлагер» хор поэмаларында жалғасын табады.

Композитордың хор жазу ерекшеліктерін анықтау үшін алғашқы өңдеулерінен бастап, кейін жазылған хорларына дейінгі даму екпінін саралап қараған жөн. Алғашқы хор шығармасы ретінде Абай Құнанбаевтың «Желсіз түнде жарық ай» әнінің өңдеуін қарастырайық. Өлең жолдары қоршаған табиғатқа деген нәзік махаббат пен сүйіспеншілікке толы. Сыдық Мұхамеджановтың хор өңдеуі сопрано солист пен аралас хорға арналған. Көркем мәтін шығарманың жанрлық ерекшелігін көрсете отырып, оның философиялық көңіл күйін анықтайды. Шығарманың интонациялық негізі үш рет өзгеріссіз жүргізілген бір тақырыптық материалдан тұрады. Тональдігі е-moll.

«Желсіз түнде жарық ай» хоры шағын кіріспесі, қорытындысы және кодасы бар үш бөлімді құрылымда жазылған. Шығарманың үш бөлімді композициясы композитордың тембрлік драматургиясына да сәйкес келеді. Хордың шеткі бөлімдерінде тақырып солисттің орындауына жүктеліп, хор партиялары сүйемелдеуші қызметті атқарады. Ортаңғы бөлімде тақырып хордың ерлер құрамымен орындалады (бас және тенор). Құрылым схемасы А – А1 – А2. Тақырыптың үш рет берілуі хордың функциясын ғана емес, сонымен қатар дамыту және түрлендіру қызметін де атқаратын хор дауыстарының теситуралық ұтқырлығымен өтеледі. Даму соңына қарай қанықтыру және тығыздау принципі бойынша жүзеге асырылады.

Шығарманың әрбір бөлімі анық бөлінген екі сөйлемнен тұрады (8+10 өлшем). Алайда екінші және үшінші бөлімдерде екінші сөйлем екі рет қайталанады (8+10+10). Бұл әуеннің хор партияларымен қайталануына байланысты. Бірінші сөйлем шумақ, ал екіншісі қайырма ретінде қабылданады. Хор фактуасы гомофонды-гармониялық. Кей бөлімдерде хор партиялары бірте-бірте қосылады және имитациялық полифония элементтері қолданылған (екінші және үшінші бөлімдерде, әйелдер хорының екінші сөйлемді қайталауы). Динамикалық даму фактуралық дамумен сәйкес.

Кіріспе мен қорытынды шығармада композицияға үйлесімділік пен логикалық толықтық беретін интонациялық-мағыналық жақтауларды құрайды. Шығармадағы вокалдық және хор жұмысының күрделілігі дауыстардың «divisi» бөліну, хор педалі, бір дыбыста ән айтуы, дауыстар арасындағы функцияларды бөлуде және техникалық қиындықтар [3].

Сыдық Мұхамеджановтың «Табиғат» поэмасы туған өлкенің табиғатын дәріптейтін лирикалық, толғамдық сипатта. Ол өзінің интонациялық мағынасында халық музыкасының рухымен толықтай сіңген, дербес, композиторлық музыкалық-тақырыптық материалымен ерекшеленеді. Асаpella аралас хорға және солистке арнап жазған «Табиғат» поэмасы үш бөлімділік элементтері бар еркін формада дамиды. Andante темпті, ре-минор пернесіндегі шығарма 4/4 өлшемін ұстанған. Поэма екі такттік шынайы ре-минор тональдігіндегі кіріспеден басталады. Негізгі тақырып тоникалық үшдыбыстықтың сатыларымен тенор партиясының орындауында жүреді, ал қалған дауыстар сүйемелдеуші гармонияны құрастырады. Баяу темп, минорлық лад, әуеннің терция ішінде жүруі, қарапайым ырғақ және әйелдер партиялары арасындағы квинта интервалы табиғат лирикасына толы тыныштық көңіл күйін береді. Композитор поэмада фольклорлық интонацияларды қолданбайды, бірақ оның әрбір әуені халық әніне өте жақын [4].

Сонымен қатар Сыдық Мұхамеджановтың хор шығармаларының арасында «Жыл мезгілдері» кантатасы ерекше назарды талап етеді. Бұл кантатаның негізінде қазақ жазба әдебиетінің тарихында алтын әріптермен жазылып қалған, Абай Құнанбаевтың «Жазғытұры», «Жаз», «Күз», «Қыс» өлеңдері. Композитор пайдаланған музыкалық экспрессивті құралдардың көптігі мен хор факутрасының ауыспалы қыры, көркем мәтін мен музыкалық мәтін арасындағы тығыз байланысты көрсетеді.

Сыдық Мұхамеджанов кантатасын «Жаз» мезгілінің қуанышты гүлдену бейнелерімен бастап, одан кейін «Күз» трагедиялық мазмұнымен жалғастырады. Кейін Аяз ата бейнесіндегі қаһарлы «Қыс» бейнелесі қосылып, өмірдің мәңгілік жаңаруы «Көктем» лирикалық, жарқын және қуанышты гимнімен аяқталады. Циклдың бірлігі программалық мазмұнмен, жанрлық бірлікпен, бөліктердің қарама-қарсы (контрасттық) кезектесуімен қол жеткізілген. Темптік бірлік қарама-қайшылықта: жылдам-баяу және баяу-жылдам. Бөлімдердің өлшемі: 2/4 – 2/4 – 2/4 – С. Тональдық жоспары: «h – g – F – F».

1960 жылы «Ғасырлар үні» ораториясының премьерасына композитор, КСРО халық әртісі Андрей Эшпай былай деп жазады: *«Сыдық, сіз ғажайып композиторсыз. Сіздің қазақтың тұңғыш ораториясы – қазақ халқының жанды, өткір тарихы... Бұл оратория мәңгі өмір сүреді»*. Шынымен, «Ғасырлар үні» ораториясының алпыс жалдан астам уақытты қамтитын тарихы керемет оқу-ағартушылық және концерттік-танымдық маңыздылығымен ерекшеленеді [5].

Симфониялық оркестр, аралас хор және солисттерге арнап жазылған «Ғасырлар үні» ораториясы қазақ халқының басынан өткен басты тарихи оқиғалар желісін баяндайтын эпикалық жылнама болып табылады. Бұл оратория өзара қарама-қайшылық қағидасында дамитын сегіз бөлімнен тұрады.

Бөлімдер атауы	Темп	Оркестр	Хор	Солист	Тональдік
Кіріспе	Maestoso animato	+	+	-	h-d-f
Жыраудың балладасы	Moderato	+	+	баритон	f

Шапқыншылық	Presto	+	+	баритон	a
Ақтабан шұбырынды	Andante mesto	+	+	баритон, меццо-сопрано	c
Октябрь әні	Allegro con moto	+	+(ерлер хоры)	-	e
Бесік жыры		-	+	сопрано	B
Жас қазақ	Sostenuto	+	+	тенор	es
Еңбек мерекесі	Allegro assai	+	+	-	a
Отанға гимн	Allegro con moto	+	+	сопрано, альт, тенор, бас	F

Ораторияның оркестрлік КІРІСПЕ бөлімі қарапайым үш бөлімді формада жазылған. Maestoso animato және Allegro assai темптерінің алмасуынан тұратын шағын эпизод бірінші h-moll тональдігінде, кейін d-moll тональдігінде орындалады. d-moll тональдігіндегі қайталамасы Allegro assai темпіндегі тақырыбының 9 тактке кеңейтілуімен ерекшеленеді. Ал үшінші бөлімде Maestoso animato тақырыбы **ff** динамикасындағы аралас хордың кең әуезді вокализымен жалғасады. Осы 7 такттік вокализ келесі «Жырау балладасы» бөлімінде өзгеріссіз қайталаанады.

«Жыраудың балладасы» аталатын бірінші бөлім симфониялық оркестр, аралас хор және баритон солисттің орындауына арналған. Бұнда алдыңғы оркестрлік кіріспесінің f-moll тональдігі сақталған. «Ей!» қаратпа одағайынан басталатын баритон солисттің әуені күрделі үш бөлімді форманың алғашқы шумағы ретінде қарастырылады. Кейін бірінші әйелдер хорының орындауында өтетін әуен (қайырма) өзгеріссіз ерлер хорында қайталаанады. Moderato темпіндегі бұл бөлімінің оркестрлік кіріспесінде дабылды марш екпіні естілгенімен, солист пен хор әуені тұрақты баяндаушы мінезді ұстанған.

Екінші «Шапқыншылық» (Presto) бөлімі атауы айып тұрғандай жаудың баса-көктеп кіріп келе жатқан сахнасын суреттейді. «Жау кеп қалды, жау кеп қалды, Аттан!» сөздерінің акцентті жоғары бағыттағы жүрісінен басталатын тақырып, аралас хордың барлық партияларында жүргізіледі. Бұл әуен a-moll тональдігінің терциясынан бастау алады. «Өртеп кетті, таптап кетті. Ерлер қайда, аттан» деген жаңа мәтінмен орындалатын екінші бөлім, кейін «шапқыншы» (баритон солист) тақырыбымен жалғасады.

Үшінші «Ақтабан шұбырынды» хоры көпшілік арасында халық әні атанып кеткен Қожаберген жыраудың «Елім-ай» әнінің заманауи оқылуы болып табылады. Бұл ән, жоңғар шапқыншылығы кезеңінде (1723-1725) қазақ халқының басына төнген ауыртпашылық пен қауіп-қатерді суреттейді. Минорлық тональдікте, жоғары бағыттағы сатылы көтерілуден тұратын осы интонация «Октябрь әні» маршының да негізіне енген.

«Октябрь әні» бөлімі ерлер хорының орындауындағы салтанатты марш болып табылады. Allegro con moto темпінде басталатын оркестрлік кіріспеден бастап, біркелкі адымдап келе жатқан жауынгерлер бейнесі көзге елестейді. E-moll тональдігінің бірінші сатысынан жоғары бағыттағы жүрістен басталатын серпінді тақырып,

алғашында ерлер хорының унисонымен басталады. Кейін, бірітіндеп күрделену қағидасы бойынша жүретін даму, динамикалық (p-mp-mf-f-ff-fff) және фактуралық қабаттасу арқылы іске асырылады(унисон-төрт дауыстылық).

Бесінші «Бесік жыры» бөлімі ораорияның жалғыз а'capella құраммен орындалатын бөлімі. Сопрано солист пен аралас хордың тақырыптық алмасуынан тұратын бөлім B-dur тональдігін ұстанған.

«Жас қазақ» тенор солисттің кең әуезді әуенінен басталып, қорытынды «Жеңіс!» сахнасына дейін жетелейтін бөлім. Es-moll тональдігінің прима-квинта аралық секірісінен басталатын тақырып «Әке» кейіпкерінің ариясы болып табылады. Сонымен қатар, осы ораторияда Әкеден басқа Аналық, Аталық, Жырау және Ана сынды кейіпкерлер бар. Олардың барлығы қорытынды «Отанға гимн» бөлімінде ұштасады.

Жетінші «Еңбек мерекесі» бөлімі Allegro assai темпіндегі жігерлі хор. Әдеби мәтінде айтылған позитивті көңіл күй жоғары бағытта дамиды музыкалық мәтінмен керемет үйлесім тапқан:

*Міне, тағы бейбіт күннің, алтын арай таңы атты.
Таң самалы тербетілді, еңбек жырын таратты.
Туды түзде талай қала, самаладай жарығы.
Елсіз мекен, құба дала, тың өмірге жарыды.
Қазақстан, Қазақстан, байтақ елім, сұлу өлкем.
Алтын заман аялаған, ұлың-батыр, қызың-көркем.
Азат туы желбірейді, жұмсақ желдің өтінде.
Біздей еркін ел барма екен, жер шарының бетінде!*

«Отанға гимн» сегізінші бөлімі алдыңғы мадақтау тақырыбын жалғастырады. Әке-Ана, Аталық-Аналық, Жырау кейіпкерлерінің тақырыбы шумақтар ретінде, ал аралас хордың салтанатты әуені қайырма қызметін атқарады. Алдыңғы бөлімдерде жеке-жеке кездескен кейіпкерлер мен аралас хордың бірігуімен аяқталатын tutti бөлімі, оратория жанрының негізгі ерекшелігі саналатын салтанатты финалын қалыптастырады.

Нәтиже

Осылайша Сыдық Мұхамеджановтың шығармашылығында хор музыкасы ерекше орын алады дей аламыз. Хор музыкасында композитор шығармашылығының басты тақырыптары ашылып, ауқымды жанрлық қабаттары шоғырланған. Сонымен қатар автордың қолтаңбасын айқындайтын композиторлық ерекшеліктер мен композициялық шешімдері де осы хор шығармаларында жарқын көрініс тапқан. Жоғарыда атап өткен, «Табиғат», «Жыл мезгілдері» және «Желсіз түнде жарық ай» хорлары пейзаждық лирика ғана емес, жалынды азаматтық, нағыз реалистік позициясын көрсететін теңдессіз үлгілер қатарынан. Ал «Ғасырлар үні» ораториясының призмасы арқылы композитордың ұлттық интонациялар негізіндегі тарихи-патриоттық мазмұндар мен көркемдік-шығармашылық құралдарды ұштастыру шеберлігіне көз жеткіздік.

Сонымен қатар Сыдық Мұхамеджановтың хор шығармашылығын зерттеу барысында оның адам дауысының мүмкіндіктері мен ерекшеліктерін жетік меңгерген-

дігін байқаймыз. Вокалдық-хор шығармаларында байқалатын партиялардың тембрлік реңдерін дұрыс және ұқыпты пайдалануы, баға жетпес аспапқа деген ерекше назары композитордың орасан зор таланты мен кәсіби деңгейін көрсетеді.

Қорытынды

Қазақ хор мәдениетінің қалыптасуы мен дамуы жолында ерінбей еңбек еткен Сыдық Мұхамеджанов шығармашылығының орны ерекше. Оның шығармалары тыңдармандарында отаншылдықты, тарихқа деген сый-құрметті және болашаққа деген сенімділікті тәрбиелейді. Шынында да, Сыдық Мұхамеджановтың отыз жылдан астам уақытты қамтитын шығармашылық кезеңі қазақ музыка мәдениетіне зор мұра қалдырған. Сондықтан жүз жылдық мерейтойы өтіп жатқан биылғы жылы композитордың артында қалған мұраларын халқымен жақынырақ қауыштыруға әрекет жасап, шығармаларын жастар арасына кеңінен насихаттауға және оң көзқарас қалыптастыруымыз қажет.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Егинбаева Т.Ж. Песни и романсы Сыдык Мухамеджанова на стихи Абая. –Астана, Акмолинский ЦНТИ, 2001. – 70 б.
2. Джумакова У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература 1920-1980. –Алматы: Ғылым, 1995. – 149 б.
3. Жаулшакова С.С. Хоровое творчество С.Мухамеджанова // The scientific heritage. – 2002. – №10. – Б.4-6.
4. Алданазарова Б.Ж. Краткий курс лекций по казахской хоровой литературе. –Алматы: Классик, 1995. – 146 б.
5. Пашенко И. Его называли казахским Бетховеном [Электрондық ресурсы] <https://kazpravda.kz/n/ego-nazyvali-kazahskim-bethovenom/> (Қаралған күні: 12.09.2024)

Карекенова Д.Т.

Казахский национальный университет искусств,
Астана, Казахстан

Голос века: 100 лет Сыдыку Мухамеджанову

Аннотация. Представленная статья имеет целью представить хоровое творчество народного артиста Казахской ССР и СССР, лауреата Государственной премии Казахской ССР, композитора Сыдык Мухамеджанова, а точнее исследовать ораторию «Голос веков». Творчество композитора охватывает большой диапазон жанров от камерных до крупных вокально-симфонических произведений. Особого внимания требует эволюция хорового творчества Сыдык Мухамеджанова, начавшаяся с обработок для хора песен народных композиторов. Обсуждаются его композиционные особенности, процесс развития и важные вопросы метода хорового письма. Кроме того, в данной работе раскрывается уровень актуальности казахской музыкальной культуры путем выделения хорового творчества композитора, охватывающего самые разнообразные темы. Исследуется структура и тематический объем оратории «Голос

веков», являющийся исторической летописью в казахской профессиональной музыке.

Ключевые слова: Сыдык Мухамеджанов, хоровая музыка, оратория «Голос веков», кантата «Времена года», хоровая поэма «Табигат», особенности хорового письма.

Karekenova D.T.

Kazakh national university of arts,
Astana, Kazakhstan

Voice of the Century: 100 Years of Sydyk Mukhamedzhanov

Annotation. The presented article aims to present the choral work of the People's Artist of the Kazakh SSR and the USSR, laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, composer Sydyk Mukhamedzhanov, or more precisely to explore the oratorio "The Voice of the Ages". The composer's work covers a wide range of genres from chamber to large vocal and symphonic works. Particular attention is required to the evolution of the choral work of Sydyk Mukhamedzhanov, which began with the arrangements of songs by folk composers for the choir. Its compositional features, the process of development and important issues of the method of choral writing are discussed. In addition, this work reveals the level of relevance of Kazakh musical culture by highlighting the choral work of the composer, covering a wide variety of topics. The structure and thematic scope of the oratorio "The Voice of the Ages", which is a historical chronicle in Kazakh professional music, are studied.

Keywords: Sydyk Mukhamedzhanov, choral music, oratorio "Voice of the Ages", cantata "Seasons", choral poem "Nature", features of choral writing.

References

1. Eginbaeva T.Zh. Songs and romances of Sydyk Mukhamedzhanov on the poems of Abay. – Astana, Akmolinski TSNTI, 2001. – 70 p.
2. Djumakova U., Ketegenova N. Kazakh musical literature 1920-1980. – Almaty: Gylym, 1995. – 149 p.
3. Zhaulshakova S.S. Choral works of S. Mukhamedzhanov // The scientific heritage. – 2002. – №10. – B.4-6.
4. Aldanazarova B.Zh. Short course of lectures on Kazakh choral literature. – Almaty: Classic, 1995. – 146 p.
5. Pashchenko I. He was called the Kazakh Beethoven [Electrondyk resource] <https://kazpravda.kz/n/ego-nazyvali-kazahskim-bethovenom/> (Viewed on: 09/12/2024)

Автор туралы мәліметтер:

Қарекенова Дилара Талғатқызы – Қазақ ұлттық өнер университетінің «Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы, өнертану ғылымдарының магистрі.

Қарекенова Дилара Талғатқызы – магистр искусствovedческих наук, преподаватель кафедры «Дирижирование» Казахского национального университета искусств.

Karekenova Dilara Talgatkyzy – Master of Arts, teacher of the Department of Conducting at the Kazakh National University of Arts.

МРНТИ 18.41.45

Шегебаев П.Ш.

Казахский национальный университет искусств,

Астана, Казахстан

E-post: pshegebayev@mail.ru

Типы музыкальной формы в домбровых кюях төкпе

Аннотация: В западном регионе Казахстана встречаются кюи, строение которых не укладывается в известные типы музыкальной формы. Это прежде всего группа кюев с названием «Байжума». Есть мнение о том, что Байжума – это имя кюйши, жившего до Курмангазы и оставившего после себя оригинальное сочинение, за которым закрепилось имя автора. Мы считаем, что оригинальным было именно композиционное строение кюя. Оно оказалось настолько необычным, что последующие кюйши стали использовать эту новую форму в своих сочинениях. Так образовалась целая группа кюев с названием «Байжума». Способ построения музыкальной формы, характеризующий эти кюи, присутствует в тех или иных вариантах и в других кюях. Это обстоятельство позволяет выделить данный принцип музыкальной организации в отдельный тип формы. Данная статья посвящена рассмотрению принципов этой новой формы-схемы и художественных предпосылок ее формирования.

Ключевые слова: Музыкальная форма, буын-разделы, стереотип, аппликатура, функция, оң басу, теріс басу.

Введение

К числу наиболее изученных в казахстанском этномузыковедении относится музыкальная форма западноказахстанских домбровых кюев *төкпе*. На сегодняшний день кюеведы и домбристы отмечают два типа такой формы. Первый – так называемая буынная форма, которая характеризуется наличием в структуре кюев всех традиционных буын-разделов:

- *бас буын*,
- *орта буын*,
- *төрт перне* (внутри обширной зоны орта буын),
- *саға* (первая-*кіші* и вторая-*үлкен*)¹.

На грифе инструмента эти разделы занимают определенные регистровые зоны. Соответственно названия *бас* (начало, голова), *орта* (середина), *саға* (основание, подножие) обозначают и эти пространственные участки грифа домбры. В процессе развертывания формы буын-разделы проводятся последовательно, поэтапно, и в результате охватывают все звуковысотное пространство инструмента. Наиболее яркий пример данного типа формы, в котором почти схематично представлены все тради-

¹ Определение буын-разделов у А.Раимбергенова несколько иное: *бас буын*, *негізгі буын*, *орта буын*, *саға*, (первая-*кіші* и вторая-*үлкен*) (Раимбергенов А. Проблемы текстологической вариантности кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С.63-93). Эти названия используются в учебном процессе Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, соответственно, они присутствуют в работах «алматинской школы кюеведения».

ционные буын-разделы – кюй Курмангазы «Алатау».

Каждый из традиционных разделов характеризуется определенным набором признаков, среди которых наиболее значимыми являются:

1) положение руки на грифе *теріс басу* (обратное, вывернутое положение) в зоне *бас буын*, стереотипных участках *төрт перне* и *саға*;

2) положение руки *оң басу* (основное, прямое положение), в этом положении проводится индивидуализированный музыкальный материал в зоне *орта буын*²;

3) аппликатурные и позиционные способы игры, тесно связанные с этими положениями руки на грифе.

Второй тип музыкальной формы более компактный. Кюеведы называют его транспозиционным, так как основная тема проводится здесь дважды: вначале в высотной зоне «соль-ре», затем квартой выше – «до-соль» (яркими примерами являются кюи Курмангазы «*Балбырауын*» и «*Қос алқа*» Даулеткерей). Составными частями (разделами) транспозиционной формы являются:

- *бас буын* (как правило, небольшой, простой, основанный на созвучиях кварты-квинты или кварты-унисона);

- *орта буын* (изложение темы в зоне «соль-ре», затем ее «транспонированное» переизложение в зоне «до-соль»);

- *саға* (кульминационная зона, часто объединяющая в себя первую и вторую сагу).

Эти две формы-схемы являются наиболее распространенными и встречаются в большинстве кюях *төкпе* западноказахстанской традиции. Мы говорим именно о форме-схеме, так как реальное, интонационное проявление (наполнение) этой формы в каждом случае индивидуально.

Кроме того, в западном регионе Казахстана встречаются кюи, строение которых не укладывается в описанные типы формы. Это прежде всего группа кюев с названием «Байжума». Есть мнение о том, что Байжума (Байжұма) – это имя күйши, жившего до Курмангазы и оставившего после себя оригинальное сочинение, за которым закрепилось имя автора [1, С.125-126]. Мы считаем, что оригинальным было именно композиционное строение кюя. Оно оказалось настолько необычным, что последующие күйши стали использовать эту новую форму в своих сочинениях. Так образовалась группа кюев с названием «Байжума»³.

Музыкальная форма, присущая кюям «Байжума», используется и в других домбровых сочинениях с другими названиями, что дает основание говорить о широкой ее распространенности. Музыковеды, сталкиваясь с такой формой, рассматривают ее с точки зрения буынной или транспозиционной формы. Нам же представляется, что особая логика в последовательности составных частей этой формы и их устойчивые признаки позволяют выделить данную форму в самостоятельный тип организации музыкального материала. В данной статье мы намерены рассмотреть принципы этой формы-схемы.

² Напомним мнение Б.Аманова: «Орта буын – самое важное композиционное звено. В нем формируется тема» (Аманов Б. Импровизационность и традиционность в формировании кюев и их отражение в народной терминологии // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974. – с.113).

³ Создание варианта на тему своих предшественников – явление известное и распространенное в казахской и, шире, в восточной культуре. Оно связано также с традицией «назира», когда каждый поэт или музыкант создавая свой вариант старается превзойти своих предшественников.

Методы

В работе последовательно применяются положения системно-этнофонического метода, впервые сформулированные российским ученым И.В.Мациевским. Этот метод требует учета всех компонентов народной инструментальной музыки – самого инструмента, способа исполнительства на нем и музыки как результата. В настоящее время в Казахстане требования системно-этнофонического метода применяются не только в изучении народных инструментов и традиционной инструментальной музыки, но и устно-профессиональной песни, в которой музыкальный инструмент выступает неотъемлемым компонентом целого. Также в статье применяется комплексный метод с привлечением научных данных из истории, этнографии, культурологии и др.

Обсуждение

Остановимся вначале на художественных предпосылках формирования новой формы-схемы домбровых кюев. В статье «Внетекстовые функции домбрового стереотипа» мы отмечали, что домбровые кюи западного Казахстана содержат в своей структуре несколько стереотипных интонационно-мелодических образований, которые наряду с внутритекстовыми (то есть формообразующими) выполняют ряд внетекстовых, художественно-коммуникативных функций [2]. Одним из таких стереотипов является материал *бас буын*, который бывает двух видов: 1) небольшой, простой, основанный на созвучиях кварты-квинты или кварты-унисона и 2) более развернутый, охватывающий звуковой объем мелодической кварты на нижней («ре») струне. Основная функция бас буына – вступительная. Наряду с ней начальный стереотипный раздел одновременно служит нескольким целям:

- привлечения внимания публики;
- настройки инструмента;
- обдумывания следующего музыкального материала;
- установления эмоционального контакта домбриста с аудиторией.

Первое звучание стереотипа – это своеобразный знак, информирующий о начале выступления. Он позволяет участникам художественно-коммуникативного процесса психологически и эмоционально перестроиться на слушание определенной музыки, программа которой может быть раскрыта в рассказе перед игрой. В традиционных условиях исполнения домбрист с помощью звучания начальной ритмо-интонационной заставки подготавливает своих слушателей, «собирает» их внимание и направляет восприятие по определенному образно-эмоциональному руслу. От того, удастся ли кюйши создать необходимую атмосферу, зависит не только успех исполнения, в этом кроется и залог активного восприятия произведения. Можно сказать, что звучание ритмо-интонационного стереотипа – это некая зона, необходимая для постепенного вхождения в мир музыки⁴.

⁴ Вот, что пишет А.Жубанов о первом концертном выступлении Дины Нурпеисовой: «Домбристка несколько затянула начало кюя. Это было вызвано привычкой, приобретенной во время выступлений в юрте, когда музыканту приходится задерживаться на так называемом «пустом ударе», чтобы возвестить начало «концерта» и дать слушателю время успокоиться. Когда домбристка убедилась, что весь зал, затаив дыхание, смотрит на нее, она вдруг стремительно начала «Кайран шешем».

Последующие повторы материала бас буын между традиционными разделами формы предоставляют слушателям возможность для немusыкального общения. Во время этих «звучащих пауз» (по А.Алексееву – звучащая цезура) исполнители и слушатели получают эмоциональный отдых и разрядку. Домбристы со своей стороны используют «звучащие паузы» для обдумывания или припоминания дальнейшего хода развития музыки. Аппликатурно-интонационная моторика, соответствующая зоне бас буын, освобождает домбриста от сиюминутных задач и предоставляет возможность мысленно забегать вперед. Подобно «общим местам» в эпических произведениях, звучание домбрового стереотипа способствует выигрышу времени для подготовки к очередному этапу музыкального развертывания.

Устойчивый принцип конструирования формы оказал воздействие и на слушательское восприятие. Сам факт активного участия слушателей во время исполнения произведения свидетельствует об их компетентности в отношении кюевой формы⁵. Они находятся «в курсе всех дел». После необходимых повторов темы и проведений традиционных разделов формы слушатели осознают приближение окончания произведения. И хотя игра может продолжаться на заключительном проведении стереотипа бас буын, они могут завершить для себя слушание музыки. Можно даже сказать, что окончание кюя связано не только и не столько с прекращением игры, сколько с завершающим (как правило, полным) проведением материала бас буын⁶. Зона окончания кюев есть логически-смысловое заключение произведения, звучание ритмо-интонационного стереотипа в конце кюя служит сигналом завершения⁷.

Таким образом, звуковысотная приуроченность интонационно-мелодического стереотипа бас буын (а также стереотипных участков *төрт перне* и *саға*) к определенным участкам грифа служит организующим началом исполнения и восприятия музыки. Звучание домбровых стереотипов выступает в роли своеобразных вех, по которым исполнители (и слушатели) ориентируются во временном потоке музыкального процесса. Можно сказать, что интонационно-мелодические стереотипы домбровых кюев – это своеобразный канал связи между участниками художественно-коммуникативного процесса. Их звучание как бы выводит участников творческого процесса из сферы собственно музыкальных переживаний и предоставляет им возможность для немusыкального общения. Так осуществляется гибкое переключение из одной сферы (сферы звучащего произведения) в другую, более широкую (сферу традиционного

⁵ В традиции народного музицирования казахов выражение слушателями своего отношения к исполнению и исполняемому произведению с помощью реплик вроде «Бәрекелді», «Уай, десейші», «Көп жаса» считается вполне естественным и даже обязательным. Как показывают наблюдения, такое живое, непосредственное участие слушателей происходит не в любом месте произведения, а в строго определенных участках формы. Это, прежде всего, интонационно-мелодические стереотипы бас буын, төрт перне и саға.

⁶ Это своего рода устойчивая зона окончания, прекратить свою игру домбрист может в любом месте этой зоны и на любом созвучии. В этом смысле тщетны попытки дифференцировать каденции домбровых кюев по признаку устойчивости или неустойчивости применяемого созвучия (Зарухова С.М. К вопросу о заключительном кадансе в казахской домбровой музыке. // Искусство и иностранные языки. Сборник статей аспирантов и соискателей. Вып. 2. – Алма-Ата, 1966. – С.32, 42-43; Ерзакович Б.Г. Нотные записи мелодий из эпоса «Кобланды-батыр» // Кобланды-батыр. – М., 1975. С.424).

⁷ «Восприняв некую часть текста, слушатель «достраивает» целое...», конец произведения «может наступить раньше, чем конец текста, если автор использует модель-штамп, природа которого раскрывается слушателю в начале произведения» (Лотман Ю. Структура художественного текста. – М., 1964. – с.348).

народно-бытового музицирования). В этом смысле произведение домбровой музыки можно определить как своеобразную открытую систему, содержащую в своей структуре в качестве необходимого компонента устойчивое средство для осуществления и взаимодействия с системой другого уровня.

Теперь относительно эволюции интонационно-мелодического стереотипа бас буын. Как известно, традиционное музицирование казахов предполагает чередование рассказа с игрой⁸. Нередко при этом повествовательно-речевая часть выступления сопровождается звучанием ритмо-интонационных образований, подобных кюевому стереотипу зоны бас буын. Но по мере развития средств музыкальной выразительности становится возможным обходиться без словесных пояснений содержания эпоса или легенды. Слушатели, предварительно знакомые с сюжетной основой музыки, не нуждались в ее конкретизации. Так, оторванный от вербальной основы ритмо-интонационный стереотип включается теперь в систему внутритекстовых, формообразующих отношений, что приводит к постепенному его «омузыкаливанию» и обретению, в конечном счете, специфических выразительных качеств. Показательна с этой точки зрения структура кюя «Қобланды-батыр» – одного из редких примеров «музыкально-завершенного» вида воплощения эпоса [3].

Кюй составлен из нескольких самостоятельных музыкальных фрагментов, чередующихся с неизменным проведением начального тематического образования, которое служит, по мнению Б.Ерзаковича, рефреном рондообразной формы в целом:



Нетрудно заметить, что перед нами типичный пример развитого вида бас буына. Есть основание предполагать, что данный вариант стереотипа – более позднее образование, а первоначально он мог иметь менее развитый и индивидуализированный вид. В таком виде он был, по-видимому, связан с традицией исполнения эпоса, «когда перед каждым фрагментом жырши или домбрист рассказывал какой-то эпизод из сказания» [3]. Вполне возможно, что звучание этого стереотипа сопровождало устное изложение содержания последующего музыкального фрагмента⁹. На эту мысль наталкивает «эпически спокойный», «плавный», «повествовательный» характер музыки «рефрена» (для

⁸ В классификации Б.Ерзаковича это «музыкально-иллюстративный (фрагментарный) вид воплощения эпоса» (Ерзакович Б.Г. *Песенная культура казахского народа – Алма-Ата, 1966*). А.Мухамбетова выделяет следующие типы соотношения рассказа и музыки: кюй в легенде, кюй и легенда, кюй-легенда, кюй с легендой (Мухамбетова А.И. *Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования. Автореферат канд. дисс. – Л.: ЛГИТМиК, 1976*).

⁹ «К сожалению, я не узнал у Сунгата (Калибаева – домбриста, от которого записан кюй «Қобланды-батыр» - автор П.Шегебаев), кто был автором этого кюя, предваряет ли он свое выступление рассказом о Кобланды (на концерте Сунгат играл без словесного выступления)», – пишет Б.Ерзакович. (Ерзакович Б.Г. *Нотные записи мелодий из эпоса «Қобланды-батыр» // «Қобланды-батыр». – М. 1975, с.424*).

сравнения приведем обозначения других музыкальных эпизодов кюя: «Возбужденно, но сдержанно», «Четко, ритмично», «Страстно»). В данном виде стереотипный «рефрен» предстает как результат эволюции, подчиненный собственно музыкальной логике и утративший первоначальные связи со своей вербальной основой.

Развитие и индивидуализация музыкально-выразительных средств раздела бас буын способствовало использованию его не только в качестве самостоятельной темы¹⁰, но и построению на его основе целостного кюя, где такая тема-стереотип методично проводится на разных звуковысотных уровнях. В процессе эволюции происходит увеличение масштабов и усложнение структуры бас буына, постепенно он приобретает более индивидуализированный вид, и к первоначальным внетекстовым функциям добавляется музыкально-тематическая функция. В отдельных случаях индивидуализация стереотипа позволяет говорить об определенных образных началах. Подобную структуру имеют кюи с названием «Байжұма».

Сравнительный анализ образцов «Байжұмы» (Курмангазы, Даулеткерей, Туркеша, Дины, Орынши, Макаша) показывает, что общим для них является не только название, но прежде всего определенный способ изложения специфического темообразования, построенного по принципу развитого вида бас буын. Во всех этих кюях мелодизированный вид стереотипа последовательно проводится на уровне «ре-ля», «фа-до¹», «ля-ми¹», «до¹-соль¹» или «ре¹-ля¹»¹¹. Вот, к примеру, «Байжұма» Курмангазы, который начинается с проведения развитого вида бас буын в зоне «ре-ля» и его неполным повторением в зоне «фа-до»:



Иногда, как, например, во втором варианте кюя Курмангазы, опубликованном в сборнике Каракулова Б.И. «Асыл мура», почти весь кюй может состоять из одних только транспонированных переизложений начальной темы.

Чаще всего разновысотное проведение стереотипа чередуется с новыми темообразованиями, где ведущим становится верхний голос. Эти интонационно-мелодические комплексы различаются по своим фактурным и аппликатурно-исполнительским признакам. В исполнительском отношении стереотипу соответствует положение

¹⁰ В этом смысле мы присоединяемся к мнению С.Амановой, которая связывает формирование двухтемных кюев с развитием наиболее простого вида домбрового стереотипа (Аманова С.Ш. *Двухтемные домбровые кюи Западного Казахстана* // Проблемы музыкального тематизма. –Алма-Ата, 1977).

¹¹ Напомним: главное, что отличает развитый вид бас буына, это выдержанный верхний звук квинтового остова (чаще всего «ре-ля») и мелодическое обыгрывание его нижнего тона.

руки на грифе *теріс басу* (обратное, вывернутое), индивидуализированным темо-образованиям – основное, прямое положение (*оң басу*) [4]. Вот несколько примеров, в которых представлены разнофактурные тематические комплексы: в кюе Орынши и Дины вначале проводится индивидуализированный материал, исполняющийся в положении руки *оң басу*, затем в зоне «ре-ля» звучит стереотип в положении *теріс басу*. В варианте Макаша – наоборот, вначале в зоне «фа-до» звучит стереотип, затем в этой же регистровой зоне проводится индивидуализированный материал.



Кроме указанного способа построения формы, основанного на чередовании индивидуализированного материала с проведением интонационного стереотипа, во всех кюях «Байжұма» присутствует одна общая интонация. Это – своего рода ритмо-интонационная формула данной группы кюев. Ей присущ завершающий тип интонации. В приведенных примерах ритмоинтонация «соль-ре-фа» (в нижнем голосе) как бы закрепляет устойчивость квинтового остова «фа-до»:



При всех регистровых перемещениях стереотипа эта формула сохраняет свои линейные контуры, меняется лишь расстояние, приводящее к устойчивости опорного тона квинтового остова:



Несмотря на общность признаков и принципов построения музыкальной формы каждый из кюев с названием «Байжума» обладает своими особенностями. Эти особенности обусловлены художественными устремлениями автора, его композиторским стилем и уровнем исполнительского мастерства, а также связаны с качеством индивидуализированного материала кюя и его соотношением со стереотипом.

Результаты. Таким образом, можно констатировать следующее:

1. Впервые заслуга применения нового способа построения формы кюя, основанного на чередовании мелодико-интонационного стереотипа и индивидуализированного темообразования принадлежит кюйши Байжуме. Этот способ в дальнейшем был подхвачен другими кюйши, которые создали свои варианты на эту форму. В результате возникла целая группа кюев с названием «Байжума»¹².

2. Сравнительный анализ кюев «Байжума» показывает, что общим для них является не только принцип построения формы, но и наличие в структуре кюев определенного ритмо-интонационного образования, обеспечивающего ладофункциональную устойчивость квинтового остова стереотипа.

3. Способ построения музыкальной формы, характеризующий кюи с названием «Байжума», присутствует в тех или иных вариантах и в других кюях. Это обстоятельство позволяет выделить данный принцип музыкальной организации в отдельный тип формы.

4. Композиционный смысл чередования стереотипа и индивидуализированного материала заключается в следующем. Стереотип, исполняющийся в положении руки *теріс басу*, призван интонационно обыграть и утвердить новую звуковысотную зону. Следующий за ним индивидуализированный материал, который исполняется в положении руки *оң басу*, ладово, фактурно и интонационно контрастирует со стереотипом.

5. Эти функций стереотипных частей описываемой формы аналогичны разделам *төрт перне* и *саға* в буынной форме. Отличие лишь в том, что в буынной форме стереотипные части *төрт перне* и *саға* строго закреплены на определенной высоте («си бемоль-фа» в *төрт перне* и «ре-ля¹» в первой *саға*). В новом типе формы стереотипное образование поочередно проводится в разных звуковысотных зонах.

6. В связи с тем, что стереотипное образование в данном типе формы методич-

¹² Здесь можно вспомнить слова Е.Ручьевской: «Общие формы звучания входят в текст произведения, в том числе и в его тематизм, и обретают новый смысл, значение в художественной системе, в организованном процессе формообразования... Набор таких звучаний-стереотипов, характерный для данного исторического стиля, комплектуется тогда, когда единичные находки становятся общим достоянием» (Ручьевская Е.А. *Функции музыкальной темы*. – Ленинград, 1977, с.62).

но проводится на разной регистровой высоте, композиционные функции разделов *бас буын, орта буын, төрт перне* и *саға* становятся неактуальными. Использование этих традиционных понятий возможно лишь в качестве ориентиров или указателей на пространственное расположение музыкального материала.

Список использованной литературы

1. Жубанов А.К. Струны столетий. – Алма-Ата, Казгослитиздат, 1958. – 395 с.
2. Шегебаев П.Ш. Внетекстовые функции домбрового стереотипа // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана: «Мастер По», 2017. – С.226-236.
3. Ерзакович Б.Г. Нотные записи мелодий из эпоса «Кобланды-батыр» // Кобланды-батыр. – М., Наука, 1975. – 424 с.
4. Подробнее см.: Шегебаев П.Ш. Аппликатурно-интонационная основа домбровых кюев токпе // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана: «Мастер По», 2017. – С.236-252.

Шегебаев П.Ш.

Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, Қазақстан

Домбыра төкпе күйлеріндегі музыкалық құрылым түрлері

Аңдатпа: Қазақстанның батыс аймақтарында музыкалық құрылымы белгілі түрлерге жатпайтын күйлер кездеседі. Бұл құрылым ең алдымен «Байжұма» деп аталатын күйлерге тән. Кейбір пікірлер бойынша Байжұма – Құрманғазыға дейін өмір сүрген күйшінің аты. Оның артынан қалған айрықша күй автордың есімімен аталып кеткен. Бұл күй өзінің ерекше композициялық құрылымымен сипатталады. Кейінгі күйшілер осы құрылымды пайдаланып өздерінің нұсқаларын шығарған. Нәтижесінде «Байжұма» аттас бір топ күйлер пайда болды. Ұсынылып отырған мақалада сондай күйлердің құрылымдық принциптері мен оның пайда болу жолдары қарастырылады.

Кілт сөздер: музыкалық құрылым, буын-бөлімдер, стереотип, аппликатура, функция, оң басу, теріс басу.

Shegebayev P.Sh.

Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan

Types of musical form in dombra cues of «Tokpe»

Annotation: In the western region of Kazakhstan there are kuis, the structure of which does not fit into the known types of musical form. This is, first of all, a group of kuis with the name “Baizhuma”. There is an opinion that Baizhuma is the name of a kui player who lived before Kurmangazy and who left behind an original composition, which the author’s name was fixed for. We believe that it was the compositional structure of the kui was original. It was so unusual that subsequent kui players began to use this new form in their compositions. Thus, was formed a group of kuis with the name “Baizhuma”. This

article is devoted to the consideration of the principles of this new form-scheme and artistic prerequisites of its formation.

Keywords: Musical form, syllable-sections, stereotype, fingering, function, positive pressure, negative pressure.

References

1. Zhubanov A.K. Struni stoletii. – Alma-Ata, Kazgoslitizdat, 1958. – 395 s.
2. Shegebaev P. Vnetekstovye funktsii dombrovogo stereotipa // Kazakhskaya dombrovaya muzyka: voprosy teorii, istorii i metodologii. – Astana: «Master Po», 2017. – S.226-236.
3. Erzakovich B.G. Notnye zapisi melodiі iz eposa «Koblandy-batyr» // Koblandy-batyr. – M., Nauka, 1975. – 424 s.
4. Shegebaev P.Sh. Applikturno-intonatsionnaiya osnova dombrovoykh kyeв tokpe // Kazakhskaya dombrovaya muzika: voprosy teorii, istorii i metodologii. – Astana: «Master Po», 2017. – S.236-252.

Сведения об авторе

Шегебаев Пернебек Шегебаевич – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ, Казахский национальный университет искусств, Астана, Казахстан

Шегебаев Пернебек Шегебайұлы – өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің профессоры, Астана, Қазақстан.

FTAMP 18.41.45

Кунафина Қ.Х.

Тәттімбет атындағы №1 өнер мектебі,
Астана, Қазақстан

Корреспонденция үшін: karlygach_lmo@mail.ru

Артық Тоқсанбаевтың симфониялық күйлері

Аннотация. Артық Тоқсанбаев (1958) – заманауи қазақстандық композитор. Композитор шығармаларын симфониялық, камералық-аспаптық, ән және қолданбалы музыка жанрларында жазады.

Шығармашылық эксперименттері джаз-рок формаларымен академиялық классикалық музыка құралдарын синтездеуге бағытталған. Ырғақ саласындағы жетістіктердің бірі дәстүрлі аспаптық өнермен байланысты. Шығыс Қазақстан, Жетісу, Қаратау домбыра орындаушылық мектептеріндегі шертпе стилінің қағидаттарын дамытады. Мақалада А.Тоқсанбаевтың «Бұраңбел» және «Кербез» симфониялық күйлеріне салыстырмалы талдау жасалып, музыкалық тілдің ерекшеліктері, шығармалардың композициялық құрылымы мен бейнелі саласы және олардың іске асырылуы талданады.

Түйін сөздер: Артық Тоқсанбаев, симфониялық күй, шертпе күй, стиль, джаз.

Кіріспе

XX ғасырдың соңғы онжылдығында қазақ музыка мәдениетінің кәсіби дамуы жаңа сатыға көтеріліп, композиторлық шығармашылық бағытында, тіпті, кеңірек алғанда, музыкалық дүниетанымда күрделі өзгерістер орын алды. Бұл – фольклорға деген жаңа көзқарас, стильдік бағдардың (нысанның) ауысуы, түрлі интерстильдік қарым-қатынастар, 60-шы жылдардың соңындағы алғашқы кәсіби композиторлардың шығармашылығында қалыптасқан әдістерді белсенді пайдалану және т.б. Бұл кезеңде Қазақстан заманауи композиторларының шығармаларында фольклордың жаңа тұжырымдамасы қалыптаса бастады. Бүгінде түрлі кәсіби мектептердің «төңкерістері» мен тәжірибелерінен кейін заманауи музыка осы дәуір композиторларының өзіндік ұлттық бояуларынан айыра алмағаны таңсық емес. Музыкаға қатысты болсын әлде этностың гуманитарлық бағыты болсын, ұлттық қайнармен жұмыс істеп, сол бағытта іздену бүгінгі композиторлардың қайталанбас «Мен» тұлғасын қалыптастырады. Қазіргі таңда композиторлар фольклор ұғымын жалпыеуропалық жүйемен қатар тұратын музыка тіліндегі әдістердің жүйесі ретінде қарастырады. Сондықтан кәсіби музыкадағы ұлттық өнер үлгілерінің қолдану түрлері алуан болып келеді: соның бірі – халық әуендерін өңдеуден фольклорлы бұлақтарды кәсіби музыкалық шығармашылықтың түрлі жанрларында еркіндікке жеткізді.

Егер симфония немесе басқа жанрлардың стилистикасында үзінділерді алып пайдалану – бұл жерде халық әні не би тақырыбын пайдалануда әуендік, гармониялық, құрылымдық ерекшеліктерін тоналдық жүйе шеңберін, вариациялық немесе жете игере дамыту (разработочный) принциптерін кеңінен қолданып, гомофонды-гармониялық құрылымның фактурасының басымдылығын тура стильдеу болса, «жаңа толқын» композиторларының негізгі көркемдік әдісі – әуенді жаңарта өңдеу, арқауды жаппай полифониялық құрылымға аудару негізінде халықтық-жанрлық үлгісін, XX ғасырдағы барлық композициялық әдістерді пайдалануды қайта пайымдау деп қарастыруға болады.

Зерттеу методологиясы

Бұл зерттеудің әдіснамасы А.Тоқсанбаевтың симфониялық шығармаларын кешенді талдауға бағытталған, бұл оның жеке стилін ғана емес, сонымен қатар қазіргі мәнмәтінде қазақстандық музыканың дамуындағы жалпы тенденцияларды жақсы түсінуге мүмкіндік береді. Дәстүрлі қазақ музыкалық формаларын джаз сияқты заманауи стильдермен біріктіретін негізгі элементтерді анықтаудың жолдары қарастырылды.

Мәдени дәстүрлердің қазіргі қазақ музыкалық өнерінің дамуына әсері туралы тұтас бейнені қалыптастыру бойынша зерттеу жүргізілді.

Талқылау

XX-XXI ғасырлар тоғысқан кезең қазақ кәсіби музыка мәдениетінің композиторлары үшін, бір жағы, шынымен де, дағдарыс деп танылса, екінші жағынан, ізденіс мүмкіндігін тудырып, нәтижесінде, әлемде қалыптасқан академиялық музыка қағи-

даларын ұлттық бояулармен ұштастыру арқылы жаңа мазмұнды, стильді тың шығармалар туындауына мүмкіндік береді [1, 102-б.]. Осы орайда Қуат Шілдебаев, Әділ Бестібаев, Балнұр Қыдырбек, Серік Еркімбеков, Әліби Мамбетов, Бейбіт Дәлденбаев, ағайынды Серікжан және Әліби Әбдінұровтар, Ақтоты Райымқұлова, Еділ Құсайынов, Артық Тоқсанбаевтарды заманауи көзқараспен ұлттық нақышта жұмыс істеп жүрген «жаңа толқын» композиторлары деп атап өткен орынды болар [2].

Қазақтың заманауи композиторлары жанрлық тұжырымдаманың мәнін түсінудің құндылық себептерін халықтық-дәстүрлі аспаптық музыкадан, атап айтқанда, күйден табуға тырысады. Симфониялық, ішекті аспаптар оркестрлеріне, хорға, камералы-аспаптық ансамбльдерге арналған «күй» шығармалары дәстүрлі өнердің жанры мен композиторлық «инварианттық» арақатынасын белгілеуге және олардың ортақ ерекшеліктерін айқындауға мүмкіндік береді.

«Қазақтың 1000 күйі» жинағының кіріспесінде: «Күй – мазмұны терең әрі формасы жағынан ұшталған, ырғағы күрделі, әуені дамыған шағын аспаптық пьеса. Ол, бір жағынан, жанрлық ерекшеліктерді қамтыса, екінші жағынан, музыкалық ойдың белгілі бір қисынын белгілейді», – деп, басты ерекшеліктерін пайымдаған.

Күйді симфониялық жанрда пайдалану Е.Брусиловскийдің шығармашылығынан бастау алса, симфониялық күй жанры ретінде аға буын композиторларының ішінде Қ.Мусиннің, Ғ.Жұбанованың, Б.Жұманиязовтың, Е.Рахмадиевтің шығармашылықтарында орын ала бастады. Орта буын композиторлары Қ.Шілдебаев, Б.Дәлденбаев, А.Серкебаевтар симфониялық күй жанрына өзіндік жаңалықтарын әкеліп, «жаңа фольклорлы толқын» қалыптастырды [3, 81-б.].

Артық Тоқсанбаевтың бірқатар симфониялық күйлері өзінің заманауилығымен қатар қазақтың аспаптық күйлерінің де ерекшеліктерін сақтағанын байқай аламыз. А.Тоқсанбаев шығармаларының дені ұлттық болып келеді, дегенмен ол қазақ музыкасына джаз элементтерімен астасқан жаңа күй формасын енгізді. Осы форма композитор шығармаларының негізі болып, бүгінгі қазақ музыкасының жаңалық ретінде жас композиторлардың туындыларында да орын ала бастады. Композитордың қаламынан «Жарылқасын» (1987), «Сергек» (1992), «Бұраңбел», «Кербез» (2008), «Абыл», «Қазақстан» (2010) және «Қайтарма» (2012) симфониялық күйлері туындады.

Симфониялық күй жанрында жазылған Артық Тоқсанбаевтың «Бұраңбел», «Кербез» күйлері орындаушылар тарапынан да, тыңдаушылар тарапынан да аса қызығушылық тудырады. Екі түрлі мінез сипатындағы күйлердің ортақ тақырыбы – әйел образы. Әйел бейнесінің әсемдігі әрқашанда шығармашыл адамға шабыт бере отырып, оларға тың туындылар арнауына ықпал етуі Біржан сал, Ақан сері, Абай, Дәулеткерей, Тәттімбет шығармашылығынан көруге болады. Әйел образының әсемдігі Артық Тоқсанбаевтың да назарынан тыс қалмағаны осы шығармаларынан айқын байқалады. «Бұраңбел» күйінде бойжеткен қыздың бейнесі сипатталса, «Кербез» күйінде орта жастағы әйелдің сипаты негізге алынған.

«Бұраңбел» – шекті аспаптарға арналып жазылған шығарма. Шығармаға берілген сегіз тактілі кіріспе толықсып піскен бойжеткен қыздың әдемі де жеңіл жүрісін аңғартады. Бұл қазақ халық шығармашылығында кездесетін «неофольклор» үлгісінің

бір қыры десек, кварта-квинталық интервалдан тұратын бұл кіріспе – домбыра күйлерінде жиі кездесетін әдіс. Контрабас пен виолончель партияларындағы басса остинато әдісі қазақ музыкасының домбыра күйлерінің теріс бұрауындағы бурдонды дыбысты еске салады. Ал бұл әдіс джаз мәнерінде «бит» әдісіне де келеді:

The image displays a musical score for a jazz ensemble. The score is written for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabass, and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system shows Violin 1 and Violoncello/Contrabass. The second system includes Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The third system includes Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piano part is shown in the third system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). Performance instructions like 'SUL PONT.' and 'SUL TASTO' are present. The score is in a Western musical notation style.

Шығарма өзегіндегі бес тактілі қарапайым диатоникалық әуен – негізгі тақырып бойжеткен қыздың ойнақы мінезін сипаттайды. Фортепианоға тапсырылған бұл әуен Қаратау мен Жетісу өңіріне тән шертпе күй стилінде кездесетін бір ішекті бойлай жүру мен екі ішекте қағып ойнаудың алмасып отыру әдісін еске салады. Синкопа ырғағы мен қағыс әуезіндегі гармония джаз элементтерімен толықтырылып отырады:

The image displays three systems of musical notation for a symphony orchestra. Each system includes staves for Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.).

System 1: The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The string sections (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.) play a sustained, rhythmic pattern. The Cello and Double Bass parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

System 2: The Piano part features a more complex, arpeggiated texture. The string sections continue their rhythmic pattern. The Cello and Double Bass parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

System 3: The Piano part features a more complex, arpeggiated texture. The string sections continue their rhythmic pattern. The Cello and Double Bass parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

Фортепианода бастап берілген негізгі тақырып әуені скрипка мен альт партияларында ұласып отырады. Осылайша аспаптар арасында өзара сөзжарыс туындайды. Өзінің халықтық орындаушылық кескінінде нәзік әуездік-ырғақтық реңктерге толы оркестрдегі дәстүрлі әуендерді орындау мәнеріне сала отырып, композитордың көпдауысты партитурада монодиялық өнердің белгілерін жаңадан жасауға ұмтылғаны байқалады. Құрылымы бір бөлімді композициядағы негізгі тақырып әуені музыкалық материалдың «аймақтық» орын ауыстыруы негізінде үзіліссіз қозғалыста дамып отырады. Шығарманың политональділігі негізгі тақырыптың әрбір жүргізуінде әр тональдіктің түсіне боялып отырады [4, 341-б.]. Тақырыптың фортепианодан шекті аспаптарға ұласу мезеттеріндегі әуездік байланыс джаз мәнеріндегі гармониялық-ырғақтық элементтері шығармаға жаңа толқында реңк береді, сонысымен тыңдаушыны еліктіріп отырғандай. Тақырып әуенінің шығарма бойы бірнеше мәрте қайталанып отыруы джаз стиліндегі «рифф» техникасына да ұқсас.

«Кербез» күйінде орта жастағы әйелдің бейнесі сипатталғанын айтқанбыз, атау болып тұрған осы сөздің мағынасына мән берсек, еркелігімен бірге тәкаппар, қандай жағдай болса да, ақылға жеңдіретін, ақылына сұлулығы сай маңғаз әйелдің бейнесін елестетуге болады.

Артық Тоқсанбаев шығармаға арқау еткен тақырып әуенінің сипаты шырқалып айтылатын әнге негізделген. Әсет, Біржан, Естайлардың әйел затына арнап шығарған ән әуендеріне жақындығын аңғаруға болады:

Kerbez Artyk Toxanbayev

♩ = 130

The musical score is written for a full orchestra. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as *♩ = 130*. The score includes parts for the following instruments:

- Fl 1,2
- Ob 1,2
- Cl in Bb 1,2
- Fag 1,2
- Corn in F 1,2
- Corn in F 3,4
- Tr-be in Bb 1,2
- Tr-ba in Bb 3,4
- Tr-ni 1,2
- Tr-ni 3 e Tuba
- Timpani
- Triangle
- Casa
- Piatti a 2
- Violini 1
- Violini 2
- Viole
- Celli
- C-bassi

The score features various dynamics and articulations throughout, including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pizz.* (pizzicato), and *arco* (arco). The piece concludes with a final *f* dynamic.

Шығарманың орташа екпіні кейіпкердің ұстамдылығын, маңғаздылығын сипаттай түскендей. Күй құрылымы жағынан Шығыс Қазақстан күйлерінің мазмұнына ұқсас. Шығыс өңірінің күйлері әнге ұқсас болып келетіндігі әрі бұл күйлер сыбызғы аспабына да салып орындалуы баршаға мәлім. Кіріспесіз бірден басталатын күй өзінің әуенімен тыңдаушыны бірден елітіп, баурап алады.

«Кербез» күйінің құрылысы, дамыту әдістері «Бұраңбел» күйімен сабақтасып жатыр. Екеуінде шығарманы өрбітудегі дамыту әдістері ортақ, джаз элементтерімен ұштасады.

Қорытынды.

Күй формасының дамыту әдістері айқындала түскен, сондықтан композиторды қызықтыра отырып, эксперимент жасауына шексіз мүмкіндерге жол ашады. Көптеген музыкалық дамыту әдістері монодиялық мәдениет шеңберінде, соның ішінде күй жанрында әмбебапты тұрғыда қолдануға мүмкіндік береді. Артық Тоқсанбаевтың қарастырған екі күйі – осының нақты дәлелі. Қазақтың күйін джаз стилімен ұштастыруының негізінде оның симфониялық күйдің жаңа лепті жанрын қалыптастыруға ұмтылысы байқалады.

А.Тоқсанбаевтың симфониялық стилі форманы шебер сезінуімен, оркестрдің мәнерлі де жарқын бейнелілігімен, оркестрлік драматургияны нақты сезіну және музыкалық ой өрнегінің көрнекті көркемдеуімен ерекшеленеді. Композитордың жоғары кәсібилігі оның шығармашылығын тыңдаушылардың ықыласпен қабылдауына жол ашады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Джумакова, У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности [Текст] /У.Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
2. Котлова, Г. Композитор и фольклор в музыкальной культуре Казахстана XX столетия [Текст] / Г.Котлова. – Алматы: Компьютерно-издательский центр ABC, 1998. – 72 с.
3. Харламова, Т. Стилиевые тенденции академической музыки постсоветского Казахстана (1991 – начало 2000–х гг.) [Текст] /Т.Харламова // Культура и искусство. – 2019. – № 2. – С.81.

Кунафина К.Х.

Школа искусств №1 имени Таттимбета,
Астана, Казахстан

Симфонические кюи Артыка Токсанбаева

Аннотация. Артык Токсанбаев (1958) – современный казахстанский композитор. Работает в жанрах симфонической, камерно-инструментальной, песенной и прикладной музыки. Творческие эксперименты направлены на синтез средств академической классической музыки с формами джаз-рока. Одно из достижений в области ритма связано с традиционным инструментальным искусством. Развивает принципы восточноказахстанского, семиреченского и каратауского домбровых исполнительских стилей «шертпе».

В статье дан сравнительный анализ симфонических кюев А.Токсанбаева «Бұраңбел» и «Кербез», разбираются особенности музыкального языка, композиционные строения и образная сфера произведений и их воплощения.

Ключевые слова: Артык Токсанбаев, симфонический күй, шертпе, стиль, джаз.

Kunafina K.H.

Art School No.1 named after Tattimbet,
Astana, Kazakhstan

Symphonic cues of Artyk Toksanbaev

Abstract. Artyk Toksanbaev (1958) is a modern Kazakh composer. Works in the genres of symphonic, chamber-instrumental, song and applied music. Creative experiments are aimed at synthesizing the means of academic classical music with the forms of jazz-rock. One of the achievements in the field of rhythm is associated with traditional instrumental art. Develops the principles of East Kazakhstan, Semirechensk and Karatau dombra performing styles "shertpe". The article provides a comparative analysis of A. Toksanbaev's symphonic cues "Buranbel" and "Kerbez", examines the features of the musical language, compositional structures and the figurative sphere of the works and their embodiment.

Keywords: Artyk Toksanbaev, symphonic kui, shertpe, style, jazz.

References

1. Dzhumakova, U. Tvorchestvo kompozitorov Kazakhstana 1920–1980-h godov. Problemy istorii, smysla i cennosti [Tekst] / U.Dzhumakova. – Astana: Foliant, 2003. – 232 s. [In Russian]
2. Kotlova, G. Kompozitor i fol'klor v muzykal'noj kul'ture Kazakhstana HKH stoletiya [Tekst] / G. Kotlova. – Almaty: Komp'yuterno-izdatel'skij centr AVS, 1998. – 72 s. [In Russian]
3. Harlamova, T. Stilevyie tendencii akademicheskoy muzyki postsovetskogo Kazakhstana (1991–nachalo 2000–h gg.) [Tekst] / T.Harlamova // Kul'tura i iskusstvo. – 2019. – № 2. – S. 81. [In Russian]

Автор туралы мәліметтер:

Кунафина Қарлығаш Хасейінқызы – оқытушы, Қазақстан Композиторлар одағының мүшесі, Астана, Қазақстан.

Information about the author:

Kunafina Karlygash Khaseyinkyzy – teacher, member of the Union of Composers of Kazakhstan, Astana, Kazakhstan.

МРНТИ 18.41.91

Карташова Т.В., Карташов В.Д.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова», Саратов, Россия
Для корреспонденции: arun-rani@yandex.ru

Индийская рага и индонезийский гамелан: диалог культур

Аннотация. В статье прослеживаются основополагающие характеристики Южной и Юго-Восточной Азии с акцентом на выявлении межкультурных контактов. Такая постановка проблемы впервые поставлена в отечественном и зарубежном музыкознании. В центре внимания характеристика музыкальной культуры двух обширных регионов-цивилизаций, черты общности и различия которых выявляются на примере Индии и Индонезии. Компаративный анализ двух культурно-цивилизационных систем проводится на основе различных параметров, маркирующих историко-региональную специфику Индии и Индонезии. Анализируется множественность музыкальных традиций, взаимосвязь звуковой культуры с религиозно-философскими воззрениями, трактовка категории времени, ансамблевый тип музицирования, структурный уровень организации музыкальной ткани, медитативность, система музыкального обучения азиатских регионов. Наличие точек пересечения в системах координат этих цивилизаций свидетельствует о сложившихся архетипах в данных культурах, подтверждая их взаимодействие и взаимообогащение.

Ключевые слова: Южная Азия, Юго-Восточная Азия, рага, гамелан, Индия, Индонезия, музыкальная культура.

Введение

Южная и Юго-Восточная Азия представляют собой необычайно обширные по своим масштабам регионы, включающие в себя многочисленные цивилизации, которые отличаются как по этническому составу, менталитету, так и многоцветьем музыкальных традиций. При этом культуры некоторых стран могут являться эмблематичными и рассматриваться в качестве показательных и аккумулирующих специфические черты южноазиатского и юго-восточного регионов. Основополагающие признаки музыкального искусства Юго-Восточной Азии будут рассмотрены на примере Индонезии, в отношении Южной Азии своеобразной обобщающей координатой станет Индия. Обратимся к важнейшим составляющим, которые репрезентируют уникальный звукообраз данных цивилизаций, с выявлением черт общности и различия.

Необходимо подчеркнуть, что Индия и Индонезия являются домом для многочисленных народностей, обладающих уникальными этнотрадициями. В индийской цивилизации издавна сложилась специфическая звукомusикальная «идеология», отражённая во всех сферах искусства и проявленная прежде всего в «структурном

феномене музыкальной культуры: это целостный системно скоординированный организм, где каждое явление признано самостоятельным и вплетено в общую музыкальную канву её многоцветного звукового кружева» [1, с.13]. На сегодняшний день она представляет собой пёстрый «букет» разнообразных региональных стилей, жанров, форм на всех уровнях культурной системы: от высоких (храмовых, придворных, в наше время – концертных) традиций до музыки локальной каждых из десятков тысяч деревень или сотен городов субконтинента.

В настоящее время на территории Юго-Восточной Азии располагаются такие страны, как Малайзия, Вьетнам, Таиланд, Лаос, Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Бруней, Сингапур, Филиппины. Так, в пределах одного государства могут культивироваться значительно отличающиеся друг от друга музыкальные стили, в рамках которых присутствуют уникальный инструментарий, особый репертуар и тип экспрессии, что отражает удивительное культурное богатство данной части земного шара. В то же время различные культурные группы, обладающие сходными традициями, населяют обширные территории, не укладывающиеся в границы современных государств. В результате становится невозможным утверждать, что какой-либо один музыкальный стиль репрезентирует искусство той или иной страны.

Методология исследования

Глубокое и всестороннее понимание музыкального искусства Южной и Юго-Восточной Азии, учитывая уникальность каждой культуры и их взаимовлияние, обеспечит комплексный подход с применением качественного анализа, основанного на изучении музыкальных традиций через интервью с музыкантами, исследователями и представителями культурных сообществ; сравнительного анализа – сопоставление музыкальных стилей и по таким параметрам, как инструментарий, репертуар, функции и контексты исполнения и т.д.; контент-анализа – изучение текстов песен, нотных записей и записей музыкальных исполнений для выявления тематических и структурных особенностей.

Обсуждение

Пересечение первое. Одним из принципиально важных качеств, присущих данным культурно-цивилизационным системам и объединяющих их, является разнообразие типов культуры, в условиях которой проходило их становление и развитие. Музыкальная культура Индии и Индонезии – это многоцветные «гобелены», сотканные из множества пёстрых региональных традиций, – представляют собой целостно-системные явления, функционирующие как единый гигантский макроорганизм.

Пересечение второе. Объединяет оба региона феномен сакрализации звука: в их понимании он самодостаточен, семантически наполнен, заключает в себе многомерную смысловую информацию. Звук осознаётся не как элемент построения музыкальной композиции, но и выступает в качестве материи, которая служит истоком материального мира и способна гармонизовать все элементы Универсума.

В индийской цивилизации на самых ранних этапах становления общециви-

лизационных параметров были разработаны космогонические представления о звуке как о метафизической и символической первооснове Вселенной. Само понятие «звука» включает в себе многомерную смысловую информацию и воспринимается как явление, лежащее в основе Мироздания и формирующее модель мира. Материальный мир, исходя из санскритских трактатов, воспринимался «как звучащее целое и имел звуковую природу и своим происхождением был связан со звуком» [2, с.75].

На территории Малайского архипелага представления о звуке основываются на космогоническом и сакральном уровне его осмысления: звук осознаётся с позиции способа коммуникации с Вселенной и инструмента, влияющего на окружающее пространство. Согласно индонезийским космогоническим мифам, именно благодаря звучанию божественного гамелана изначальный Хаос был организован в стройную систему Мироздания, сам же звук наделялся пространствоорганизующей функцией. Также инструментальное музицирование с древних времён воспринималось и как орудие притяжения мощной положительной энергии (*секти*), приводящей к гармонии все элементы Универсума. Согласно космогоническим представлениям индонезийцев, изначальный хаос был организован в стройную систему Мироздания благодаря звучанию божественного гамелана – ансамбля индонезийских музыкальных инструментов. Неслучайно каждый гамелан получает уникальное имя, отражающее характер его звучания или принцип воздействия на окружающее пространство, например: «Величественный звук», «Дождь любви», «Медовый поток», «Соблазняющий улыбнуться» и т.д.

Пересечение третье. Ансамблевый тип музицирования – это универсальная структурная модель южноазиатской и юго-восточной культуры, всеохватный характер которой прослеживается на всех уровнях формирования региональных музыкальных систем во всех их проявлениях, жанрах и формах. В Южной Азии внутри различных типов ансамблевого музицирования существуют многовекторные внутриансамблевые связи, коррелирующие звуковое пространство, где степень их сложности всецело зависит от заданной звуковой модели и её реализации в каждом конкретном случае. Существует несколько разновидностей коллективного музицирования: ансамбли, сопровождающие танец или танцевально-театральные драматические представления, а также аккомпанирующие солистам (певцам и инструментам). Аккомпанирующий ансамбль как единый «организм» включает в себя несколько различных звуковысотных уровней, связанных с определённой функцией того или иного инструмента в процессе развёртывания музыкального материала. Во-первых, это инструмент, берущий на себя фоновую роль, – бурдона: *тампура* или *сварамандал*¹³. Во-вторых, ритмическая функция – канва, ювелирно сплетаемая перкуSSIONным *табла*¹⁴, на которую наносит свои мелодические узоры певец-солист или инструменталист, исполняющий *рагу* (иногда он может подыгрывать себе на тампуре или сварамандале). В-третьих,

¹³ Тампура – бурдонирующий четырёхструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Pa-Sa-Sa-Sa (соль^м до¹ до² до³) или Ma-Sa-Sa-Sa (фа^м до¹ до² до³). Производит эффект «гудения», «жужжания». В ансамбле их может быть две и более. Сварамандал – струнный щипковый инструмент с 40 струнами.

¹⁴ Табла – парный мембранофон: даян – для правой руки (собственно табла), баян – для левой. Звук определённой высоты может достигаться с помощью перемещений небольших вертикальных цилиндров или постукиванием молоточками по кожаному ободу.

это мелодический инструмент, с синхронным запаздыванием повторяющий партию солиста: гармоника (иногда в паре с ней в инструментальном музицировании могут выступать *саранги, шехнай, бансури*)¹⁵.

При сопровождении индийских классических танцев и танцевально-театральных представлений аккомпанирующий ансамбль включает четыре обязательные звукоинии: вокальная – певец (певица), повествующие основной «сюжет»; инструменты, также исполняющие мелодическую линию и вторящие вокалисту (гармоника, *ситар, бансури*, скрипка)¹⁶; метроритмическая канва (различного рода барабаны) и металлофоны, акцентирующие основной ритм для танцовщиков (*манджира*, иногда гонг, *шанкха*)¹⁷; звукофонная линия (*тампура, сварамандал*).

Музыкальное искусство Индонезии репрезентируют гамеланы – ансамбли, состоящие из всевозможных идиофонов, хордофонов, аэрофонов и мембранофонов и получившие распространение в различных регионах Юго-Восточной Азии¹⁸. Несмотря на то, что региональные стили гамеланного музицирования заключают в себе ряд специфических черт, а на некоторых островах продолжают сохраняться музыкальные традиции отдельных этнических групп, гамелан воспринимается в качестве эмблемы музыкального искусства Индонезии. Индонезийская традиция ансамблевого музицирования заслуживает особого внимания, так как она великолепно отражает многие черты, свойственные культурам не только Малайского архипелага, но и всей Юго-Восточной Азии. Гамеланы получили распространение на территории многочисленных индонезийских островов, однако в различных регионах страны сформировалось несколько стилей музицирования, обладающих собственным уникальным обликом. Отличия данных традиций состоят в видовом разнообразии используемых инструментов, принципах орнаментации мелодических линий, музыкальной терминологии, а также в самом характере звучания композиций. Музыкальные традиции различных островов Малайского архипелага удивительно разнообразны, в то же время их объединяет преобладание групповых форм звукотворчества и понимание ансамблевых форм музицирования как наиболее совершенных. Также гамеланы могут аккомпанировать танцевальным и театральным представлениям.

Параллели. В индийской цивилизации-регионе преобладающим является вокальный тип экспрессии как наиболее естественный для данной культурной системы способ коммуникации с Универсумом. Следовательно, отличительной чертой индийской музыкальной традиции считается примат вокальной музыки над инструментальной, которая более опосредованно связана с процессом продуцирования звуковой материи. Связано это и с особой трактовкой человеческого голоса, и с сакральным осмыслением звучащего слова. Звук истолковывается в качестве универсальной материи, служащей не только истоком материального мира, но и обладающей свойством

¹⁵ Саранги – струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами. Шехнай – разновидность индийского гобоя. Бансури – поперечная флейта, неизменный атрибут божественного Кришны.

¹⁶ Ситар – струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонизирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн.

¹⁷ Манджира – идиофон: пара маленьких тарелочек около 6 см в диаметре. Шанкха – белая поющая морская раковина.

¹⁸ В Камбодже называется ансамбль пинпеат, в Мьянме – сайн, в Лаосе – сепной.

приводить в гармонию все элементы Вселенной.

По сравнению с Южной Азией, в индонезийской культурной системе наблюдается доминирование форм инструментального музицирования над вокальным исполнением. Человеческий голос трактуется скорее как особый тембр в составе ансамбля, при этом пение используется как сольное, так и хоровое. К примеру, индонезийцами широко используется термин «*каравитан*», обозначающий музицирование, объединяющее вокальные и инструментальные элементы; при этом вокал не является обязательной частью гамеланной традиции, которая чаще всего воспринимается как чисто инструментальная.

Пересечение пятое. Для данных регионов свойственно цикличное восприятие времени, что в свою очередь обуславливает особые структурные параметры исполняемых музыкальных композиций: так, например, в ансамблях Юго-Восточной Азии они основываются на многократном повторении изначально заданной ладомелодической формулы – балунгана. Исполняется она определённой группой инструментов (в яванской традиции – это *сарон*, *демунг* и *слентхем*)¹⁹. Остальные же инструменты исполняют варьированный вариант основной мелодии (в гамеланном музицировании – флейты, лютни, цитры, ксилофоны и т.д.) или маркируют определённые тоны мелодии (в культурах Юго-Восточной Азии для данной цели используются подвесные и горизонтально расположенные гонги, гонги-котелки); часть инструментов организует метроритм (барабаны).

На примере индонезийского искусства строение пьес можно охарактеризовать следующим образом: на протяжении музыкальной композиции основная мелодическая линия не претерпевает изменений, музыкальный материал не подвергается развитию, но многократно воспроизводится в изначальном виде; повторяться она может любое количество раз (на усмотрение исполнителей). Удар большого гонга, отмечающего один из тонов балунгана, при этом становится как отправной, так и финальной точкой.

Индонезийцы полагают, что способ организации музыкального материала, основанный на многократном повторении мелодической формулы, отражает концентрическое движение космических энергий. Начало есть конец, и конец есть начало. В то же время некоторые западные учёные трактуют периодичность музыкальных структур и цикличность музыкального времени, как «метафору жизни, смерти и перерождения» [3, с.25]. Согласно иной интерпретации, «удар в гонг агенг, который одновременно маркирует конец одного и начало другого цикла композиции, своим звуком символизирует точку Вселенной, из которой всё происходит и к которой всё возвращается в конечном счёте» [4, с. 40].

Подобный композиционный алгоритм прослеживается в различных регионах не только Индонезии, но и Юго-Восточной Азии. В этом также просматривается глубокая взаимосвязь с индийской музыкальной культурой, характернейшей особенностью которой является циклический принцип развития музыкального времени. Категория

¹⁹ Сарон, демунг – это металлические клавиши, располагающиеся на деревянных подставках; слентхем – металлические пластины, подвешенные над полыми резонирующими бамбуковыми трубками.

времени в Индии обозначается термином «тала». Согласно индийской теории музыки, *тала* означает метроритмическую систему в индийской музыке, которая регламентирует темпоральные процессы в музыке всего южноазиатского субконтинента. В широком смысле *тала* является системой временной организации музыкального материала, которая регламентирует темпоральные процессы в музыке всего южноазиатского субконтинента. В Индии каждый термин имеет множественное значение: с одной стороны, *тала* – это «метроритмическая система в индийской музыке; с другой – циклическая организация единиц музыкального времени. С санскритского языка *тала* переводится как “хлопок в ладоши”» [5, с.542]. Следует подчеркнуть, что *тала* – сложноорганизованная модель метроритма, заключающая в себе самозначащую информацию, приравненную по сути к той, что несёт в себе *рага*²⁰.

Концепция *тала* тесно связана с религиозными воззрениями индийцев: *тала* показывает периодичность смен циклов как вечное повторение жизненных процессов. Единство *тала* на протяжении всей композиции и его круговое симметричное членение – явление философского порядка. Ведь для индийца жизнь – это бесконечное развитие определённых циклов, где начало было концом, конец – началом (в понятии индийцев мир представляется в виде вращающегося колеса)» [1, с.74].

Пересечение шестое. Для данных культурных систем присуще в процессе исполнения музыкальных композиций достижение особого медитативного состояния и погружение в него. Высшее проявление медитативности индийской музыки – *рага* – «сложное, эфемерно тонкое и многоуровневое понятие. Эмоциональный посыл, который несёт в себе рага, “окрашивает” и воздействует на наше сознание, заставляет чувствовать, ощущать; это направленный процесс на достижение определённого психоэмоционального состояния (*раса*), изначально заложенного в любой композиции. Так человек, слушающий рагу, и приобщается к высшим сферам духа, обретает свободу и наслаждение» [5, с.538].

Медитативность «заложена» в самой индийской культуре и проявляется многогранно на разных её уровнях. По мнению носителей культуры, существует «время своеобразных психоэмоциональных “сумерек”, период пребывания человеческого организма на грани бессознательного. Неслучайно именно это время отводится в индийской духовной практике для различного рода молитв и медитаций» [6, с.66]. Можно сказать, что медитация является неотъемлемой частью всей индийской классической музыки.

В культурах Юго-Восточной Азии наблюдается стремление при помощи музыки работать с состояниями сознания исполнителей и слушателей; в итоге, одним из важных источников выразительности художественной культуры региона стали медитация и транс. Издревле для достижения данной цели служило инструментальное исполнительство. Достижение медитативного состояния осуществлялось за счёт

²⁰ Рага – «санскритское слово “*рага*” (“*raag*”) – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем “*рандж*” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. *Рага* – многоуровневое понятие: 1) в теории индийской классической музыки – это система приёмов развития звуковой материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определённое психоэмоциональное состояние (*раса*); 2) звукояд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» (5, с.538).

особых тембровых и структурных характеристик музыки. К примеру, влияние, которое оказывает на психику человека постоянное повторение определённой звуковой последовательности, до сих пор остаётся в центре внимания как музыкантов, так и психологов. Именно на многократном воспроизведении изначально заданной ладо-мелодической формулы и основывается музыкальное искусство Южной и Юго-Восточной Азии. Как отмечают психологи, «запахи благовоний, активирующие сопряжённые с “эмоциональным мозгом” <...> зоны подкорки; сопровождающая медитацию музыка, выводящая нас за пределы значения слов и погружающая в состояние интуитивного восприятия; ритмические удары барабана и гонга, поддерживающие (активируя ретикулярную формацию резкими звуковыми стимулами) высокий уровень внимания, – всё это способствует выходу сознания из обыденной реальности в его изменённые формы» [7, с.79].

Пересечение седьмое. Единой для регионов Южной и Юго-Восточной Азии является система музыкального обучения, которая испокон веков существенно отличалась от европейской. Достаточно упомянуть, что в Индии, равно как и в Индонезии, этот процесс представляет собой устную традицию, которая была заложена в древние времена и осталась неизменной до настоящего времени. Передача знаний из уст в уста в индуистской традиции называется *гуру-шишья* (учитель-ученик) и концентрируется в понятии «*парампара*» (санскритский условный эквивалент термина «традиция», «преемственность»). В настоящее время в музыкальных институтах страны, несмотря на произошедшую всеобщую стандартизацию музыкального образования, так же придерживаются традиции.

Выводы

Как и в Южной Азии, в Индонезии обучение музыкальному искусству является примером устной традиции. На протяжении столетий знания, передаваясь от поколения к поколению из уст в уста, как и традиционные мелодии, не фиксировались в письменном виде. Современная система музыкального образования в Индии и Индонезии совмещает в себе педагогические достижения и Запада, и Востока; её структурирование началось в середине XX века, когда в различных городах этих регионов были открыты многочисленные музыкальные школы и институты. В рамках западных образовательных институтов бережно сохраняются исконные методики обучения; сложившаяся система музыкального образования демонстрирует эффективность привнесения инокультурного опыта в рамках сохранения автохтонных традиций.

Заключение

Таким образом, в рамках данной статьи были выявлены параллели и пересечения в характеристике музыкальной культуры двух обширных регионов Южной и Юго-Восточной Азии на примере Индии и Индонезии. При сравнительном анализе невозможно не обратить внимания на многочисленные родственные тенденции и явления, присутствующие в обеих культурах. К числу ключевых характеристик индийской и индонезийской цивилизаций следует отнести теснейшую связь их музы-

кального искусства с религиозно-философскими верованиями, восприятие процесса исполнительства как инструмента взаимодействия с Универсумом, плюрализм музыкальных традиций, примат групповых форм звукотворчества, структурный уровень организации музыкальной ткани, трактовка категории времени, а также ансамблевость как основополагающий принцип в определении системной целостности музыкальной культуры данных регионов. Все перечисленные параметры свидетельствуют о наличии междоцивилизационных контактов внутри азиатских регионов, оказавших существенное влияние на формирование их самобытного культурного облика.

Список литературы

1. Карташова Т. Музыкальная культура Южной и Юго-Восточной Азии: параллели и пересечения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. – 2024. – 204 с.
2. Sanyal R. Philosophy of Music. – Bombay/New Delhi: Somaiya publications PVT LTD. – 1987. – 251 p.
3. Tenzer M. Balinese Gamelan Music. – Singapore: TUTTLE Publishing. – 2011. – 191 p.
4. Bakan M. Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Belanganjur. – Chicago: University of Chicago Press. – 1999. – 384 p.
5. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: ИД «Композитор». – 2010. – 576 с.
6. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка // Пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. – М.: Музыка. – 1980. – 207 с.
7. Петренко В.Ф., Кучеренко В.В. Психологические аспекты медитации // Вестник Московского университета. – Серия 14. Психология. – № 1. – 2008. – С. 68–96.

Карташова Т.В., Карташов В.Д.

«Л.В. атындағы Саратов мемлекеттік консерваториясы» федералдық
мемлекеттік бюджеттік жоғары оқу орны. Собинов»,
Саратов, Ресей

Үнді рага және Индонезия гамеланы: екі мәдениеттің диалогы

Аңдатпа. Мақалада өркениетаралық байланыстарды анықтауға баса назар аударып, Оңтүстік және Оңтүстік-Шығыс Азияның іргелі сипаттамалары қарастырылады. Мәселенің бұл тұжырымы отандық және шетелдік музыкатануда алғаш рет қойылды. Үндістан мен Индонезия мысалында ортақ және айырмашылықтары ашылған екі кең аймақ-өркениеттің музыкалық мәдениетінің ерекшеліктеріне назар аударылады. Үндістан мен Индонезияның тарихи және аймақтық ерекшеліктерін белгілейтін әртүрлі параметрлер негізінде екі мәдени және өркениеттік жүйенің салыстырмалы талдауы жүргізіледі. Музыкалық дәстүрлердің көптігі, дыбыстық мәдениеттің діни-философиялық көзқарастармен байланысы, уақыт категориясының түсіндірмесі, музыка ойнаудың ансамбльдік түрі, музыкалық матаны ұйымдастырудың құрылымдық деңгейі, медитативтілік, музыкалық білім беру жүйесі. Азия аймақтары талданады. Осы өркениеттердің координаттық жүйелерінде қиылысу нүктелерінің

болуы осы мәдениеттерде қалыптасқан архетиптерді куәландырады, олардың өзара әрекеттесуі мен өзара байытылуын растайды.

Түйін сөздер: Оңтүстік Азия, Оңтүстік-Шығыс Азия, рага, гамелан, Үндістан, Индонезия, музыкалық мәдениет.

Kartashova T.V., Kartashov V.D.

Indian raga and Indonesian gamelan: a dialogue between two cultures

Abstract. *The article traces the fundamental characteristics of South and Southeast Asia with an emphasis on the identification of intercivilizational contacts. This formulation of the problem is being considered for the first time in domestic and foreign musicology. The focus is on the characteristics of the musical culture of two vast regions-civilizations, the features of commonality and differences of which are revealed by the example of India and Indonesia. A comparative analysis of the two cultural and civilizational systems is carried out on the basis of various parameters marking the historical and regional specifics of India and Indonesia. The article analyzes the multiplicity of musical traditions, the relationship of sound culture with religious and philosophical views, the interpretation of the category of time, the ensemble type of music making, the structural level of the organization of musical fabric, meditateness, the system of musical education in Asian regions. The presence of points of intersection in the coordinate systems of these civilizations indicates the established archetypes in these cultures, confirming their interaction and mutual enrichment.*

Keywords: *South Asia, Southeast Asia, raga, gamelan, India, Indonesia, musical culture.*

References

1. Kartashova T. Muzykal'naya kul'tura Yuzhnoj i Yugo-Vostochnoj Azii: paralleli i peresecheniya [Musical culture of South and Southeast Asia: parallels and intersections] (Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, Saratov, 2024, 204 p). [in Russian]
2. Sanyal R. Philosophy of Music. – Bombay/New Delhi: Somaiya publications PVT LTD. 1987. 251 p. [in English]
3. Tenzer M. Balinese Gamelan Music. Singapore: TUTTLE Publishing. 2011. 191 p. [in English]
4. Bakan M. Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur. Chicago: University of Chicago Press. 1999. 384 p. [in English]
5. Kartashova T. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i Yuzhnoj Indii [Up-shastriya as a common sound space of musical culture of North and South India] (Composer, Moscow, 2010, 576 p). [in Russian]
6. Deva B. Chaitan'ya. Indijskaya muzyka [Indian music] // Per. s angl. E. Gorohovik, vstup. stat'ya, komment. Dzh. K. Mihajlova (Muzyka, Moscow, 1980, 207 p). [in Russian]
7. Petrenko V.F., Kucherenko V.V. Psihologicheskie aspekty meditacii // Vestnik Moskovskogo universiteta [Bulletin of the Moscow University], 14, № 1 (2008). [in Russian]

Сведения об авторах:

Карташова Татьяна Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратов, Россия.

Карташов Виктор Дмитриевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратов, Россия.

Information about the authors:

Kartashova Tatyana Viktorovna – Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory and Composition of the Saratov State Conservatory named after L.V.Sobinova, Saratov, Russia.

Kartashov Viktor Dmitrievich – Candidate of Art History, Professor of the Department of Folk Instruments of the Saratov State Conservatory named after L.V.Sobinova, Saratov, Russia.

МРНТИ 18.41.15

Сметова А.А., Аргингазинова Г.Б.

Казахский национальный университет искусств
имени Куляш Байсеитовой,
Астана, Казахстан

Авторы для корреспонденции:

almagul.smetova@bk.ru, gulnar_argin@mail.ru

**Деятельность учреждений культуры и концертных организаций
Павлодарской области в 1940-1980 - е годы**

Аннотация. *Каждый народ создает свою культуру и искусство, где отражает неповторимую национальную жизнь и историю. Национальная культура самобытна, ибо она выражает духовную жизнь своей нации посредством особых, специфических и оригинальных средств и способов, образующих системную целостность.*

Статья Сметовой А.А., Аргингазиновой Г.Б. посвящена деятельности учреждений культуры и концертных организаций в Павлодарской области в военные, послевоенные годы, годы освоения Целины и период индустриализации. Материал основан на материалах Государственного архива Павлодарской области, хронологически выстроен. В работе показана динамика становления и развития концертных учреждений и их деятельности, концертные коллективы и бригады, годовые отчеты концертов, гастролей в статистике и персоналиях.

Начиная с 1940-х годов возросла роль музыкально-просветительской, массо-

во-патриотической, развлекательной сферы жизнедеятельности человека. Она являлась одним из мощных эстетических и эмоциональных рычагов, воздействующих на сознание народа.

Важным центром по пропаганде музыкального искусства, классической и камерной музыки среди павлодарцев являлась филармония, в которой действовали различные творческие коллективы, музыкальные лектории, концертные организации. Главной задачей их деятельности было всемерное повышение воспитания трудящихся, пропаганда значения сторонников за укрепление и сохранение мира, обеспечение массового развития художественной самодеятельности.

Ключевые слова: концертная организация, Казахская государственная филармония имени Жамбыла, хозрасчетная бригада, шефские концерты, концертные эстрадные бригады (КЭБ), артисты, художественное творчество.

Введение.

Представленная работа расширяет знания в области истории музыкальной культуры, исполнительства в Казахстане на примере Павлодарской области, дает понимание факторов, предпосылок, условий, тенденций процесса становления и развития учреждений культуры и концертных организаций.

Актуальность. Культурное историческое наследие, это национальное достояние и ценность, которые мы должны не только сберечь, но и передать будущим поколениям. Актуальность темы обусловлена недостаточной ее изученностью. Несмотря на то, что в ряде трудов казахстанских ученых, в том или ином ракурсе частично затрагиваются отдельные аспекты истории развития учреждений культуры и концертных организаций, однако вплоть до настоящего времени не было специальных исследований, ставящих своей целью изучение истории, становления, развития концертных организаций в Казахстане в широком хронологическом диапазоне.

Степень изученности проблематики.

Редкие статьи в средствах массовой информации областного и республиканского значения, архивные и музейные документы составляют лишь небольшую часть материалов из истории деятельности музыкальных организаций Павлодарской области в 1940-1980 годы.

Методологическую основу исследования составляют теория о взаимосвязи в истории прошлого, настоящего и будущего; о культурно-исторической теории развития общества; фундаментальные положения о социальной сущности воспитания.

Важнейшее методологическое значение для исследования и периодизации развития культурных явлений и систем имеет проблема связи истории с современностью. Богатое наследие историко-культурного прошлого Казахстана должно быть в полной мере учтено в качестве объективных «уроков истории».

Обсуждение

К числу первой концертной организации Министерства культуры Казахской ССР, действовавшей на территории Павлодарской области, относится Уполномоченный Казахской государственной филармонии имени Жамбыла. Уполномоченный, в

лице М. Гайгородецкого, который был назначен приказом Казгосфилармонии имени Жамбыла от 19 ноября 1941 года № 834 и приступил к работе с 5.12.1941 года [1]. Деятельность уполномоченного началась с создания хозрасчетных концертных бригад, ансамблей с целью культурного обслуживания трудящихся области. Так, приказом уполномоченного от 16.12.1941 года № 4 была создана первая хозрасчетная бригада под названием «Эстрадно-цирковая хозрасчетная бригада №1» в составе семи человек [2].

Далее были организованы:

- хозрасчетный концертный ансамбль в составе 7 артистов (приказ от 26.12.1941 год № 5);
- хозрасчетная концертная бригада под названием «Эстрадно-цирковая;
- колхозная бригада № 2» в составе четырех человек (приказ от 16.02.1942 год № 11) [3];
- хозрасчетная концертная бригада под названием «Концертно- эстрадный ансамбль № 2» в составе четырех человек (приказ от 31 июля 1942 год № 28).

Нередко в состав местных концертных бригад включались артисты, командированные в Павлодарскую область из других городов Советского Союза. Так, аттракцион «Танец красок» в составе двух артистов Ленинградской эстрады был допущен к работе в составе местного концертного ансамбля на условиях хозрасчета [4].

Бригады, ансамбли обслуживали концертными программами тружеников области, давали разовые концерты в Павлодаре, выезжали с концертами на промышленные предприятия, в частности, на комбинат «Майкаинзолото», Таволжанский солепромысел и другие [5].

В период сельскохозяйственных кампаний (посевной, уборочной)

артисты с концертами выезжали в районы области, нередко организуя выступления непосредственно на полевых станах. Так, для наилучшего обслуживания трудящихся колхозов и совхозов области в период подготовки и проведения весеннего сева 1942 года были закреплены за эстрадно-цирковой бригадой № 2 – Лозовский, Цюрупинский районы, за концертным ансамблем – Баянаульский, Павлодарский районы, а за прибывшей в Павлодарскую область по путевке Уполномоченного Казгосфилармонии по Семипалатинской области бригадой «Киевский ансамбль песни и пляски цыган» в составе 6 человек - Иртышский, Куйбышевский, Цюрупинский районы.

В порядке культурного шефства, согласно приказу уполномоченного

от 23.02. 1942 года № 12, проводилось художественное обслуживание воинских частей и госпиталей. В приказе оговаривалась необходимость немедленно ставить в известность обо всех концертах, организованных в воинских частях, с представлением отзыва организации, где ставился концерт. Так, на 19-20 декабря 1942 года по приказу уполномоченного от 18 декабря 1942 года №51 концертная бригада №1 в составе 9 человек была направлена в Щербаты на шефское обслуживание расположенного там эвакуогоспиталя № 3604 [6].

В документах Государственного архива Павлодарской области сохранился отзыв Павлодарского эвакогоспиталя № 2448 от 9 мая 1942 года, где отмечалось, что за время существования госпиталя артисты госэстрады и цирка под художественным руководством Марчесса М.А. дали 12 шефских концертов для больных и раненых бойцов, командиров и политработников, находившихся на лечении в эвакогоспитале. В отзыве отмечалось: «... художественная часть, исполнение артистов - отличное. Артисты пользовались большим успехом, каждый исполненный номер артистов неоднократно вызывался на бис. С огромным сочувствием (так в документе) и желанием слушали бойцы, командиры и политработники, выносили сердечную благодарность всему коллективу». С 1942 года павлодарские артисты стали выезжать в гастрольные поездки по Алтайскому краю, Новосибирской области [7].

Для упорядочения работы концертных бригад, улучшения ее качества приказом уполномоченного от 13 января 1942 года №7 все работники филармонии должны были зарегистрироваться, представить на утверждение свой репертуар. Приказом уполномоченного от 16.10. 1942 года №39 была назначена комиссия для просмотра хозрасчетных бригад с последующим определением категорий артистов, паспортизации бригад. В результате в области были утверждены следующие бригады:

- хозрасчетная бригада под названием «Эстрадная бригада №1» в составе девяти человек, утвержденная приказом от 20.10.1942года № 40, которая на основании приказа уполномоченного от 31.10.1942 года №44 в соответствии с договоренностью с Обкомом ЛКСК Казахстана стала именоваться «Комсомольской молодежной эстрадной бригадой №1» (в репертуар этой бригады входило художественное чтение произведений классических и советских авторов, юмор, сатира, исполнение фельетонов, частушки, цирковые номера, ритмические танцы, народные песни);
- хозрасчетная бригада под названием «Эстрадная бригада №2» в составе четырех человек, утвержденная приказом от 24.10.1942 года №42, называвшаяся также колхозной, в связи с тем, что работала только на выезде в сельской местности (в ее репертуаре были скетчи, иллюзионисты, гавайская гитара, балалайка);
- хозрасчетная бригада под названием «Эстрадная бригада №3» в составе четырех человек, утвержденная приказом от 29.10.42года №43, также считавшаяся колхозной (в ее репертуаре были народные и современные песни, арии из оперетт, художественное чтение, человек-оркестр, баян);
- хозрасчетная бригада под названием «Эстрадно-цирковая бригада № 4» в составе 10 человек, утвержденная приказом от 16.11.1942 года №47, где работали, в основном, иллюзионисты, переименованная приказом уполномоченного от 3.11.1943 года № 47/98 в ансамбль лилипутов под руководством Марчесса М.А. (программа бригады была построена на оборонную тематику) [8].

Следует отметить, что за 1942 год концертными бригадами и ансамблями были даны 561 вечерних и 37 утренних концертов. Из них по обслуживанию посевной кампании – 155 концертов, уборочной – 158, шефских концертов - 56, в фонд обороны страны – 5. Всего было обслужено 348 тысяч зрителей.

Как свидетельствует документ, с ноября 1943 года сложившееся концертно-эстрадное объединение концертных бригад и ансамблей и Уполномоченный Казгосфилармонии имени Жамбыла по Павлодарской области стали называться филиалом Казгосфилармонии имени Жамбыла [9].

В соответствии с приказом Уполномоченного от 23.02.1943.года № 9/60 вступил в эксплуатацию стационарный концертный зал. В штат концертного зала были зачислены администратор, являвшийся заместителем уполномоченного Казгосфилармонии имени Жамбыла по Павлодарской области по концертному залу, организатор зрителя, кассир, контролер, 2 билетера, 2 гардеробщицы, уборщица, а также сторож и истопник.

С появлением стационарного концертного зала расширилась концертная деятельность филармонии в городе Павлодаре; администрация вела переговоры о заключении договоров на работу в Павлодарской области гастрольных ансамблей из Алма-Аты, Новосибирска, Омска.

Решением Павлодарского горисполкома от 13 августа 1943 года № 12- 202 с целью создания нормальных условий для развития концертной деятельности, в связи с растущим объемом работ здание бывшего Дома пионеров (бывшая Мечеть) было передано на арендных началах в распоряжение филиала Казгосфилармонии [10].

На основании приказа областного отдела по делам искусств от 2 апреля 1944 года №13 в филармонии был создан кукольный театр, директором которого стала С.С. Кострич.

Всего за 1945 года филиалом Казгосфилармонии было дано 367 эстрадных концертов, обслужено 55,8 тысяч зрителей [11].

По приглашению филиала Казгосфилармонии в городе работали бригады украинских драматургов, Рубцовского драмтеатра, ансамбля баяниста Малинина, китайские концертные бригады, концертные бригады из Москвы, Новосибирска и др. Всего по приглашению работала 31 бригада [12].

Областной драматический театр им. А.П.Чехова был открыт в ноябре 1945 года. В театре выросли замечательные мастера сцены – народная артистка Казахской ССР. Струнина, заслуженный артист Казахской ССР. М. Г. Бушуев.

Во время войны роль концертных учреждений значительно возросла. Для установления единства в руководстве в 1945 году при исполнительных комитетах краевых, областных, городских и районных Советов депутатов, трудящихся стали создаваться отделы культурно-просветительных учреждений. Им подчинялись все библиотеки, музеи, клубы, дома культуры, лекционные бюро, парки культуры и отдыха местного значения.

В годы Великой Отечественной войны в Павлодарскую область было эвакуировано немало музыкантов-педагогов, которые способствовали росту национальных исполнительских и педагогических кадров. Результатом стало открытие в 1943 году первой музыкальной школы, филиал госфилармонии, в 1945 году – русского театра. В области, впервые работали концертные бригады из Москвы, Новосибирска, Украины и Китая, Новосибирска и др.

Таким образом, в период войны, несмотря на невероятные трудности, правительство Республики Казахстана уделяло много внимания культурно-воспитательной работе, заботилось о просвещении и дальнейшем всестороннем культурном развитии народа.

1946-1954 гг. – послевоенные годы. В послевоенные годы задачи в области культурного строительства усложняются. Это вызывает уже в 1946 году перестройку органов управления культурой, но касается она в большей мере центральных органов управления.

Согласно решению горисполкома от 19 марта 1946 года № 7/43, концертный зал у филиала Казгосфилармонии был изъят, в связи с чем с 1 апреля 1946 года Павлодарский областной филиал Казгосфилармонии имени Жамбыла был реорганизован в концертно-эстрадное бюро (кэб), все артисты были переведены в штатные на разовую оплату труда [13]. В 1947 году концертно-эстрадное бюро (кэб) при областном отделе искусств существовало на принципе самоокупаемости. Само бюро состояло из 3 единиц: директора, администратора, бухгалтера. Весь артистический состав являлся штатным 14.

За 1947 год кэб принял 17 бригад из других областей и республик: из Алма-Аты, Новосибирска, Омска, Петропавловска, Семипалатинска и др. Местными силами были организованы джазовый оркестр, состоявший из 7 человек, духовой оркестр, состоящий из 10 человек, действовали также эстрадно-драматический ансамбль из 4 человек, кукольный театр из 5 человек [15].

Всего за 1947 год было проведено более 30 концертов в городе и области, 34 детских утренника, обслужено 35 тысяч зрителей [16].

За 1949 год концертными бригадами было дано в городе и области 825 концертов, в том числе в колхозах – 453, в совхозах – 11, МТС – 64, с охватом 11.850 тысяч человек.

Всего в 1949 году было обслужено концертами 91,5 тысяч человек [17]. В 1949 году в кэбе работало 18 бригад, из них гастрольных 11, состоявших на постоянном учете – 7. Из общего количества 12 бригад были с чисто концертными программами, 6 – с эстрадно-цирковыми.

Концертные бригады кэба принимали активное участие в обслуживании сельского населения в период посевной и уборочной. Так, во время уборки урожая в районах работали 4 концертные бригады, казахский ансамбль, драматический украинский ансамбль, детский кукольный театр. Ими было обслужено 53 колхоза, 35 полевых станов, районных центров. Концертами охвачено 2 тысячи зрителей.

Концертные бригады командировались для обслуживания промышленных районов области, железнодорожныхстроек, курорта Муялды. В 1949 году на шахтах-новостройках «Экибастууголь», на строительстве новой магистрали, в 7 ауле, Калкамане, на Таволжанском солепромысле было проведено 491 выездных концерта, обслужено 72,883 тысяч зрителей [18].

Артистами концертных бригад в 1949 осуществлялись постановки кукольного театра, в концертных программах демонстрировались театрализованные представле-

ния из колхозной жизни, отрывки пьесы «Кыз Жибек», литературные монтажи, песни, частушки, художественное чтение, музыкальное исполнение на всевозможных инструментах, разнохарактерные пляски, акробатические и жонглерские номера, что подтверждается сохранившимся списком артистов, работавших в то время.

Список артистов (бригад), состоящих на учебе и работающих в
введении Павлодарского Концертно-эстрадного бюро, по состоянию
на 1 октября 1949 года

1. Казахская концертная бригада под руководством
Б. Жылкибаева и К. Тайкенова

Состав:

1. Жилкибаев Байгабыл – популярный певец, импровизатор;
2. Тайкенов Каирбек – певец, домбрист и аккомпониатор;
3. Алпысбаева Ануза – артистка-певица;
4. Бакирова Рая – артистка-певица;
5. Абдеева Капиза – артистка-певица;
6. Жанпеисова Назым – артистка-певица;
7. Кенжебаев Ерген – баянист-аккомпониатор.

2. Русская концертная бригада под руководством В.Н. Денисова.

Состав:

1. Денисов Василий Николаевич – разговорник (героика, юмор);
2. Ченснович Юлия Александровна – певица разнохарактерных песен;
3. Марынкин Иван Максимович – певец (лирический тенор);
4. Дементьев Михаил Федорович – баянист-солист.

3. Эстрадная бригада под руководством А.В. Герони

Состав:

1. Герони Александрович Викторович – музыкальный эксцентрик;
2. Герони Анна Васильевна – чтец;
3. Герони Ольга Васильевна – музыкальный эксцентрик;
4. Шпагин Вячеслав Васильевич – ведущий.

4. Концертно-эстрадная бригада под руководством Л.М. Чжан

Состав:

1. Чжан Лидия Михайловна – конферансье;
2. Чжан Зинаида Васильевна – чтец и пластика-акробатика;
3. Чжан Александра Васильевна – акробатика;
4. Шалисов Семен Абрамович – аккордеонист – солист;
5. Дорогань Иван Наумович – танцор;
6. Шевелев Константин Александрович – гитарист – солист.

5. Концертно-эстрадная бригада под руководством П.П. Самсонова

Состав:

1. Катрич Сима Сергеевна – разговорный жанр (героика и бытовые рассказы);
2. Самсонов Петр Петрович – чтец и конферансье;
3. Гизатуллина Азалия – певица разнохарактерных песен;
4. Ленг Геннадий Петрович – аккомпониатор-баянист;
5. Фомишов Сергей Александрович – иллюзионист-манипулятор.

6. Концертная бригада под руководством К.Коломейцева

Состав:

1. Коломейцев Константин – конферансье;
2. Антипова Мария Мария Ивановна – певица;
3. Наркевич Михаил Иванович – музыкальный эксцентрик;
4. Наркевич Анна Николаевна – музыкальный эксцентрик;
5. Гриценко Александр – баянист – аккомпониатор.

7. Концертно-эстрадная бригада под руководством В.М.Лебковского

Состав:

1. Дебковский Владимир Михайлович – конферансье;
2. Берестов Николай Сергеевич – баянист – аккомпониатор;
3. Волков Александр Петрович – иллюзионист;
4. Макаренко Эмма Арнольдовна – спортивная гимнастика;
5. Куликова Серафима Самоновна – певица.

8. Концертно-эстрадная бригада под руководством Л.П. Серова

Состав:

1. Серов Леонид Петрович – конферансье;
2. Разанов Леонид Михайлович – танцор;
3. Корниенко Григорий – солист – баянист;
4. Си-ни-яд – иллюзионистка.

В 1950 году всего было дано 1010 эстрадных концертов, из них 61 – в городе, 949 – в районах; всего было обслужено 107,8 тысяч зрителей [19].

В течение года в городе и области работало 24 концертно-эстрадных бригады, в летний период был организован на Павлодарском рынке летний павильон эстрады.

Бригады Павлодарского кэба направлялись также в гастрольные поездки в соседние области. Так, казахская бригада под руководством К.Тайкенова работала в Усть-Каменогорске, бригада С.Варкачева – в Семипалатинской области, А.Герони – в Талды-Кургане и др.

Систематически в Павлодарскую область приглашались концертные бригады из других областей. Так, в 1951 году в области работали бригады народной артистки Казахской ССР Жамал Омаровой, Заслуженного артиста Казахской ССР Айпакова, Ма-

линина, Арацковой и другие [20].

16-18 мая 1952 года Павлодарское областное концертно-эстрадное бюро было ликвидировано в связи с кустованием кэбов Казахской ССР, проводимом на основании решения Совета Министров Казахской ССР от 14 марта 1952 года № 156 и приказа Управления по делам искусств при Совете Министров Казахской ССР от 19 марта 1952 года № 0-95 21. Согласно вышеназванному приказу, обслуживание концертной деятельностью Павлодарской области возлагалось на Карагандинскую филармонию, фактически же после ликвидации Павлодарского кэба его дела и имущество были переданы Петропавловскому кэбу. Об этом говорит историческая справка в деле фонда № 880 от 30 мая 1952 года, составленная бухгалтером Павлодарского областного кэба Точиевым и заверенная заведующим областным отделом по делам искусств, документы (письма, докладные записки) фондов 1056 областного отдела по делам искусств, 400 областного управления культуры [22].

Первые крупные изменения в системе местных органов управления культуры произошли в результате общей реорганизации министерства СССР и союзных республик, осуществленной в 1953 году. Павлодарское областное управление культуры, так же как и все областные управления, образовано в соответствии со статьей 69 Конституции Каз. ССР по Указу Президиума Верховного Совета Каз.ССР от 17 июля 1953 года, распоряжением Совета Министров Каз.ССР от 30.06. 1953 года №466 [23]. Этим законодательными актами были объединены областные управления кинофикации, областные отделы культпросветработы, областные управления полиграфической промышленности, издательств и книжной торговли, областные отделы по делам искусств, областные комитеты и редакции, радиоинформации в областные управления культуры Министерства культуры Каз.ССР.

Ликвидация Павлодарского кэба, передача дела концертного обслуживания области Петропавловскому кэбу не устраивало руководство Павлодарской области. В докладной записке (областное управление культуры) от 20 января 1955 года отмечалось, что Петропавловский кэб, взявший на себя обязанности по культурному обслуживанию области концертными бригадами, со своей задачей не справился. Концерты в Павлодарской области проводились случайно приезжающими цирковыми и эстрадными бригадами из других областей. Из кустового же кэба в область направлялось очень мало артистов, так за 1954 год было направлено только 4-5 бригады, в то время как потребность в культурном обслуживании труженников села и города значительно возросла в связи с огромным притоком населения в Павлодарскую область на освоение целинных и залежных земель, а также строительством новых заводов союзного значения. Местные органы власти ходатайствовали о необходимости организации в Павлодарской области кэбов или филармонии.

1954 – 1964 гг. – освоение целины. В разработке послевоенной аграрной политики КПСС и подъеме социалистического сельского хозяйства крупный шаг был сделан сентябрьским (1953г.), февральско-мартовским (1954г.) и январским (1955г.) Пленумами ЦК КПСС.

На основе исторических решений партии в стране развернулось гигантское

сражение за освоение целинных и залежных земель. В претворении величественной аграрной политики КПСС значительное место было отведено Казахской ССР. То, что республика, обладающая большими резервами плодородных земель, пригодных для производства зерна при относительно небольших капитальных вложениях, оказалась в авангарде всенародной борьбы за массовое освоение веками нетронутых земель.

Задачи республиканской партийной организации, вытекающие из Постановления сентябрьского (1953г.) Пленума ЦК КПСС, рассматривались в октябре 1953года на VI и 27 ноября того же года на VII Пленумах ЦК Компартии Казахстана.

На VII съезде Компартии Казахстана, состоявшемся 16-18 февраля

1954 года, центральное место занял вопрос об освоении целинных и залежных земель. Съезд обязал обкомы, горкомы и райкомы партии обеспечить всемерное повышение идейного уровня массово-политической и культурно-просветительской работы среди всех слоев населения воспитывать трудящихся в духе безграничной преданности Родине, в духе советского патриотизма и дружбы народов СССР.

В историю нашей Родины, в летопись свершений советского народа вошла эпопея освоения целинных и залежных земель. Павлодарская область была одной из 5 областей Северного Казахстана, куда ранней весной 1954 года устремились первые эшелоны с целинниками, мощной сельскохозяйственной техникой, строительными материалами и транспортными средствами. Первыми 28 февраля павлодарцы встретили отряд энтузиастов из Алма-Аты, 6 марта прибыла первая группа москвичей, 8 марта – второй отряд алматинских комсомольцев, 11 марта приехали томбовские механизаторы, 13 марта – орловцы туляки. Затем посланцы молодежи Донбасса, Ставрополя, Ленинграда, Ярославля, Львова, Урала, Вологды, Татарии и т.д. В один только день – 16 марта – на станцию Павлодар прибыли 3 эшелона, которыми приехало свыше тысячи человек. Массовое наступление на целину началось в области весной 1954 года. Павлодарские степи наполнил гул тракторов. Именно в эту весну была поднята первая борозда, вбился первый колышек нового совхоза. За 2 года (1954-1955г.г.) в Павлодарской области выросли 32 новых совхоза.

Освоение огромного массива новых земель изменило облик, ритм жизни целинных областей. «Для нашей республики, – подчеркивал Д.А.Кунаев, – освоение целины стало мощным ускорителем развития всей экономики, науки и культуры» [24]. Уже в первые три года в целинных областях было сдано в эксплуатацию 300 новых клубов, 400 библиотек, функционировало 80 стационарных и 60 передвижных киноустановок и другие культурные учреждения [25].

С 7 ноября 1965 года в Павлодаре началось регулярное местное телевизионное вещание. Это была памятная веха в культурной жизни Павлодара и области.

До 1970 года павлодарцы могли смотреть только программы местного телевидения. Они впервые видели на экранах свои поля, заводы, самих себя, лучшие творческие коллективы страны. Местные программы дополнялись записанными на киноленту программами Центрального телевидения, художественными фильмами. У истоков павлодарского телевидения стояли Х.Токпанов, С.Шевченко, Р.Балтабаев, О.Лебедев и другие. В 1957-1959 г.г. ЦК КПСС и Советское правительство, ЦК Ком-

партии Казахстана и Совет Министров республики приняли целый ряд важнейших решений, направленных на усиление партийно-политической и культурно-массовой работы [26]. Во всех областях по линии местных управлений культуры развернулась напряженная борьба по улучшению деятельности клубов, театров, концертных бюро. Свыше 5 тысяч клубов и Домов культуры, 19 театров, 12 концертных организаций несли культуру и просвещение в массы [27]. С 15 мая по 1 ноября 1957 года проводился смотр учреждений культуры, посвященный 40-летию ВОСР. В нем приняли участие культурно-просветительские учреждения. Смотри показал, что многие из них, особенно в целинных областях, значительно повысили уровень своей работы, разнообразили ее формы 28.

С 1953 по 1962 год управление культуры имело полное название – областное управление культуры исполнительного комитета Павлодарского областного Совета депутатов трудящихся.

На завершающем этапе освоения целинных и залежных земель клубные учреждения прочно вошли в быт целинников, стали важнейшим очагами передовой социалистической культуры.

Особый интерес вызывали у целинников вечера трудовой славы, организованные Дворцами культуры и клубами. Вечера заканчивались концертами художественной самодеятельности.

Уровень работы кружков художественной самодеятельности и профессиональное мастерство их участников поднялся в период подготовки и проведения с 1 сентября 1959 года по 1 сентября 1960 года районных и областных смотров в честь 40-летия образования Казахской ССР и Компартии Казахстана.

25 мая 1960 года ЦК КП Казахстана и Совета Министров Казахской ССР приняли постановление «Об улучшении культурно-бытовых условий животноводов на участках отгона». В связи с этим было обращено особое внимание на дальнейшее увеличение автоклубов.

Как свидетельствуют документы областного госархива, в 1958 году в Павлодарской области уже работало концертно-эстрадное бюро, штат его составлял 41 человек. Это административно-управленческий персонал – 4 человека (директор, администратор, старший бухгалтер, счетовод - кассир), художественный руководитель, концертмейстер, художественный персонал – 32 человека (артисты разного жанра, вокалисты, артисты балета, артисты оригинального жанра, инструменталисты), обслуживающий персонал – 3 человека.

К началу 1961 года с целью улучшения работы Павлодарского кэба был почти полностью обновлен его творческий состав; проведен набор новых бригад не только с разнообразной и содержательной программой, но и с качественным исполнением произведений эстрадного искусства.

По состоянию на 1 февраля 1961 года в области имелись 4 концертных бригады:

- молодежная эстрадная бригада под руководством Федулова Н.Т. в составе 9 человек;

- концертная (гастрольная) бригада под руководством Лехтера Е.Л. в составе 9 человек;
- концертная бригада под руководством Вронской М.В. в составе 8 человек;
- концертная казахская бригада, организованная в 1957 году под руководством Абдыкаримова в составе 7 человек [29].

Однако в конце 1963 года вновь встает вопрос «по предложению краевых организаций» о реорганизации Павлодарского кэба в филиал «Целинконцерта». Обком Компартии Казахстана и облисполкома обратились с письмом в Министерство культуры Казахской ССР от 26 декабря 1963 года №193 [30] с просьбой сохранить областное концертно-эстрадное бюро самостоятельной организацией, а в 1964 году подготовить вопрос о реорганизации Павлодарского кэба в областную филармонию. Эта просьба не была удовлетворена.

Согласно документам, хранящимся в областном госархиве, мы видим, что в 1964 году все же действовало Павлодарское областное отделение Целинконцерта, о чем свидетельствуют отчеты областного отделения (таблица 1) [31].

Таблица 1 – Статистический отчет Павлодарского областного отделения Целинконцерта за 1964/1965 гг.

годы	Проведено концертов	Обслужено зрителей
1964г.	1134	194,562 тысяч
1965г.	1335	254,8 тысяч

В 1963 году в Павлодаре был выстроен Дом культуры железнодорожников (ДК ЖД). Зрительный зал рассчитан на 650 мест, на втором этаже – малый зал. При ДКЖД находились: техническая библиотека, комнаты для кружковой работы. Дом культуры стал проводником внедрения в жизнь новых обрядов и праздников.

Дворец Культуры металлургов был открыт 9 мая 1968 года.

Зрительный зал рассчитан на 850 мест, актовый на 200. При Дворце работали библиотека, детский сектор, кружки самодеятельности, клуб женщин «Красная гвоздика». Большой популярностью пользовался ансамбль «Орфей» под руководством В.Баланюка.

В 1964 году с введением единых Советов в областях, управление культуры получило полное название – областное управление культуры Павлодарской области Совета депутатов трудящихся. Областное управление культуры оказывало помощь общественным организациям в дальнейшем развитии художественной самодеятельности, координировало их работу, осуществляло общеполитическое руководство ими.

Областное управление культуры руководило над всеми видами искусств: изобразительным, театральным, музыкальным, держало контроль над репертуаром театров, концертных учреждений, осуществляло руководство работой государственной киносети.

Главной задачей управления культуры было всемерное повышение воспитания трудящихся, пропаганда значения сторонников за укрепление и сохранение мира, обеспечение массового развития художественной самодеятельности. Областное управление культуры проводило значительную работу по обслуживанию населения.

1965-1985 гг. – индустриализация. На основании Постановления

Совета Министров Казахской ССР от 22 декабря 1965 года № 688 «Об упразднении Целинного края Казахской ССР», было принято предложение Министерства культуры Казахской ССР на базе Целинконцерта создать Кокчетавскую, Кустанайскую, Павлодарскую, Северо-Казахстанскую, Целиноградскую областные филармонии, приказом областного управления культуры от 2 декабря 1965 года № 97. С 1 декабря 1965 года на базе областного отделения Целинконцерта была открыта Павлодарская областная филармония как самостоятельное учреждение [32]. Директором областной филармонии был назначен Лукашевич Василий Александрович, художественным руководителем – Жумартов Нургазы Хамитович.

В записке областного управления культуры от 22 ноября 1965 года о создании Павлодарской филармонии отмечается: «При ее образовании значительно расширяется объем работы и изменяется форма концертного обслуживания трудящихся области. Областное отделение «Целинконцерта» из прокатной конторы без своего творческого состава становится самостоятельной организацией – филармонией с постоянным творческим составом и административно – обслуживающим аппаратом» [33].

В 1965 году в области гастролировали Московский театр юного зрителя, эстрадный коллектив Ленинграда и другие [34]. С 1965 по 1985 областная филармония приглашала в Павлодар десятки ансамблей и оркестров, хоров и солистов из всех республик Союза. Благодаря концертной деятельности филармонии, в городе побывали артисты Кировской (1965), Казанской, Херсонской, Грузинской, Марийской, Карельской, Киевской, Ульяновской (1967), Литовской, Рязанской (1968), Киргизской, Пензенской (1969), Московской (1970), Гурьевской, Томской (1975), Алма-Атинской и других филармоний.

Состоялись гастроли известных народных хоров – Уральского (1969), Северного (1967, 1972), Воронежского (1977, 1980), Волжского (1976, 1986), Рязанского (1971), Оренбургского (1969), Белорусского (1967), имени Пятницкого (1974, 1983), имени Свешникова (1972), Кубанского казачьего ансамбля (1977). В Павлодаре с гастроями побывали: эстрадные ансамбли, ансамбли песни и танца из Украины, Киргизии, Белоруссии, России, Татарии, на павлодарской сцене выступали известные певцы и артисты эстрады – И.Кобзон, А.Беседин, Э.Горобец, М.Суворова, В.Толкунова, Б.Закиров, И.Понаровская, П.Вирский, К.Бельды, З.Долуханова, Р.Ибрагимов, Л.Зыкина, Н.Гнатюк, Я. Евдокимов, О.Воронец, В.Трошин, Л.Сенчина, Е.Петросян, Г.Ненашева, Т.Чабан и многие другие.

Приглашала наша филармония и воинские ансамбли. У нас выступали ансамбли песни пляски летчиков (1967), Тихоокеанского флота, Сибирского военного округа

(1968), Краснознаменной Каспийской флотилии (1971). Алматинские и другие казахстанские коллективы, ансамбли и солисты частенько наезжали с концертами в Павлодар по заявкам нашей филармонии, а до 1965 года – по заявкам областного отдела искусств. Павлодарские любители музыки наслаждались пением народных артистов Казахстана, известных, впрочем, и далеко за ее пределами – Б.Тулегеновой, Р. Баглановой (которая побывала в Павлодаре – в 1952, 1954, 1958, 1962, 1969, 1985 годах), Р.Жамановой, Е.Серкебаева, А.Днишева, Р.Рымбаевой, К.Кенжетаева и др.

Выступали в Павлодаре вокально-инструментальные ансамбли «Дос - Мукасан», «Гульдер», Государственная хоровая капелла, Государственный оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы (1972, 1976),

Государственный ансамбль песни и танца под руководством Л.Чернышовой (1968), различные молодежные эстрадные ансамбли.

Из приглашенных артистов филармонией было организовано 8 коллективов: 2 лекторийных (1 – трилогия о Ленине; 2 – «Песня – душа народа», «Ленин и музыка»); 1 национальный казахский; 2 детских (1 – детский кукольный; 2 – детская бригада); 3 эстрадных (1 эстрадная группа «У Вас в гостях», 2 – эстрадная группа «Для Вас, друзья»); 3 – молодежных ансамбля [35].

Из 60 актеров 18 находились в штате филармонии, остальные 42 работали по договору. При филармонии действовал художественный совет, который просматривал и принимал репертуар каждого коллектива.

В штат областной филармонии на 1968 год входило 54 человека, из них административно – управленческий аппарат – 4 человека, творческий состав (артисты разных категорий и жанров) – 33 человека, художественный руководитель, режиссер, концертмейстер, технический персонал.

В 1968 году областной филармонией было дано 2386 концертов и обслужено 576,8 тысяч зрителей [36]. Из общего числа концертов – 40 симфонических, 408 – филармонических, 1350 – эстрадных, 550 – детских, 37 – концертов-лекций.

В 1968 году перед трудящимися области выступили Государственный ансамбль песни и пляски Казахской ССР под руководством Чернышовой, коллектив Малого художественного академического театра, Симфонический оркестр Казахской ССР, Ансамбль песни и пляски Советской Армии и др. Павлодарцы побывали на концертах народных артистов СССР и Казахской ССР Р. и М.Абдуллиных, заслуженной артистки СССР А.Григорьевой, народной артистки СССР Г.Измайловой, выступили также с концертами лауреаты Международных конкурсов скрипачи Р.Файн, Б.Гальдштейн, виолончелист В.Фрейгин.

В деятельности с 1968 года стали появляться новые формы работы. Наряду с отдельными концертами стали проводиться недели, декады, фестивали, праздники искусств.

Так, с 5 по 12 июня 1968 года в Баянаульском районе прошла «Неделя эстрадного искусства», в которой приняли участие 8 концертных бригад из 120 артистов. В эти дни в клубах, домах культуры, на открытых площадках был дан 21 концерт и было обслужено 6.530 человек. Артисты филармонии познакомились с жизнью рай-

она, встречались с сельскими тружениками, рассказывали о своих творческих планах.

Решением облисполкома от 9 марта 1971 года № 136/4 «О юбилее поэта Исы Байзакова» Павлодарской областной филармонии было присвоено имя Исы Байзакова [37]. С 1 апреля по 30 августа 1972 года филармонией был проведен фестиваль искусств. В нем приняли участие такие коллективы, как Государственный академический русский народный хор под руководством Свешникова, Новосибирский симфонический оркестр, Ансамбль танца Туркменской ССР, Камерный оркестр Беларуссии, Оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы и др.

По инициативе филармонии кульминацией этого фестиваля явился Праздник искусств, посвященный 50-летию образования СССР, на стадионах городов и области с участием народного артиста СССР Ермака Серкебаева и Р.Абдуллина, народной артистки Казахской ССР М.Абдуллиной, заслуженного артиста РСФСР И.Суржикова, артистов городов Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Ташкента и др.

Праздник прошел на стадионах городов Ермака, Павлодара, Экибастуза. Об успехе представлений свидетельствует количество зрителей, пришедших на праздник – 48 тысяч. Во дворцах и клубах городов и сел области были организованы, помимо выступлений павлодарских коллективов, выступления с сольными концертами лауреатов международных конкурсов Г.Ненашевой (вокал), А.Скавронского (рояль), Гаврони (виолончель), А.Полетаева с ансамблем русских народных инструментов и др. [38].

Следует отметить, что качественный состав творческих коллективов филармонии в 70-е годы значительно стал улучшаться. В 1972 году в филармонии работали 3 лауреата республиканских конкурсов В.Линчевский, Б.Осокин, Л.Петрова, Выпускники эстрадно-цирковой студии города Алма-Аты, выпускники консерваторий, музыкальных училищ.

Однако филармония остро нуждалась в квалифицированных кадрах казахской национальности.

Так, в 1974 году в эстрадном коллективе «Алау» работали только 5% артистов коренной национальности, из которых только один человек имел среднее специальное образование, а в казахском музыкальном лектории не было ни одного человека с музыкальным образованием [39]. С 21 по 29 апреля 1974 года областной филармонией был проведен фестиваль «Золотой колос», в период которого были обслужены все районы области.

Все коллективы филармонии проводили шефские концерты, организовывали творческие встречи и отчеты перед тружениками сельского хозяйства. Во время гастролей непосредственно на местах оказывалась методическая и практическая помощь коллективам художественной самодеятельности сельских клубов и домов культуры: расписывались оркестровки для вокально-инструментальных ансамблей, составлялись программы концертов, подбирались репертуар и т.д. [40].

В сентябре 1974 года при филармонии была организована детская студия «Пионерия», куда входили детский хор, оперная группа и солисты-инструменталисты.

По состоянию на 1 сентября 1975 года в филармонии функционировали такие

коллективы, как цыганский ансамбль «Очи черные» – под руководством Г.А.Домбровского, ВИА «Огни Иртыша» – руководитель С.Селецкий, «В мире прекрасного» руководитель В.Н.Кошелев, детская эстрадно-цирковая группа, музыкальный лекторий [41].

В 1977 году приступили к занятию 59 университетов культуры с числом слушателей 800 и 22 школы культуры с контингентом 3400 слушателей. Организовано и на высоком идейно-художественном уровне началось занятие университетов культуры при областной библиотеке имени Н.Островского в Щербактинском, Качирском, Ермаковском районных домах культуры и т. д.

В конце 70-х – начале 80-х годов успешному решению задач комплексного подхода к просвещению и воспитанию, объединению усилий всех организаций и учреждений в работе по формированию нового человека, дальнейшему повышению общей культуры народа способствовали Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самостоятельного художественного творчества» (1978г.), «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1979г.), решение июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС [42].

В 80-е годы была проведена значительная работа по дальнейшему укреплению материально-технической базы учреждений культуры, по совершенствованию форм и методов культурно-просветительной работы.

Заключение

С 1940-1980-е годы происходило дальнейшее совершенствование и внедрение новых форм и методов культурно – просветительской работы. Активизировалась работа клубных учреждений, поднявших на качественно новый уровень художественную самостоятельность, на основе которой зародились и развивались народные театры. Широкое распространение получили автоклубы, обслуживающие самые отдаленные подразделения совхозов и колхозов.

Появились такие формы музыкально – просветительной работы, как творческие отчеты, обменные концерты, декады самостоятельного искусства, общественные смотры учреждений культуры, фестивали молодежи. Получили широкое развитие традиционные айтысы акынов и возникли новые формы – хоровое многоголосное пение, вокальные ансамбли, оркестры народных инструментов.

В рассматриваемый период значительно увеличилось число концертных исполнителей, повысился их образовательный уровень и профессиональное мастерство. Это стало возможным благодаря расширению сети учебных занятий по подготовке кадров искусства и культуры.

Таким образом, в данной статье систематизированы этапы становления и развития деятельности учреждений культуры и концертных организаций в Павлодарской области в 1940-1980-е годы, которые соотносятся с этапами исторического пути государства: годы войны, послевоенные годы, освоение Целины, индустриализация. Представленный материал основан на архивных материалах Государственного архива Павлодарской области.

Список использованной литературы:

1. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.1.
2. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.1. об-2.
3. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.5
4. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.7
5. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.11,18,19., об., 21,23
6. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.21.
7. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.23.
8. ГАПО. Ф.880. Оп 1.Д.1.Л.24.
9. ГАПО. Ф.880. Оп 1 Д.1.Л 27.
10. ГАПО. Ф.880. Оп 1 Д.2.Л 19.
11. ГАПО. Ф.880. Оп 1 Д.3.Л 35
12. ГАПО. Ф.1057. Оп 1 Д.6.Л 64
13. ГАПО. Ф.17. Оп 1.д. 184. Л. 64.
14. ГАПО. Ф.1056. Оп 1.д.6. Л. 87.
15. ГАПО. Ф.1056. Оп 1.д.26. Л. 9.
16. ГАПО. Ф.1056. Оп 1.д.26. Л. 9.
17. ГАПО. Ф.646. Оп 2.д.181. Л. 36-37.
18. ГАПО. Ф.646. Оп 2.д.181. Л. 42.
19. ГАПО. Ф.1056. Оп 1.д.6. Л. 87.
20. ГАПО. Ф.909. Оп 2.д.172. Л. 67.
21. ГАПО. Ф.1056. Оп 1.д.118а. Л. 398.
22. ГАПО. Ф.400. Оп 1.д.34. Л. 303.
23. ГАПО. Р-646., Оп 11.д.91. Л. 81.
24. Кунаев Д.А. Щедрость целины. Алма-Ата, 1974, С.21.
25. История Каз. ССР с древнейших времен до наших дней: в 5 томах, Алма-Ата,1980, Т.5, С.352.
26. Вопросы идеологической работы: Сб. важнейших решений партийными органами, М., 1961, С. 25-27, 201-202.
27. Казахстан за 40 лет: сб. статей, Алма-Ата, 1960, С.479-481. ЦГА КазССР. Ф. 1390, Оп.1, д.661, л. 71.
28. ГАПО Ф. 400. Оп.1, д. 158, л.89.
29. ГАПО Ф. 400. Оп.1, д.160, л.638-639.
30. ГАПО Ф. 400. Оп.1, д. 211, 261.
31. ГАПО Ф. 400.Оп.2.д.27.л.43.
32. ГАПО Ф. 400.Оп.1.д.210
33. ГАПО Ф. 646.Оп.12.д. 2007. л.233.
34. ГАПО Ф. 400.Оп. 2.д.27.л.43., д.32, л.34-35.
35. ГАПО Ф. 400.Оп.2.д.108.л.5.
36. ГАПО Ф. 400.Оп. 2.д.174.л.5.
37. ГАПО Ф. 400.Оп. 2.д.212. л.93.
38. ГАПО Ф. 400.Оп. 2.д.263.л.8-9.
39. ГАПО Ф. 400.Оп. 2.д. 268.л.124.
40. Звезда Прииртышья. 1978 г. №162 (11960). С.1.
41. Справочник партийного работника. –М., 1979, вып.19, С.361.

Сметова А.А., Аргингазинова Г.Б.

Қазақстан, К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық
өнер университеті, Қазақстан

E-post: almagul.smetova@bk.ru, gulnar_argin@mail.ru

Павлодар облысының 1940-1980 жылдардағы мәдениет мекемелері мен концерттік ұйымдарының қызметі

Аңдатпа. Әрбір халық бірегей ұлттық өмір мен тарихты бейнелейтін өз мәдениеті мен өнерін қалыптастырады. Ұлттық мәдениет өзіндік, өйткені ол жүйелі тұтастықты құрайтын ерекше, ерекше және бірегей құралдар мен тәсілдер арқылы өз ұлтының рухани өмірін білдіреді.

Ұсынылып отырған мақалада Павлодар облысындағы мәдениет мекемелері мен концерттік ұйымдардың соғыс жылдарындағы, соғыстан кейінгі жылдардағы, тың игерілген жылдардағы және индустрияландыру кезеңіндегі қызметіне арналған. Материал мұрағаттық материалдарға негізделген, хронологиялық тұрғыдан құрылған. Жұмыста концерттік мекемелердің және олардың қызметінің қалыптасу және даму динамикасы, концерттік ұжымдар мен бригадалар, концерттердің, статистика мен персоналдардағы гастрольдердің жылдық есептері көрсетілген.

1940 жылдардан бастап адамның тыныс-тіршілігінің музыкалық-ағартушылық, бұқаралық-патриоттық, ойын-сауық саласының рөлі артты.

Ол халықтың санасына әсер ететін қуатты эстетикалық және эмоциялық тетіктердің бірі болды.

Павлодарлықтар арасында музыкалық өнерді, классикалық және камералық музыканы насихаттау бойынша маңызды орталық филармония болды, онда түрлі шығармашылық ұжымдар, музыкалық лекторийлер, концерттік ұйымдар жұмыс істеді. Олардың қызметінің басты міндеті еңбекшілердің тәрбиесін жан-жақты арттыру, бейбітшілікті нығайту мен сақтау үшін жақтаушылардың маңызын насихаттау, көркемөнерпаздықтың жаппай дамуын қамтамасыз ету болды.

Түйінді сөздер: концерттік ұйым, Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясы, шаруашылық есеп бригадасы, қамқорлық концерттері, концерттік эстрада бригадалары (КЭБ), әртістер, көркем өнер шығармашылығы.

Smetova A.A., Argingazinova G.B.

Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova,
Astana, Kazakhstan

Corresponding authors: almagul.smetova@bk.ru, gulnar_argin@mail.ru

Activities of cultural institutions and concert organizations of the Pavlodar region in the 1940-1980s

Abstract. *Each nation creates its own culture and art, where it reflects a unique national life and history. National culture is original, because it expresses the spiritual life of its nation through special, specific and original means and methods that form a systemic integrity.*

The article by Smetova A.A., Argingazinova G.B. is devoted to the activities of cultural institutions and concert organizations in the Pavlodar region during the war, post-war years, the years of development of the Virgin Lands and the period of industrialization. The material is based on archival materials, chronologically structured. The work shows the dynamics of the formation and development of concert institutions and their activities, concert groups and teams, annual reports of concerts, tours in statistics and personalities.

Since the 1940s, the role of the musical and educational, mass-patriotic, entertainment sphere of human activity has increased. It was one of the powerful aesthetic and emotional levers influencing the consciousness of the people.

An important center for the promotion of musical art, classical and chamber music among Pavlodar residents was the Philharmonic, in which various creative groups, musical lecture halls, and concert organizations operated. The main task of their activities was the comprehensive improvement of the education of workers, propaganda of the importance of supporters for the strengthening and preservation of peace, ensuring the mass development of amateur art.

Key words: *concert organization, Kazakh State Philharmonic named after Zhambyl, self-supporting brigade, patronage concerts, concert variety brigades (CVB), artists, artistic creativity.*

References

1. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.1.
2. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.1. ob-2.
3. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.5
4. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.7
5. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.11,18,19., vol., 21,23
6. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.21.
7. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.23.
8. GAPO. F.880. Op 1.D.1.L.24.
9. GAPO. F.880. Op 1 D.1.L 27.
10. GAPO. F.880. Op 1 D.2.L 19.
11. GAPO. F.880. Op 1 D.3.L 35

12. GAPO. F.1057. Op 1 D.6.L 64
13. GAPO. F.17. Op 1.d.184. L. 64.
14. GAPO. F.1056. Op 1.d.6. L. 87.
15. GAPO. F.1056. Op 1.d.26. L. 9.
16. GAPO. F.1056. Op 1.d.26. L. 9.
17. GAPO. F.646. Op 2.d.181. L. 36-37.
18. GAPO. F.646. Op 2.d.181. L. 42.
19. GAPO. F.1056. Op 1.d.6. L. 87.
20. GAPO. F.909. Op 2.d.172. L. 67.
21. GAPO. F.1056. Op 1.d.118a. L. 398.
22. GAPO. F.400. Op 1.d.34. L. 303.
23. GAPO. R-646., Op 11.d.91. L. 81.
24. Kunayev D.A. Shchedrost' tseliny. Alma-Ata, 1974, S.21.
25. Istoriya Kaz. SSR s drevneyshikh vremen do nashikh dney: v 5 tomakh. –Alma-Ata,1980, T.5, S.352.
26. Voprosy ideologicheskoy raboty: Sb. vazhneyshikh resheniy partiynymi organami. – M., 1961, S.25-27, 201-202.
27. Kazakhstan za 40 let: sb. Statey. – Alma-Ata, 1960, S.479-481.
28. TSGA KazSSR. F. 1390, Op.1, d.661, l. 71.
29. GAPO F. 400. Op.1, d. 158, l.89.
30. GAPO F. 400. Op.1, d.160, l.638-639.
31. GAPO F. 400. Op.1, d. 211, 261.
32. GAPO F. 400.Op.2.d.27.l.43.
33. GAPO F. 400.Op.1.d.210
34. GAPO F. 646.Op.12.d. 2007. l.233.
35. GAPO F. 400.Op. 2.d.27.l.43., d.32, l.34-35.
36. GAPO F. 400.Op.2.d.108.l.5.
37. GAPO F. 400.Op. 2.d.174.l.5.
38. GAPO F. 400.Op. 2.d.212. l.93.
39. GAPO F. 400.Op. 2.d.263.l.8-9.
40. GAPO F. 400.Op. 2.d.268.l.124.
41. Zvezda Priirtysh'ya. 1978 g., №162 (11960) S.1.
42. Spravochnik partiynogo rabotnika. – M., 1979, vyp.19, S.361.

Список сокращенных слов

ГАПО – Государственный архив Павлодарской области

ЦГА КазССР – Центральный государственный архив Казахской ССР

List of abbreviations

GAPO – State Archives of Pavlodar Region

TSGA KazSSR – Central State Archive of the Kazakh SSR

Сведения об авторах

Сметова Алмагуль Амантаевна – кандидат педагогических наук, Отличник культуры, профессор, член Союза музыкальных деятелей РК, декан факультета «Музыкальное исполнительство» КазНУИ имени Куляш Байсейитовой.

Аргингазинова Гульнара Болатовна – доктор философии (PhD), ҚР Мәдениет саласының үздігі, доцент, заведующая кафедрой «Дирижирование» Казахского национального университета искусств.

Сметова Алмагүл Амантайқызы – педагогика ғылымдарының кандидаты, Мәдениет саласының үздігі, профессор, Қазақстан Республикасы Музыка қайраткерлері одағының мүшесі, Күләш Байсейітова атындағы ҚазҰОУ «Музыкалық орындаушылық» факультетінің деканы№

Аргингазинова Гульнара Болатовна – философия докторы (PhD), ҚР Мәдениет саласының үздігі, доцент, Қазақ ұлттық өнер университетінің «Дирижерлеу» кафедрасының меңгерушісі.

Smetova Almagul Amantayevna – candidate of pedagogical sciences, excellent worker of Culture, professor, member of the Union of Musical Figures of the Republic of Kazakhstan, dean of the faculty of “Musical performance” of the Kazakh National University of Arts named after Kulyash Baiseitova.

Argingazinova Gulnara Bolatovna – Doctor of Philosophy (PhD), Honored Worker in the field of culture of the RK, Associate Professor, Head of the Department of Conducting at the Kazakh National University of Arts.

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ CONTENT

МУЗЫКАТАНУ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ MUSICOLOGY

Қарекенова Д.Т.

Ғасырлық үн: Сыдық Мұхамеджановқа 100 жыл5

Қарекенова Д.Т.

Голос века: 100 лет Сыдыку Мухамеджанову10

Karekenova D.T.

Voice of the Century: 100 Years of Sydyk Mukhamedzhanov11

Шегебаев П.Ш.

Типы музыкальной формы в домбровых кюях төкпе12

Шегебаев П.Ш.

Домбыра төкпе күйлеріндегі музыкалық құрылым түрлері20

Shegebayev P.Sh.

Types of musical form in dombra cues of «Төкпе»20

Кунафина Қ.Х.

Артық Тоқсанбаевтың симфониялық күйлері21

Кунафина К.Х.

Симфонические кюи Артыка Токсанбаева28

Kunafina K.H.

Symphonic cues of Artyk Toksanbaev29

Карташова Т.В., Карташов В.Д.

Индийская рага и индонезийский гамелан: диалог двух культур30

Карташова Т.В., Карташов В.Д.

Үнді рага және Индонезия гамеланы: екі мәдениеттің диалогы37

Kartashova T.V., Kartashov V.D.

Indian raga and Indonesian gamelan: a dialogue between two cultures38

Сметова А.А., Аргингазинова Г.Б.

Деятельность учреждений культуры и концертных организаций Павлодарской области в 1940-1980-е годы39

Сметова А.А., Аргингазинова Г.Б.

Павлодар облысының 1940-1980 жылдардағы мәдениет мекемелері мен концерттік ұйымдарының қызметі56

Smetova A.A., Argingazinova G.B.

Activities of cultural institutions and concert organizations of the Pavlodar region in the 1940-1980s57