

נסח

Т.М. Склүтовская

КИРГИЗСКАЯ
КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ
МУЗЫКА



Рецензент кандидат искусствоведения
К. Л. Надыршина

Склятовская, Тамара Марковна.

С 43 Киргизская камерно-инструментальная музыка.— Ф.: Адабият, 1989.—128 с.: ил.

ISBN 5-660-00011-8

В книге кандидата искусствоведения Т. М. Склятовской рассматривается процесс формирования и развития киргизской камерно-инструментальной музыки за период с 1918 по 1988 год, показано последовательное расширение круга основных жанров, обогащение образного строя, композиционных принципов и музыкальной лексики произведений.

Издание может заинтересовать как специалистов, так и всех почитателей самобытного творчества композиторов Киргизии.

4905000000—60

С ————— 92—89

М 455 (11)—89

ББК 85.318

ISBN 5-660-00011-8

© Издательство «Адабият», 1989.

ОТ АВТОРА

Камерно-инструментальная музыка (произведения для отдельных инструментов и инструментальных ансамблей) получила в послереволюционный период особенно интенсивное развитие в музыкальном искусстве Киргизии. К этому жанру с большей или меньшей активностью обращались все композиторы республики. Среди творческих завоеваний национальной музыки камерно-инструментальные произведения В. Власова, В. Фере, М. Раухвергера, М. Абдраева, К. Молдобасанова, Н. Давлесова, Т. Эрматова, С. Медетова, А. Джаныбекова, М. Бурштина, А. Джээнбаева, М. Бегалиева, которые в значительной степени способствовали выходу киргизского искусства на всесоюзную арену.

Композиторы отразили в них характерные особенности народной психологии, запечатлели картины родной природы, воплотили самобытные приметы национального музыкального мышления. Через камерно-инструментальную музыку они, обращаясь к событиям современности и прошлого, утвердили свое понимание национальной сцены искусства.

Произведения камерно-инструментального жанра представлены на всех этапах развития киргизского искусства, хотя роль их в общем процессе становления национальной музыки различна. В 20-е годы, наряду с песнями, они были по сути первыми образцами профессионального искусства нового типа, созданными в республике. В следующее десятилетие все усилия композиторов были направлены на формирование музыкального театра. После успешной постановки ряда драматических спектаклей, сопровождаемых музыкой, при участии русских композиторов пишутся первые музыкальные драмы, и на рубеже 30—40 годов почти рядом располагаются даты рождения киргизской оперы «Айчурек» В. Власова,

А. Малдыбиева и В. Фере (1929) и балета «Анар» В. Власова и В. Фере (1946). К этому же времени первых успехов достигают симфоническая (Симфония на киргизские темы И. Ракова, «Киргизская увертюра» В. Власова) и хоровая музыка (хоры П. Шубина, Д. Мацуцина, Я. Чмелева, Т. Троицкого). Эти произведения стали свидетельством значительных достижений киргизской музыкальной культуры, сумевшей за два с небольшим десятилетия пройти путь от народного творчества устной традиции к овладению сложнейшими формами европейского искусства.

Развитие камерно-инструментального творчества, опирающегося на опыт других жанровых линий киргизского музыкального искусства, идет в 40—50-е годы более активно. Создаются многочисленные пьесы-миньюты, а также крупные сонатно-циклические произведения. В дальнейшем прогрессирующее развитие жанра, испытывающего благотворные воздействия мировой музыкальной культуры, приводит к тому, что в 60—80-е годы он выходит на одно из ведущих мест в киргизской музыке.

Среди причин, объясняющих интерес к изучению киргизской камерно-инструментальной музыки, должны быть названы следующие:

жанр, наиболее органично связанный с народным творчеством, причем с самой развитой его ветвью — народной инструментальной традицией; жанр, дающий возможность проследить, как в процессе его становления осуществляется синтез национальных закономерностей с нормативами европейской музыкальной системы;

в этом жанре в 60—80-е годы наиболее интенсивно идет процесс стилевой переориентации киргизской музыки и закрепления характерных черт национального искусства.

Основное внимание в данной работе уделено произведениям сонатно-циклическим как опубликованным, так и представленным в рукописи, в связи с тем, что, свидетельствуя о высоком уровне развития киргизской камерно-инструментальной музыки, они, вместе с тем, позволяют рассматривать взаимодействие столь разных музыкальных структур как кюю — вершинное завоевание киргизского народного инструментализма и сонатной формы — «одной из самых совершенных музыкальных форм, высшей формы гомофонно-гармонического мышления, с которой связаны самые крупные завоевания (европейской — Т. С.) инструментальной музыки»¹.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИРГИЗСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Киргизская камерно-инструментальная музыка прочно связана с народным музыкальным наследием. Эти многообразные и многоуровневые связи обеспечивают ее национальную самобытность, а кроме того, «открытость», ведь именно «народное — основа основ органического синтеза плодов культурного развития, основа основ интернационализации, сближения и взаимопроникновения культур»².

Отдельные свидетельства путешественников, посещавших Среднюю Азию в дореволюционное время (Н. Бичурин, В. Радлов, М. Венюков, Н. Зеланд, Ч. Валиханов, А. Эйхгорн, Г. Капю и другие), труды авторитетных советских ученых А. В. Затаевича, В. С. Виноградова, а также исследования музыковедов Киргизии В. В. Янковского, Б. А. Алагушова, К. Ш. Дюшалиева, А. Е. Слезко, С. С. Субаналиева дают возможность познать многие особенности музыкально-поэтического наследия киргизского народа.

Какие же черты в качестве наиболее характерных для народного творчества киргизов называют исследователи?

Обратимся к классификации народной музыки, предложенной фольклористами, отметившими характерные приметы различных видов традиционного искусства, в максимальной степени соответствующие психологическому складу народа, его традициям, мышлению. Это представляется необходимым для выявления черт национальной самобытности киргизской камерно-инструментальной музыки, так как в ней получают преломление и развитие различные элементы фольклорной системы. Акцентирование в обзоре народного творчества дореволюционных и первых послереволюционных лет продиктовано тем, что в нем сконцентрированы наиболее типичные

приметы, которые в значительной мере сохраняются неизменно и в дальнейшем. Важно и то, что профессиональные композиторы обращаются преимущественно к этим пластам народного искусства как источнику мелоса и образности своих сочинений, в меньшей степени испытывая воздействие современного «самодеятельного народного творчества».

Музыкальная культура киргизского народа самобытна и во многом отличается от культур других среднеазиатских народов, обладает своеобразными чертами, не присущими культуре иных этнорегиональных областей. В отличие от народной музыки Узбекистана, Туркмении, Таджикистана киргизскому фольклору не свойственны сложная изысканность, хроматизация мелодики, колористическая эффектность и яркость. «Слуху, воспитанному на европейских музыкальных традициях,— пишет В. С. Виноградов,— киргизский фольклор не представляется чем-то далеким, необычным. По сравнению с музыкой соседних народов он не столь «экзотичен»... В нем менее всего обнаруживаются изысканность средств, терпкость тембров, дробная звуковая шкала, обильная мелизматика, ладовая изопренность и другие черты, которые в обычном представлении ассоциируются с понятием «музыка Востока»³.

При рассмотрении народно-национальных черт киргизской музыки необходимо иметь в виду разделение народного творчества на собственно фольклор и народное профессиональное творчество устной традиции. Важно отметить наличие в киргизской музыке XVIII—XIX веков достаточно развитого профессионализма, хотя и во многом отличающегося от общеевропейского, но тем не менее содержащего в себе главную, отделяющую его от раннефольклорной традиции черту: направленность на эстетические, а не практически бытовые цели.

Область профессионализма включает в себя вокальную (акыны, ырчи) и инструментальную сферу (комузчу, кыякчи). Изустность этого слоя музыкальной культуры способствует устойчивости традиций, в этом смысле он близок к фольклору, но отличается от него более сложной структурной организацией.

Своеобразная иерархия народного наследия на фольклор (1), профессиональное творчество устной традиции (2) сохраняется и в настоящее время, взаимодействуя с профессиональным письменным искусством (3) и музыкой современного быта (4). Все составные части музыкаль-

ной системы динамичны, первые две прочнее связаны с исконной традицией, а третья и четвертая многое заимствуют от общеевропейских жанров, форм и музыкального языка, опираясь в то же время на народное творчество.

В самой киргизской народной музыке откристаллизовались три жанрово-стилевые сферы: инструментальное творчество, вокальное творчество и эпос.

НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Ведущее место в киргизском народном творчестве принадлежит инструментальной музыке. «Она является наиболее развитым, совершенным по форме и многогранным по содержанию выражением музыкальности народа. Она играет значительно большую роль, чем вокальный жанр в истории, быту, ... во всем художественном наследии»⁶,— утверждал один из первых исследователей киргизского фольклора В. С. Виноградов.

Все жители кочевий от мала до велика собирались для того, чтобы послушать игру мастера-инструменталиста, увлекательными и интересными праздниками становились состязания музыкантов-виртуозов, инструментальный ансамбль являлся обязательным участником военных походов.

Богатство и самобытность народного инструментального наследия позволили А. В. Затаевичу указать на то, что именно в этом разделе творчества содержится наиболее яркое и значительное из того, что киргизский народ может привнести в сокровищницу музыкального искусства советской страны.

На ранних этапах своего развития киргизская музыка была синкретична и лишь постепенно из нее вычленилась струя «чистого» инструментализма. При этом важным качеством инструментального творчества стала программность. «Главным признаком своеобразного стиля киргизской народной музыки является ее программность, конкретность создаваемых художественных образов»⁷,— утверждают исследователи; «программность — душа киргизской музыки»⁸,— подчеркивает В. Виноградов.

Жанровые черты инструментальных пьес формируются в зависимости от ведущей музыкальной темы, лада, фактуры, совокупности исполнительских приемов. Существует целый ряд традиционных кюу — самые распростра-

ненные разновидности: Камбаркан, Ботой, Шыңгырама, Жаа толгоо, Карагул, Кербез. Названия одних указывают на связи с народными легендами и сказаниями (Камбаркан, Ботой, Карагул), другие же предполагают определенную манеру исполнения (Шыңгырама — «звняще, полнозвучно») или конкретный способ настройки струн (Жаа толгоо). Сам факт многовекового существования и сохранения в киргизском народном творчестве жанра кюу свидетельствует о его художественной значимости.

Образная амплитуда кюу очень широка, в народных инструментальных композициях отражены героика и драматизм, эпос и лирика, воплощена жанрово-бытовая тематика.

Среди многочисленных народных инструментов самым распространенным в народной музыкальной практике и в быту, имеющим наиболее богатый репертуар, является комуз. Для этого инструмента предназначено подавляющее большинство кюу, составляющих основной фонд национальной инструментальной классики. В предисловии к первому киргизскому фольклорному сборнику А. Затаевич писал: «Настоящим любимцем киргизских музыкальных масс является ...интимный и нежный по своей трепетной шипковой натуре комуз, с его большим и разнообразным репертуаром, вытекающим не только из характерных особенностей и приемов игры отдельных виртуозов-авторов, но прежде всего из разнообразия строев этого трехструнного инструмента..., дающих примеры чрезвычайно интересного и разнообразного трехголосия».

Тематизм кюу. Выполняющий функцию темы в кюу интонационно-ритмический оборот, как правило, очень краток (2—4 такта). При этом тематическую нагрузку нередко берут на себя ритм, фактурные элементы, аккордика.

В отличие, например, от европейской закономерности музыкального мышления XVIII—XIX веков, отдающей приоритет развернутой, выпуклой и выразительной мелодии, являющейся ведущим образно-интонационным стержнем сочинения, в кюу не столько важна оригинальность самой исходной попевки, сколько ее способность к активному варьированию и вариантному росту. Следствием этого является и иная установка в психологии слушательского восприятия: важна не только концентрация внимания на экспозиционном разделе, но и умение

следить за динамикой развития первоначальной интонации.

Для изучения тематизма кюу музыковед А. Слезко предлагает такие определения: тематическая попевка, тематическая ячейка, — в зависимости от масштаба, степени оформленности, места и функции их в форме. Один из самых характерных приемов изложения тематического материала — прием «динамически-восходящего развития» (термин В. Цуккермана), постепенное расширение диапозона и увеличение протяженности попевки. Интонационную основу тематизма кюу составляют различные типы опевания, сочетающиеся с другими видами мелодического движения, трихордовостью.

В соответствии с особенностями настройки комуза (В. Виноградов указывает на 9 способов настройки¹⁰) особенно весомым интервалом в киргизской народной музыке выступает чистая кварта. Кварта является характерной строительной ячейкой в мелодической горизонтали и вертикали и придает музыке специфический колорит. В инструментальных и вокальных жанрах киргизского народного искусства кварта фигурирует как основа мелодической интонации, остов трихордов, дополнительная ладовая опора (субкварта), ячейка гармонических структур, кадансовый интонационный оборот. Семантическая функция этого интервала иная, нежели в музыке европейской традиции, где квартовый ход ассоциируется в первую очередь с «фанфарностью». Включенный в иную систему, обладающую своей национальной спецификой, он получает другую смысловую нагрузку, чаще связан с передачей энергии стремительной скачки конницы.

Зоной национально-характерного являются и кадансы — «самая мускулистая сфера интонаций» (Б. Асафьев), дающая ключ к пониманию ладо- и аккордообразования в музыкальном творчестве. В киргизской народной музыке они чаще всего нисходящие с участием IV и II ступеней лада в различных вариантах, а также нисходящие скачком к субкварте.

Как в истории развития европейской музыки «каденции сыграли заметную роль в первоначальном утверждении новых для своего времени аккордов»¹¹, так и в киргизской — изучение кадансовых оборотов помогает раскрыть логику аккордообразования в народной, а следовательно, и профессиональной музыке: господство аккордов квартового, квинтового и кварто-секундового строения, а также аккордики трихордового типа. Регистровая

характеристика тематизма опирается, как правило, на зону малой и первой октавы, так как это основной диапазон звучания комуза.

Формообразование и структура кюу. Хотя импровизационность является ведущим принципом в становлении формы кюу, это не значит, что сама форма аморфна и совершенно свободна от подчинения каким бы то ни было структурным закономерностям. При отсутствии стабильной закреплённости за формой-структурой кюу развитие музыкального материала всегда подчинено принципам логически организованного целого, сформировавшимся в многовековой практике народного музицирования. Исследователи, учитывая мобильность формы-схемы, ее принципиальную открытость в каждом конкретном случае, акцентируют строгую предопределённость самого процессуального становления формы.

Основным в процессе становления формы является метод вариантно-вариационного преобразования исходного тематизма, когда интенсивный интонационный рост материала своеобразно сочетает принцип сквозного развития с повторностью, а мобильность структуры с завершённостью целого.

В процессе развития выдерживается строгая постепенность варьирования от незначительных интонационно-ритмических изменений до значительного преобразования темы-тезиса, при этом происходит периодическое возвращение к ее первоначальному облику, подчеркивающее ее стержневое значение для сочинения. В динамике «вариантного прорастания» (термин В. Протопопова) основной попевки наблюдается и строго постепенное ее масштабное расширение.

Структурная организация киргизских инструментальных пьес не подчиняется нормам европейских музыкальных форм, хотя внешние конструктивные признаки последних обнаружить не трудно.

Исходя из этого, фольклорист В. Беляев даёт следующую типологию киргизских инструментальных пьес: 1 — произведения в форме, близкой к куплетной песенной; 2 — монотематические однотональные композиции вариационного склада; 3 — произведения в трехчастной форме¹². В ней подчеркивается как сходство со структурной «сеткой» европейской музыки, так и самобытность форм-структур. Невозможность дать однозначное определение структуры инструментальных пьес подтверждает и А. Слезко, предлагая «гибридное» определение типа

формы кюу как «вариантно-динамической»¹³, рожденной из сочетания вариационных и рондообразных принципов с признаками двух- и трехчастных форм.

Ладогармоническая система киргизской инструментальной музыки обусловлена особенностями настройки инструментов, а также закономерностями тематизма и формообразования пьес. Попевочная структура тематизма способствует образованию узкообъемных ладов: терцового, тетракордового, пентакордового. Типичны для кюу также семиступенные диатонические лады преимущественно мажорного наклонения (особенно миксолидийский), а также сложные диатонические лады неоктавной структуры. Следует сказать, что хотя музыковеды и пользуются пока общепринятыми названиями диатонических ладов (ионийский, дорийский, миксолидийский и т. д.), но соотношение звуков в ладовой системе киргизского фольклора, а также их «логическая субординационная дифференциация» (определение Т. Бершадской) не во всем в точности соответствуют особенностям европейской диатоники.

Система встречающихся в народной инструментальной музыке отклонений и модуляций включает в себя все виды диатонической ладовой переменности, взаимоотношения на базе квартового и секундового «родства согласий» и нередко образующейся в этих пределах биладовости. Очень характерна ладовая переменность в направлении субкварты (к примеру, это типично для Жаа Толгоо и Шыңгырама).

На базе сформировавшейся в народной музыке ладотональной организации строится своеобразная аккордовая вертикаль. Она во многом связана с принципом бестерцовости (терция аккордов нередко заменяется секундой или квартой).

Одноголосие в кюу чередуется с двух- и трехголосными сочетаниями, в которых кварто-квинтовые и секундово-кварто-квинтовые созвучия соседствуют с терцовыми. На базе горизонтального мелодического движения, часто использования «ленточного» параллельного движения голосов, а также разных видов остинато образуются различные сложноладовые созвучия.

Метроритм. Основной прием звукоизвлечения на комузе — «бряцание» диктует ударность, подчеркнутость ритмической основы, разные виды акцентуации и даже, отчасти, типы ритмики (равнодольной либо пунктированной, реже встречаются синкопированные фигуры). Очень

характерны «ритм суммирования» и «ритм дробления», последний получил в киргизской музыке название «ритм скачки». Этот ритм, длительно выдерживаемый, нагнетая экспрессию, служит средством драматизации, выполняет смысловую нагрузку, аналогичную той, о которой известный литературовед М. Рудов писал: «Манасчи Сагымбай... нарисовал образ стремительно летящих скакунов-аргамаков, звонкими копытами едва касающихся земли. Традиционно этот образ означал устремленность в будущее, символ жизнеутверждения»¹⁴.

С точки зрения метрики — для начальных разделов формы типично ее единообразие, при большой роли ритмической и фактурной остиности, для развивающих же разделов — многообразие, создаваемое переменностью, либо рожденное полноритмическими сочетаниями. Нерегулярная, или аperiodическая, переменность тесно связана с процессом тематического обновления материала. Метрика часто приотливает, непредсказуема, для киргизской инструментальной музыки «не типично последование равнодольных тактов» (В. Виноградов).

Одним из проявлений нерегулярной метрико-ритмической организации является неквадратность структур, связанная в киргизской музыке в полную меру. С другой стороны, с особенностями метроритма в значительной степени связан прием темповой переменности в кюу, и также темпового ускорения к концу сочинения.

Драматургия кюу. В наблюдениях о драматургии киргизской инструментальной музыки, имеется в виду трактовка этого понятия, данная известным советским ученым В. Бобринским: «Наличие или отсутствие... противопоставлений, сил и степень имеющегося контраста, пути его реализации — весь этот комплекс образует драматургию музыкального произведения, целиком подчиненную идее содержания»¹⁵.

В связи с этим интересен такой важный фактор драматургии киргизских инструментальных пьес, как контраст. Особенно проявление этого фактора в однотемных и многотемных произведениях. Для моноинтонационных кюу характерна преимущественно «одноплановая» драматургия, при которой все рождающиеся в процессе вариационно-вариантного развития первоначальной тематической мысли музыкальные темы родственны в образном плане и не выходят за пределы заданной образной сферы. Контраст в данном случае выступает лишь в виде «стилистического математического».

Наличие же в кюу двух и более самостоятельных музыкальных тем ведет к многоплановости музыкальной драматургии. В таких сочинениях имеет место как производный контраст (при единстве мелодико-синтаксического словаря всего кюу), так и контраст сопоставления. Степень выявления контраста, как правило, не ведет к конфликтному противопоставлению, а представляет собой дополняющее или же оттеняющее сопоставление.

Так, если «Жаш кербез» К. Орозова — светлое, юношески жизнерадостное, единое по эмоциональному тону сочинение, то чередование контрастных разделов в «Шыгырама кыз ойготор» Т. Сатылганова позволяет слушателям представить развернутую праздничную сценку с многочисленными участниками, девичьими и юношескими песнями и плясками.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Вокальное творчество киргизского народа многообразно по тематике и связано с различными сторонами быта и истории народа. Это песни обрядовые, трудовые, лирические, исторические, бытовые, колыбельные, детские.

Песенное творчество киргизов развивалось в двух направлениях: 1) народная бытовая песня; 2) песнетворчество акынов и ырчи. И в вокальной сфере наблюдается выделение группы профессиональных исполнителей, репертуар которых включал образцы массовой песенности, но творчеством их порождены и особые жанровые разновидности: песни назидательные (Насыят, Санат), обличительные (Кордоо), хвалебные (Куттуктоо), песни-посвящения (Арноо), песни-состязания (Айтыш, Алым сабак). Эти музыкально-поэтические импровизации складываются либо в тип речитации (терме), либо в куплетную форму.

Особенностью киргизской песенной культуры является во многих случаях отсутствие взаимозакрепленности текста и мелодии, когда одни и те же «обон» (песенные интонации, либо целые напевы) поются с совершенно различными текстами. Кроме того, песенной культуре, особенно дореволюционного периода, свойственно использование нетемперированного строя со свободным интонированием, различными звуковысотными «микроальтерациями».

В современном бытовании преобладают песни темперированного строя, как и инструментальную музыку, их

характеризует диатоничность. Песенная культура содержит и многие специфические черты, это касается, в частности, структурных особенностей тематизма и музыкальной формы в целом, метроритма, подчиняющихся закономерностям народной поэтики.

Основное место в киргизском народном стихосложении занимает 7—8-сложный силлаботонический стих, который делится цезурой на два полустипа хорейского типа с остановкой на последнем слоге строфы. Реже встречается 11-сложная хорейская структура стиха и напева.

Тип вокального произнесения текста диктуется жанром: для архаических заклинаний характерен свободный речитатив-скороговорка, распевная речитация встречается в трудовых песнях (Шырылдаң, Оп майда), кантиленность характерна для лирических песен более позднего происхождения (Секетбай, Арман). В процессе мелодического развертывания употребляется повторность звуков, плавные поступенные и скачкообразные ходы. Среди скачков наиболее употребителен, как и в инструментальной музыке, интервал чистой квинты, чаще восходящей от субквинты к тонике.

ЭПОС

Эпос — великое богатство народа. Трилогия «Манас», а также поэмы «малого эпоса» («Курманбек», «Кедейкан», «Кожожаш» и др.) представляют собой уникальные памятники духовной культуры киргизского народа и пользуются всенародной любовью.

Известный исследователь культуры среднеазиатских народов Ч. Валиханов охарактеризовал «Манас» как «...энциклопедическое собрание всех киргизских мифов, сказок, преданий, отражающих образ жизни, обычаи, нравы, географические, религиозные и медицинские познания киргизского народа»¹⁶.

Исполнение «Манаса» — привилегия особой группы сказителей — манасчи, которые, сохраняя верность многовековым традициям, приносят в него и индивидуальные черты. Произведения «малого эпоса» входят в репертуар некоторых акынов. Различие видов эпоса не только в масштабах и уровне эмоциональной насыщенности, но и в способе исполнения. Поэмы чаще звучат в сопровождении комуза или кыл кыяка, «Манас» — без сопровождения, представляя собой зрелище синкретического типа,

обильно иллюстрируемое мимикой и жестами. В музыкальном отношении сказывание эпоса импровизационно и сочетает эпизоды чисто декламационные с речитативными и песенными.

Изучая эпос, В. Виноградов предложил классификацию типов киргизского речитатива: 1 — немusикальная речитация, 2 — интонационно определенный и ладово организованный речитатив-рубато (который нередко служит средством модуляции), 3 — речитатив, имеющий четкие ладовые, интонационные, метроритмические и структурные признаки, 4 — распевный речитатив спокойного движения (он, как правило, открывает эпос и строится из многообразных вариантов одной ведущей попевки)¹⁷. «Манас» является подлинной энциклопедией киргизского речитатива.

Отличающиеся от европейской культуры условия функционирования, тесная включенность в быт народа породили и необычные формы соучастия слушателей в исполнении. В создании эмоционального тона сказывания велика роль аудитории, непосредственно реагирующей на повествование и способствующей созданию в драматических эпизодах накаленной и даже экзальтированной эмоциональной обстановки. «В манере исполнения «Манаса» во всех случаях неизменным остается главный признак — экспрессия, эмоциональная насыщенность. Общепринятое представление о повествовательном характере интерпретации эпических поэм к данному эпосу может быть отнесено лишь условно»¹⁸, — отмечает В. Виноградов. Интересно привести здесь во многом перекликающуюся с данной характеристикой трактовку тона русского эпоса: «Эпическая тема в древнерусской литературе, — пишет советский литературовед Б. И. Бурсов, — проникнута не спокойным и созерцательным отношением к миру, как это было в классическом эпосе Древней Греции, а всевозрастающей тревогой. В ней звучат голоса, полные тоски и боли. Но они перебиваются другими, которые зовут к подвигам и жертвам и которые исполнены веры в победу»¹⁹.

* * *

Немаловажное значение имеет вопрос о распространенности ансамблевого исполнительства в киргизской народной музыкальной культуре. В советский период, то есть

ко времени глубокого и заинтересованного изучения народного творчества, музыкальная культура была представлена в основном сольной вокальной и инструментальной традицией.

Наличие ансамблевого исполнительства в киргизской музыке дореволюционного периода интересовало многих исследователей. В. Виноградов в книге «Киргизская народная музыка» писал: «На комузе играли только солисты-комузчу. Совместное выступление даже двух музыкантов было невозможно, ибо сольный принцип исполнения был единственным во всей музыкальной практике»²⁰. И в другой работе: «До Великой Октябрьской социалистической революции киргизам не были известны формы ансамблевого исполнения. Солист-певец, солист-инструменталист были единственными носителями народной музыкальной культуры. Хор, инструментальный ансамбль не встречались даже как редкое исключение»²¹.

Уже в 1968 году В. Виноградов по поводу ансамблевого инструментального исполнительства вновь утверждает, что «совместное музицирование у киргизов и казахов в прошлом не практиковалось».

Иную точку зрения отстаивает В. Беляев, он приводит в своей книге пример военной музыки и пишет: «В феодальный период у киргизов процветали также специальные формы военной музыки, исполнявшиеся оркестром из сурнаев, кернеев и доолов, существовавших до середины XIX века»²².

О коллективном хоровом пении у киргизов писали путешественники и ученые, приводили термин «чогуу ырдоо» — петь совместно, а также свидетельства о групповом исполнении песен «Шырылдаң», «Бекбекей», коллективном исполнении кордоо (песен-порицаний). Об ансамблевом пении в народной музыкальной практике киргизов пишет музыковед Б. Алагушов²³, документальные свидетельства о хоровом пении и ансамблевом музицировании находим у К. Дюшалиева²⁴. О существовании у киргизов инструментальной ансамблевой традиции читаем также в «Истории киргизского искусства»: «Духовые инструменты сурнай, керней и ударные доол или добулбас в древности составляли своеобразный ансамбль, который сопровождал киргизских ханов в военных походах, звучал на пышных тоях и других празднествах»²⁵.

Таким образом, можно полагать, что традиции сочетания разнородных инструментов в ансамбле были свойственны киргизской музыкальной культуре, косвенные

подтверждения чему можно найти в национальном эпосе. Вероятно, более точным будет говорить об утере ансамблевых традиций в определенный период в силу объективных исторических причин (так же, как, к примеру, были утрачены в результате длительных миграций киргизов развитые формы танцевального искусства).

Предпосылками к формированию профессионального ансамблевого музицирования могут быть, кроме того, названы приемы сочетания вокальной партии и инструментального аккомпанеента в творчестве акынов, ырчи, отчасти творческие состязания (Сармерден, Акыйнек) и различные виды акыньских соревнований (Айтыш, Алым сабак). Киргизские советские композиторы развили эти предпосылки в соответствии с новым образным содержанием, а также учетом опыта европейской музыки.

В наше время музыковедение уже высвободилось из-под гнета всемогущего «европоцентризма», при котором все, отличающееся от европейских композиционных норм, признавалось варварским и предписывалась необходимость его шлифовки с целью максимального вытравливания из него специфических черт «инокультуры». XX век необычайно расширил географические горизонты музыкального искусства и при этом доказал высокую ценность и самобытность неевропейских музыкальных культур. Воздействие этих культур оказалось значительным в сфере творчества самих европейских музыкантов (достаточно назвать И. Стравинского, К. Дебюсси, М. Равеля), в то же время усилилось внимание музыковедческой науки к исследованию закономерностей и характерных черт музыкального искусства неевропейских народов. Главным в докладе польского ученого З. Лиссы, с которым она выступила на симпозиуме «III международная трибуна Азии», было предложение о необходимости, как можно скорее начать работу над грандиозным исследованием «Всемирная история музыки», включив в него материал изучения различных неевропейских музыкальных культур.

Когда вот так заинтересованно и непредвзято стали заниматься теоретическим и практическим освоением музыки восточных народов, в ней были обнаружены интересные и сложные явления. В частности, можно назвать факт наличия в фольклоре разных народов примет либо многообразных предпосылок сонатно-симфонического мышления. Хотя, безусловно, они не лишены своеобразия и во многом отличаются от европейских норм.

В основе большинства кюу, как правило, одна центральная тема-тезис, трактуемая в дальнейшем как диалектический синтез разных граней одного образа. В этом отношении, исследуя «монологические формы непрерывного развертывания», советский ученый А. Юсфин обращает внимание на черты «бахианства», имея в виду «бесконечную мелодию, бескаденционное тематически однородное развитие». Далее он указывает на бесконтрастный тип драматургии, при котором «динамизация осуществляется за счет очень тонких, последовательно реализуемых изменений остиной ячейки»²⁶. При этом новый смысл по сравнению с европейскими нормативами носит экспозиционный раздел — краткое тематическое зерно-эмбрион, являющееся импульсом вариантно-вариационного развития. Иной в связи с этим предстает и слушательская установка. Наиболее интересным, с точки зрения исполнителя и соответственно в плане слушательского восприятия, является не экспозиционная зона, которая очень лаконична и непосредственно переходит в развивающий раздел, а вариантность, достигающая чрезвычайно высокой степени интенсивности. Важно отметить огромную целенаправленность развития, процессуальность музыкального целого, перевес развивающих разделов в форме, мобильности над статикой.

В то же время в киргизских комузных кюу присутствуют такие черты, как техническая виртуозность, изобретательность фантазии, яркость, дающие основания для выделения примата концертирования. (В данном случае имеется в виду трактовка термина «концертирование» как композиционного метода, используемого в произведениях самых разных жанров профессионального и народного искусства — сольных, ансамблевых и оркестровых.)

Концертирование в кюу предстает как «особый род публичного творчества с установкой на высшее профессиональное мастерство»²⁷, как «демократический принцип искусства праздничного, нарядного, увлекательного, предназначенного для очень широких аудиторий»²⁸. Ведь не случайно А. Затаевич отметил в киргизском искусстве прежде всего богатство инструментальной музыки и такие ее качества, как техническая виртуозность, умение музыкантов «широко и цветисто использовать свойства скромных инструментов». Еще более показательное следующее наблюдение В. Виноградова: «На нем (комузе) применяется одно-, двух- и трехголосная фактура, сопоставляются «соло» и «тутти», мелодия проводится то сверху, то внизу,

а то и в середине трезвучных последований; используются разнообразные штрихи, пиццикато, флажолеты, сложные технические пассажи, зрелищно-эстрадные приемы»²⁹.

Все это позволяет с большим основанием говорить о своеобразном «концертирующем стиле», внутри которого закладывались зачатки сонатности и симфонизма. Если рассматривать народное творчество в этом ракурсе, то налицо значительная сложность задач, которые предстояло решить в процессе формирования национальной профессиональной камерно-инструментальной музыки.

Все названные выше содержательно-образные, жанровые, интонационно-ритмические, структурные, драматургические, тембровые особенности киргизского фольклора и устного профессионального творчества получили самое различное претворение в музыкальном искусстве Советской Киргизии.

Преемственность с народным музыкальным наследием обнаруживает себя в творчестве композиторов республики в разных формах: связь прямая либо опосредованная, преднамеренная либо непреднамеренная, цитатная либо бесцитатная. Причем на разных этапах становления национальной культуры, в соответствии с общими идейно-содержательными устремлениями искусства и стилевым обликом киргизской советской музыки, преимущественным вниманием пользуются те или иные пласты народного творчества.

В то же время, сохраняя значение генетического ядра, воздействие фольклорных традиций предполагает активность влияния профессиональных композиторских школ русской, западноевропейской и советской музыки. Таким образом, народное творчество, опыт соседних и далеких культур, воздействие других видов искусства, — такая множественность истоков, переплавленных художественной индивидуальностью автора, составляет фундамент киргизской советской музыки.

И конечно же, преемственность не сводима к освоению музыкальной «технологии». Национальный стиль предполагает органическое единство эмоционально-образной сферы, обусловленной психологией, миропониманием, художественно-эстетическими взглядами народа, и музыкально-выразительных средств. Динамика же развития национального стиля детерминирована требованиями времени, идейно-эстетическими факторами и отвечает потребностям национальной культуры на каждой стадии ее становления.

ФОРМИРОВАНИЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ (1918—1945)

Период с 1918 до 1945 года можно определить как время формирования киргизской камерно-инструментальной музыки. В рамках данного периода явственно обозначаются три этапа: 1918—1928 годы — это по сути подготовительный этап для рождения киргизского профессионального композиторского творчества, 1928—1936 годы связаны с появлением первых несложных пьес-обработок, 1936—1945 годы демонстрируют уже интересные и достаточно развитые сольные и ансамблевые музыкальные композиции.

Первый этап (1918—1928). Завоевания Великой Октябрьской социалистической революции привели к коренной перестройке общественного быта, что не замедлило сказаться на всех проявлениях духовной жизни народа, отразившись и в национальных формах музыкального искусства. На первых порах в культурной жизни республики ведущее место продолжают занимать привычные, отстоявшиеся в веках формы музыкального выражения. Однако новая жизнь вторгается и в традиционные жанры в виде новых тем, образов, настроений. Обновление образной сферы фиксируется в творчестве самих народных музыкантов. В привычных музыкальных жанрах воспевают счастье свободной жизни, образ вождя революции талантливые музыканты Т. Сатылганов, М. Куренкеев, К. Орозов, Ы. Туманов. Это, к примеру, получившие широкую известность сочинения Т. Сатылганова «Советская власть, живи» и «Песня о Ленине», созданные им в 1918 году, несколько позднее такие произведения, как «Колхозный Камбаркан», «Великий руководитель Ленин» К. Орозова, «Новый день», «Паровоз» Ы. Туманова. Уже в 1919 году в городе Верном (Алма-Ата) был проведен слет акынов, в исполнении которых прозвучали

образцы классического народного репертуара, а также и новые современные произведения.

Широкое распространение получают в республике ансамблевые формы музицирования. Ощущая потребности аудитории в новых формах музыкального исполнительства, организовал ансамбль комузистов в Караколе (ныне — Пржевальск) М. Куренкеев, позже создаются самостоятельные ансамбли темир-комузистов, кыл кыякистов.

Изменения социальной жизни были столь велики, что отразить их средствами только традиционного искусства оказалось невозможно. Формы и функции музыкального искусства, соответствовавшие дореволюционной патриархально-феодальной Киргизии, стали дополняться новыми, заимствованными из системы европейской музыкальной культуры.

Параллельно с развитием традиционного народного искусства закладываются предпосылки для рождения профессионального творчества новой традиции. Начинается сложный процесс освоения новых способов бытования музыкального искусства, новых жанров и нового инструментария. Среди первых образцов профессиональной музыки, созданных в республике, видим и сочинения камерно-инструментальных жанров. Это в основном самостоятельные инструментальные обработки русских и украинских народных песен, революционной песенности, а также киргизских народных мелодий, которые исполняются в концертах и агитпредставлениях молодежных кружков. Сделанные музыкантами-любителями, они разучиваются преимущественно по слуху, вследствие чего нотных записей камерной музыки этого периода нет.

Во многом способствовали развитию инструментальной музыки созданные при участии русских специалистов драматические кружки и студии. В первые послереволюционные годы художественной самодеятельностью занимались преимущественно русские и украинские переселенцы, а затем постепенно подключается и коренное население. Уже с 1918 года в городе Пишпек (ныне Фрунзе) работал русский музыкально-драматический кружок «Свобода». В 1923 году здесь был организован Центральный рабочий театр, включивший как русскую, так и мусульманскую группы. Известностью в городе пользовались спектакли театральной студии Киргизского педагогического техникума. Были организованы кружки и в других городах: драматический кружок и духовой оркестр

функционировали в городе Кызыл-Кыя, киргизская труппа выступала в Оше, был создан театр в Караколе.

В ноябре 1926 года во Фрунзе открывается первая Киргизская музыкально-драматическая студия, для руководства которой был приглашен из Ташкента режиссер оперного театра Н. Н. Еленин. Преподавателями студии были образованные музыканты: Д. Мацуцин — музыкальный руководитель, П. Левендо — музыкально-теоретические предметы, И. Ставрогин — класс рояля.

«В состав студии, — пишет Н. Львов, — принимались лица, умеющие петь или играть на народных инструментах. Ими ставились спектакли с музыкой и пением, а также тематические концерты»³⁰. В поставленных силами студийцев спектаклях большое место отводилось музыке. Актеры подбирали мелодии популярных фольклорных песен, изменяя их тексты в соответствии с содержанием драматических пьес. И сами пьесы, и их музыкальное оформление разучивались в устной форме. Но достоверно известно, что для сопровождения спектаклей в студиях и театрах создавались инструментальные ансамбли, включающие наряду с киргизскими и европейские инструменты. Так, композитор и дирижер П. Ф. Шубин, работавший позднее в Киргизском государственном театре, писал, что его оркестр... представляет собой смешанный ансамбль: фортепиано, скрипки, контрабас и 4—5 комузов³¹.

Несмотря на то, что в первых спектаклях фигурировали самые простейшие обработки народных песен, важно отметить, что именно здесь монодийный киргизский песенный фольклор предстал перед слушателями в многоголосном виде. Так, еще в формах самодеятельного искусства начали сближаться между собой киргизские и европейские музыкальные традиции.

Один из первых спектаклей студии — «Кайгылуу Кайкей» М. Токобаева, поставленный в 1927 году, В. Виноградов называет «своеобразным фольклорным альбомом». Большое количество музыкальных номеров было введено в постановку комедии «Тобурчак» (1931). «Песня связала спектакль с народным творчеством, придала ему национальный характер. Зрители восторженно принимали музыкальные сцены, по многу раз приходили на спектакль, чтобы послушать родные напевы»³². Отобранные для спектаклей фольклорные мелодии проходили своеобразное испытание, приспособляясь к новым условиям функционирования. Руководители постановок

пытались найти пути соединения народных тем с закономерностями ансамблевого исполнения и европейской гармонизации. Начинается сложный и длительный процесс сближения национального искусства с традициями европейской музыки. Сложность этого процесса связана с реальной опасностью однозначных решений, способных привести либо к отрыву от национальных корней, нивелированию национальных признаков, либо к эклектичности смешения национального и европейского. Тормозили развитие искусства на первых порах и националистические группировки, утверждающие, что киргизские мелодии не могут звучать на европейских инструментах, призывающие к политике отгораживания от опыта братских республик. В таких условиях необходимо было очень обдуманно и последовательно раздвигать границы национального, добиваясь органичности его синтеза с инонациональными традициями.

Отсутствие профессиональных композиторов и невозможность подготовки в короткий срок национальных композиторских кадров обусловили в последующий период приглашение в республику для стимулирования ее музыкального развития композиторов из РСФСР.

Второй этап (1928—1936). Эти годы были чрезвычайно плодотворными для всей художественной культуры республики: создан новый киргизский алфавит, что способствовало проведению мероприятий по ликвидации неграмотности и поднятию культурного уровня населения; делает свои первые шаги национальная художественная литература и профессиональная театральная драматургия. Основоположниками здесь явились А. Токомбаев, К. Баялинов, М. Токобаев, Дж. Боконбаев, Дж. Турусбеков, К. Маликов.

В драматических спектаклях все более важная роль отводится музыке, что вызывает необходимость профессиональной гармонизации и оркестровки народных напевов, их переработки. В Киргизию приглашаются профессионально подготовленные русские музыканты: А. Затаевич, П. Шубин, Д. Ковалев, которые активно включаются в процесс развития музыкальной культуры республики. Затаевич начинает работу по сбору и записи киргизской народной музыки и становится основоположником научного изучения и систематизации фольклора. Музыкальные темы из его сборника «250 киргизских пьес и напевов» стали использоваться композиторами для сочинений различных жанров.

П. Шубин, Д. Ковалев и Д. Мацуцин много внимания уделяют работе в театральной студии, готовящей артистов и музыкантов из среды талантливой молодежи, и принимают участие в музыкальном оформлении спектаклей. Если первые шаги киргизского театрального искусства в 20-е годы связаны с постановкой пьес, включающих некоторое количество цитатных музыкальных номеров, разучиваемых артистами по слуху, то 30-е годы демонстрируют уже появление первых образцов многоголосного музыкального оформления спектаклей, для которых создаются композиторские партитуры: «Аджал ордуна» с музыкой Д. Ковалева и А. Малдыбаева (1934), «Карачач» (1935) и «Джапалак Джатпасов» (1936) с музыкой П. Шубина и А. Малдыбаева. В настоящее время имеется лишь партитура музыки к пьесе «Джапалак Джатпасов» (остальные нотные материалы не сохранились), по которой можем судить о состоянии музыкального театра 30-х годов.

В спектакль были включены девять музыкальных номеров: среди них инструментальные и вокальные эпизоды. В состав инструментального ансамбля, сопровождающего пьесу, входят 2 кларнета, 2 трубы, 2 валторны, тромбон и струнные, что дает возможность создания довольно развитого многоголосия.

Важно и то, что именно здесь, в музыкальном театре, перед композиторами встала сложная проблема развития тематического материала, чего еще не могло быть в инструментальных обработках предшествующего этапа. Наблюдая в народной музыке обильно используемую повторность мотивов и их «вариантное прораствание» авторы музыкального оформления спектаклей пытаются внедрить в него эти принципы. Таково вступление к спектаклю, основанное на переизложении и вариантном развитии мелодии из кюю Токтогула «Терме Кербез», порученной кларнетам и сопровождаемой разнообразными подголосками других инструментов ансамбля. В миниатюрных вокальных номерах используются различные тембровые варианты инструментального ансамбля, часто выделяется в качестве ведущей струнная группа с полифонически развитой фактурой. Подметив в качестве самобытной черты киргизской народной музыки горизонтальную природу мышления, Шубин и Малдыбаев взяли как основной принцип — полифонизацию ткани аккомпанирующих голосов, что используется композиторами Киргизии и в дальнейшем, но в произведениях других жанров.

Работа в области камерной музыки в этот период значительно активизировалась. Непосредственное отношение к этому имело открытие в 1930 году музыкального техникума во Фрунзе, начавшего подготовку национальных исполнительских кадров и стимулирующего внимание композиторов к созданию камерного учебного и концертного репертуара.

Русские музыканты Затаевич, Шубин, Мацуцин стали авторами первых профессиональных обработок киргизских песен и наигрышей для отдельных инструментов и камерных ансамблей, настойчиво отыскивая в них «национальный вариант европейского языка», беря за основу те черты интонационно-ритмической и ладо-гармонической сферы фольклора, которые соответствуют европейским нормам. Если Затаевич и Мацуцин основное внимание направили на создание вокального репертуара (обработки песен для голоса с инструментальным сопровождением или для хора), то Шубин пишет много и собственно инструментальных пьес. Среди них: «Беш ыргай», «Кёзтаңмай», «Комузчу», «Колхоз кызы» для фортепиано, «Ажырашуу», «Мелодия» для скрипки и фортепиано.

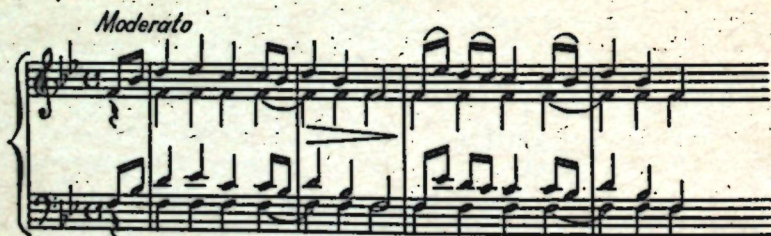
В качестве примера рассмотрим несколько сочинений такого рода: обработку мелодии песни «Кызыл жоолукчан» («Красный платок») А. Малдыбаева, сделанную А. Затаевичем, и обработки мелодий «Беш ыргай» («Пять рябин») А. Темирова и «Комузчу» («Комузист») — П. Шубиным. В процессе отбора мелодий из обширных фольклорных богатств киргизского народа композиторы руководствовались соображениями такого рода: во-первых, отбирались самые типичные образцы жанровых групп, популярные в республике, и во-вторых, привлекались мелодии, несложные в звуковысотном и конструктивном отношении, четко расчленяющиеся на фразы, построенные с опорой на повторность и видоизмененную повторность (то есть, такие, в которых явственно выражены общелогические нормы музыкального формообразования) и в связи с этим легко поддающиеся обработке.

Вооруженные высокой профессиональной композиторской техникой, русские музыканты сознательно избрали в качестве первоочередной задачи создание обработок, причем, делая их возможно более простыми, удовлетворяющими как русскую аудиторию, знакомящуюся с киргизским фольклором, так и национальную аудиторию, познающую новые жанры и новый инструментарий. Это был совершенно естественный путь для периода рождения

«нового профессионального искусства». Профессионализм европейского типа был чуждым для киргизского народного искусства. В то же время сама художественная система народного музыкального мышления была самобытной и достаточно высоко развитой. Для того, чтобы освоить ее, русским музыкантам понадобились годы активной работы. При этом начинать они должны были с простейшего. Причин тому несколько и среди них наиболее существенные: трудность нахождения возможностей синтеза кардинально различных систем и в то же время необходимость поиска контакта со слушателями через сохранение знакомого для них, первоначально в виде фольклорного, но в оправе иной композиционной системы. Именно потому приезжие музыканты, обладающие высоким профессионализмом европейского типа, должны были сознательно избирать наиболее простые решения (в отношении жанра, гармонии, формы...).

Затаевич и Шубин не декларировали в своих высказываниях проблему поиска национального стиля, тем не менее оба отыскивали максимально соответствующие киргизскому мелосу гармонизацию и фактуру, стремясь сохранить самобытность первоисточника. Основные средства, которыми пользуется в песне-обработке Затаевич, это кварто-квинтовые аккордовые вертикали и их параллельное перемещение, обильное применение приемов остинато в разных слоях фактуры. Подчеркивая различие мелодики и образного строя запева и припева, композитор усиливает песенное начало запева октавной дублировкой мелодии, используя эпизодические подголоски, припев же, более энергичный, звучит ярко и полнозвучно за счет аккордовых вертикалей и широкого регистрового диапазона (примеры № 1, 2). Соответственно дифференцирован характер звучания: в запеве — ориентированный на мягкое «гудение» кыяка, в припеве — воспроизводящий особенности комузных наигрышей. Для вступления

Пример № 1



Пример № 2



использован материал из инструментального наигрыша М. Куренкеева «Чоң Шыңгырама». Подмечена Затаевичем и характерная для фольклора билადовость (основная тональность Си-бемоль мажор, но при этом постоянное подчеркивание в аккомпанементе субкварты, принимающей на себя функцию второго устоя).

Уже на этом примере видим первые попытки соединения европейского и национального. В этом большое значение произведений такого рода, с помощью которых популяризировались фольклорные богатства.

Первые обработки Шубина также демонстрируют соединение европейского и национального, осуществляемое во многом аналогично исканиям Затаевича. Но если для Затаевича это в общем-то единичные произведения на киргизском материале, то Шубин всю свою дальнейшую творческую деятельность связал с Киргизией.

Пьесы Шубина — лаконичные, простые по фактуре, предназначенные для учебного детского репертуара, содержат черты, характерные для композитора в период его знакомства с киргизской музыкой. Для своих обработок Шубин брал преимущественно инструментальные мелодии танцевального характера, подчеркивая их строгую квадратность и расчлененность на равные фразы и предложения. В обеих пьесах Шубина видим точное сохранение народных мелодий, помещенных в привычный для народной инструментальной музыки регистр. В пьесе «Комузчу» сохранен и эффект ударного комузного штриха (пример № 3).

Господствует гомофонно-гармонический склад изложения и традиционные для европейской музыки гармониче-

Пример № 3.



ские обороты: в пьесе «Беш ыргай» — T-II₇-D-T пример № 4), в «Комузчу» — автентические обороты T-D, T-D₇. Наряду с терцовой аккордикой, используется кварто-квинтовая с органичными пунктами в различных голосах.

Пример № 4.



В качестве примет киргизского музыкального языка могут быть названы некоторые особенности ладотонального развития пьес, подчеркивающего различные типы переменности, хотя еще в «европейской транскрипции». Одноименная и параллельная переменность акцентируется в пьесе «Беш ыргай», а в пьесе «Комузчу» фигурирует и тональная разомкнутость с завершением в тональности субкварты (Фа мажор — До мажор).

Аналогичными приемами гармонизации пользуется Шубин и в обработках народных мелодий для инструментального ансамбля, помимо названных, это «Мелодия» на киргизскую тему для виолончели и фортепиано, Три пьесы на киргизские темы для виолончели и фортепиано.

но, Песни без слов (шесть пьес на киргизские темы) для скрипки и фортепиано, Три пьесы на киргизские темы для квартета духовых.

Подобного рода сочетание национальных и европейских элементов с преобладанием последних весьма типично для периода освоения киргизского фольклора представителями русской композиторской школы (это касается, в частности, и авторов, приехавших в Киргизию в 30—40-е годы — В. Власова, В. Фере, М. Раухвергера).

Из традиций европейского искусства заимствуются и сами названия (Мелодия, Песня без слов) и характерные средства выразительности. Созданию своеобразного колорита способствует гармонизация, сочетающая использование трезвучий и септаккордов с квартовыми параллелизмами и «пустыми» кварто-квинтовыми комплексами. Увлечение кварто-квинтовой аккордикой, как единственной приметой национальной гармонизации, было столь велико (это характерно для первых национальных сочинений и других среднеазиатских республик), что музыковеды позже отметили такое претворение народных приемов как перегиб: «В профессиональной музыке восточных республик, вероятно, до начала 40-х годов гипертрофировалась роль параллельных кварто-квинтовых последований и аккордов», — писал В. Виноградов³³.

Доминирующая роль в сочинениях рассматриваемого этапа принадлежит еще нормативам общеевропейского искусства. Но важно отметить, что такого рода пьесы подготовили вовлечение фольклора в формы и жанры симфонического и музыкально-театрального искусства, стали необходимым фундаментом для дальнейшего развития камерно-инструментальной музыки. Ведь «даже и тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он тем не менее совершается национально»³⁴.

Третий этап (1936—1945). В 1936 году Киргизская автономная республика становится Союзной республикой, утверждается ее новая Конституция. Эти события стимулируют активное развитие культурной жизни, дальнейший рост музыкального творчества и исполнительства. В республике открывается филармония, на сцене которой начинает свои концертные выступления организованный П. Шубиным оркестр киргизских народных (реконструированных) инструментов, музыкально-хореографическое училище, обеспечивающее подготовку профессиональных музыкантов, создается Союз композиторов.

В 1936 году было принято постановление «О дальнейших путях развития Киргостеатра», в котором предлагалось акцентировать музыкальный уклон развития театра, и вскоре Киргостеатр был преобразован в музыкально-драматический. Для оказания помощи в деле создания национального музыкального репертуара в республику были приглашены молодые московские композиторы В. А. Власов и В. Г. Фере, а чуть позже — М. Р. Раухвергер.

С рождения в Киргизии профессионального музыкального театра начинается качественно новый этап развития искусства республики. Для театра пишутся достаточно сложные музыкальные драмы с господствующей ролью музыки и краткими разговорными диалогами — «Алтын-кыз» (1937) и «Аджал-ордуна» (второй вариант, 1939) с музыкой В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере. Вслед за созданием этих музыкальных драм появились первые киргизские оперы и балеты: «Айчурек», «Патриоты» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, «Анар» В. Власова и В. Фере, «Кокуль» и «Чолпон» М. Раухвергера.

В Киргизии, как и в других национальных республиках, композиторы именно в театральной музыке видели возможность для наиболее полной реализации идей национального самовыражения и самоутверждения. Сюжетная канва, сценическое действие, непосредственный показ народных характеров и обычаев помогали слушательскому восприятию, воспитывая одновременно музыкальные вкусы аудитории.

Выдвижение на первый план театральных жанров (особенно оперы) объясняется их демократической направленностью. Достаточно вспомнить, что еще по поводу зарубежного музыкального искусства XVII—XVIII веков известный советский ученый В. Конен писала следующее: «В тех странах, где опера по той или иной причине не развивалась, профессиональная музыкальная культура была обречена и не могла рассчитывать на достойное место в мировом художественном творчестве»³⁵.

Используя в театральных сочинениях в качестве основного музыкального материала фольклор, композиторы Киргизии наделяли его драматургической функциональностью, что явилось предпосылкой для создания на основе фольклора сложных инструментальных произведений. Нужно отметить, что в конце данного хронологического периода процесс использования фольклора и оперирования им в качестве аналога классическому европейскому

тематизму начался и в симфоническом жанре (на основе киргизских фольклорных музыкальных тем Н. Раков в 1940 году написал Первую симфонию).

Появление в Киргизии опер и балетов оказало существенное воздействие на камерно-инструментальный жанр. Сделанные авторами из музыки этих спектаклей инструментальные переложения обозначили новую ступень в развитии камерно-инструментального творчества. Интересно, что в качестве объекта для создания инструментальных переложений служил в основном балет. Рождение балета в республике, не имеющей развитых форм народного танцевального искусства, стало возможным благодаря тому, что композиторы и хореографы опирались на музыкальный фольклор танцевального характера, пьесы-обработки 20-х годов, национальную пластику, народные игры и обряды, некоторые особенности прикладного искусства. А затем уже сам балет начал оказывать воздействие на смежные музыкальные жанры.

В обращении к сфере музыкальной танцевальности сказалось в значительной степени влияние русской музыки «о Востоке», для которой эта жанровая сфера была центральной. Видимо, тем следует объяснять столь значительное тяготение к танцевальным жанрам у русских советских композиторов, работавших в Киргизии. «Танец» для виолончели и фортепиано, «Вальс» для фортепиано из балета «Анар» В. Власова и В. Фере, Десять пьес для фортепиано и Шесть пьес для фортепианного трио из балета «Чолпон» М. Раухвергера и другие аналогичные сочинения способствовали расширению репертуара, обогащению образно-эмоциональной сферы и системы выразительных средств камерно-инструментальной музыки.

Русскими советскими композиторами, авторами первых произведений для музыкального театра были найдены в камерном жанре пути к национальному слушателю через ассоциативные связи с зрелищностью, театральностью и столь типичной для народной инструментальной музыки программностью.

В подобных пьесах и сюитах наблюдается уже гораздо более опосредованная связь с народным искусством. Фольклорные цитаты, фигурирующие ранее в обработках, уступают место темам «в народном духе». Значительно меняется образный строй произведений, это уже не только характеристические «картинки» этнографического плана, но и пьесы более психологизированные, отражающие душевные переживания героев.

Благодаря музыкальному театру в камерный жанр входит лирико-романтическая струя. Обратимся к сюите «Шесть пьес для фортепианного трио» из балета «Чолпон» М. Раухвергера. Разнохарактерные пьесы выстроены в программную сюиту, открывает ее лирическое «Адажио» и завершает жанровая панорама «Общая пляска». Между ними помещены «Вариация Айдай» — № 2, «Пляска со змеей» — № 3, «Опасная охота» — № 4, «Нурдин» — № 5.

Если первые музыкальные переложения песен, находившиеся у истоков киргизской камерной музыки, были по сути довольно робкими обработками с второстепенной ролью аккомпанемента и сохранением куплетной структуры, то теперь взаимосвязь с оркестровой театральной музыкой диктует иные черты. Композиторы ставят перед собой задачу показать национальный мелос в различных аспектах, освоить приемы образного контраста. Это более высокая ступень в освоении жанра, предвосхищающая появление сонатно-циклических форм.

Музыкальный театр, обратившийся к сказочно-легендарным сюжетам, потребовал от композиторов повышенного внимания к красочной стороне звучания. Через музыкальный театр пришли в камерно-инструментальный жанр традиции, идущие от русского ориентализма и наложившие отпечаток на все уровни музыкального целого: расширение образного диапазона, в основном за счет разнообразных лирических эмоций, ведущую роль выразительного мелодического тематизма, красочность ладотонального развития, интерес к тембровой и динамической многоцветности, фактурной насыщенности (оркестровый первоисточник вызвал у композиторов стремление к поиску достойной его замены — отсюда красочность звучания, разнообразие фактурных решений, исполнительских штрихов).

Уже в первой пьесе «Адажио» прихотливая узорчатость мелодии скрипки дополняется подголосками виолончели и арпеджиатным *quasi arpa* аккомпанементом фортепиано, создавая, тяготеющую к оркестральной нарядности звуковую картину (пример № 5). Интенсивность динамических нагнетаний, полиритмические сочетания способствуют передаче высокой лирической экспрессии. Хотя в целом еще преобладает четкое расслоение на ведущий мелодический и фоновый аккомпанирующий пласты, но уже намечается и тенденция к полифонизации музыкальной ткани.

The image shows a musical score for Example No. 5, consisting of three systems of staves. The first system includes a piano part (left) and a violin part (right). The tempo is marked 'Andante con moto'. The piano part has a dynamic marking of 'p' (piano) and the violin part has 'mf' (mezzo-forte). The second system continues the piano part with a dynamic marking of 'mf' and the violin part with 'quasi arpa'. The third system shows the piano part with a dynamic marking of 'con. Sord.' (con sordina) and the violin part with 'quasi arpa'. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Для обрисовки образа коварной волшебницы Айдай (пьеса № 2) используется хроматизация мелодии, отрывистые штрихи (*staccato* и *non legato*), причудливые смелые тембровых красок струнных (*arco*, *pizzicato con sordino*, *sul ponticello*), контрастные динамические сопоставления (пример № 6).

В духе блестящего вихревого скерцо написана «Пляска со змеей». Подчеркивая драматургическое единство целого, последующие номера сюиты идут без перерыва. Кульминацией светлых настроений является заключительная пьеса сюиты, рисующая бесшабашное веселье народного праздника.

Andantino *Con. sord* Пример № 6.

pizz. con. sord. *p*

Продолжая искания своих предшественников, работавших в области киргизского музыкального театра, Раухвергер пытается перенести в свое сочинение некоторые характерные черты народного творчества. В частности, финальная часть сюиты строится на применении вариантно-вариационного метода развития тематизма. Завершает пьесу буйная стремительность виртуозной коды, что является одной из характерных примет кюю (пример № 7). Краткие упругие ритмоинтонации, чаще всего оформленные в ритме «скачки», специфический колорит кварто-квинтовых созвучий — все это также связано с киргизским народным искусством. Именно к такого типа финалам будут тяготеть впоследствии киргизские композиторы в сочинениях сонатного типа, а проявляющийся в этом произведении через сопоставление отдельных частей принцип контраста приведет к освоению принципа контрастной сопряженности музыкальных тем внутри сонатной формы.

Есть еще один вопрос, который интересно поставить — это проблема концертности. Камерно-инструментальные сочинения предшествующего этапа, представлявшие в основном обработки песенных и инструментальных мелодий, ограничиваясь лишь экспозиционным проведением тематизма, вообще не ставили проблему тематического развития. Фольклор оставался материалом как таковым,

Allegro con fuoco Пример № 7.

он гармонизовался, но не превращался еще в тему, предполагающую какое-либо дальнейшее развитие.

Сообщив тематизму ту или иную драматургическую функциональность, музыкальный театр потребовал и тематического развития. Уже при рассмотрении музыки к пьесе «Джапалак Джатпасов» А. Малдыбаева и П. Шубина подчеркивалось использование композиторами ва-

риантно-вариационного метода развития тематизма, характерного для народного искусства. Сюита из балета «Чолпон» М. Раухвергера показывает и акцент композитора на ярко выявленный принцип концертирования. Если в предшествующие периоды композиторы отказывались от примата концертирования, то теперь ищут пути внедрения его в камерно-инструментальный жанр.

Концертность и симфонизм — вот два различных типа становления музыкального целого в инструментальной музыке. На данном этапе первоначально осваивалась концертность, которая органически присуща киргизскому фольклору, а вот для овладения сонатно-симфоническим типом развития композиторам потребовалось еще время.

Программная основа пьес-переложений, способствуя пропаганде театральных спектаклей, облегчала распространение новых для киргизского искусства видов инструментального музицирования, подтверждая тем самым, что «постепенное обособление, отпочкование «чистой выразительности» в пределах того или иного жанра и стиля от ее первоначальной почти всегда программной основы — общая закономерность музыкального искусства»³⁶.

В театральных транскрипциях виден уже более дифференцированный подход к особенностям национального мелоса: национально-специфические черты конденсируются в особенностях ритмики, лада, гармонии в комплексе, либо одно из средств выразительности становится ведущим носителем национальных черт. Хотя в целом национальный стиль еще достаточно монолитен, мало заметны индивидуальные различия в творчестве разных композиторов, идет еще процесс «интеграции стиля». Во многом потому и стали возможны примеры коллективного творчества, совместной работы композиторов (В. Власов, А. Малдыбаев, В. Фере).

Попытки создания произведений, основанных на авторском тематизме, обобщающем элементы народной музыкальной речи, существуют синхронно с сочинениями «цитатными». «Цитатную ветвь», намеченную в предшествующий период, продолжают такие сочинения, как «Киргизские миниатюры» и Пьесы для фортепиано М. Раухвергера, Шесть миниатюр на темы киргизских народных песен для струнного квартета и Импровизация на тему народной песни «Алмага» для фортепиано Л. Книппера, Две пьесы для виолончели и фортепиано на киргизские темы В. Власова, Две пьесы для виолончели и фортепиано на киргизские темы В. Фере.

В них встречаем обработки, образцы «дословного» и неточного цитирования. Так, в цикле «Киргизские миниатюры» М. Раухвергера примерами точного цитирования являются № 5 (в основе народная тема «Кожожаш-Мерген»), № 6 («Эски кара кю»), № 8 («Чоробайдын обону»). В цикле «Киргизские впечатления» М. Раухвергера для фортепиано полностью сохранена мелодия Кошока в первой пьесе, в остальных же композитор отступает от мелодий оригинала. Создавая свои циклы миниатюр, автор представил в них образцы различных жанров народной музыки (Кошок, Арман, Кербез) в рамках несложных европейских форм — период, простые двухчастные либо трехчастные формы. В гармоническом языке широко привлекаются кварттовые и кварто-квинтовые созвучия, воспроизводящие колорит комузного музицирования (пример № 8).

Пример № 8.



Примером цитатного претворения фольклора, но уже предполагающего авторскую обработку и разработку народной мелодии, может служить «Импровизация» для фортепиано на тему киргизской народной песни «Алмага» (запись песни В. Виноградова) Л. Книппера. Примечательно, что, ориентируясь в основном на традиции русской музыки, композитор применяет для разработки мелодии методы, заимствованные из русской хоровой полифонии подголосочного склада. При этом национальный колорит мелодии нивелируется, а преобладающим становится инациональное.

Совмещение черт общеевропейских и национальных присуще также музыкальному языку созданных в этот период сочинений П. Шубина: «Народный лирический танец» для фортепиано, «Танец девушки-хлопкоробки» на темы С. Медетова и киргизский танец «Кайтканда» («Возвращение») для струнного квартета. Вне непосредственной зависимости от музыкального театра композитор осваивает в них танцевальную жанровую сферу.

Танец «Кайтканда» — один из первых в киргизской музыке «нецитатных» образцов квартетного жанра, хотя кардинальных отличий от упомянутых выше обработок в нем обнаруживается немного. Композитор создает свои мелодии, опираясь на «словарь» аналогичных образцов народного творчества. Сочинение строится на сопоставлении грациозной нежной мелодии женского танца, порученной скрипке, и энергичной, размашистой молодецкой пляски — виолончель (примеры № 9, 10).

Andante grazioso

Пример № 9.

В обеих темах композитор точно придерживается разделения на ведущий и фоновый, аккомпанирующий пласты, подмечает и подчеркивает ладовые особенности киргизского мелоса: в первой теме переменность ионийского-миксолидийского лада с тоникой Фа; квартовость тональных сопоставлений (Фа мажор — Си-бемоль мажор, Си-бемоль мажор — Ми-бемоль мажор), но при этом использует и типично европейские обороты гармонического минора.

Как и в обработках, здесь фигурируют в то же время красочные терцовые сопоставления тональностей (Фа ма-

Пример № 10.

жор — Ля мажор — Фа мажор), малохарактерные для киргизских фольклорных образцов и заимствованные из опыта европейской и русской композиторских школ. Структуру произведения определяет вариационный метод, поочередно варьируются обе основные темы.

По сравнению с этим сочинением большей удачей автора явился «Танец девушки-хлопкоробки» на темы С. Медетова, отличающийся выразительным тематическим материалом, мягким лиризмом, утонченной красочностью, это способствует частому включению пьесы в концертные программы и учебный репертуар. Как и во всех сочинениях такого рода, ведущим является прием сопоставления песенно-кантиленных и танцевально-инструментальных музыкальных тем. В «Танце» также представлены статичные в своей экспозиционности и замкнутости жанровые зарисовки плавного женского и энергичного мужского танцевальных образов. В гармонизации мелодики большое место отведено красочным септаккордовым и нонаккордовым созвучиям, колоритным квартовым параллелизмам (примеры № 11, 12). Ощущению статики способствуют методы продолжения тематизма: переизложение и вариационность в рамках сложной трехчастной формы. К традициям романтического искусства восходят связующие разделы, построенные на многократном секвенцировании кратких мотивов. А поскольку такой прием развития мало присущ народному киргизскому творчеству, эти разделы

Пример № 11.

Andante sostenuto

mf

mf

mf

mp

Пример № 12.

Allegretto

p

Pizz

воспринимаются несколько чужеродными в контексте основного музыкального материала.

При интонационной рельефности и привлекательности, это произведение «своего времени», в котором превалирует еще европейское. В этом отношении можно назвать немало аналогичных произведений разных жанров, созданных

русскими советскими композиторами на материале фольклора разных народов страны — квартет на туркменские темы С. Василенко, таджикские песни для струнного квартета М. Юдина, фортепианное трио «Фрагменты из Низами» Б. Зейдмана, секстет «Адыгея» М. Гнесина и другие.

Жанровость, лиризм и эпика — вот начала, получившие отражение в камерно-инструментальном творчестве предвоенных лет. Они же явились определяющими и для сочинений, написанных в годы войны. Композиторы республики оказались еще не готовыми в камерно-инструментальной музыке к воплощению героико-драматических и трагедийных образов, созвучных времени, переживаемому страной.

В целом же значение первого периода для становления киргизской камерно-инструментальной музыки в том, что в концертную жизнь республики вошли сольные и ансамблевые сочинения для инструментов, неизвестных до революции народной практике (фортепиано, скрипка, виолончель). В этих произведениях композиторы осваивают национально-характерную образность и музыкальную лексику. При этом роль камерно-инструментального творчества в развитии музыкальной культуры на протяжении периода менялась. Если сначала он являлся своего рода «базисом», подготавливая рождение симфонической и театральной музыки, то позже более характерным стало обратное воздействие этих жанров искусства на сферу камерного инструментализма.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1945—1960)

Победа советского народа в Великой Отечественной войне вызвала бурный рост хозяйственного и культурного строительства в республиках Советской страны. Новыми достижениями характеризуется музыкальное искусство, исполнительство, самостоятельное творчество и в Киргизии.

В феврале 1952 года ЦК КП Киргизии опубликовано специальное постановление «О состоянии и мерах по дальнейшему развитию музыкального искусства в республике», в котором были намечены перспективы и первоочередные задачи во всех музыкальных жанрах.

Значительны творческие завоевания Киргизского государственного театра оперы и балета, которому присвоено в эти годы почетное звание «Академический». В репертуар театра вошли новые сочинения композиторов республики: оперы «Манас», «На берегах Иссык-Куля», «Токтогул» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, «Айдар и Айша» А. Аманбаева и С. Германова, «Молодые сердца» М. Абдраева, балет «Весна в Ала-Тоо» В. Власова и В. Фере. Вырос профессиональный уровень исполнителей, дирижеров, хореографов. За выдающиеся успехи в развитии национального театрального искусства высокого звания «Народный артист СССР» удостоены балерина В. Бейшеналиева и певица С. Киизбаева.

Киргизская народная музыка и композиторское творчество начинают шире звучать за пределами республики. В 1957 году на Всесоюзном фестивале музыкальных театров киргизский коллектив был отмечен дипломом первой степени. Лауреатами Всемирных фестивалей молодежи и студентов стали молодые солисты театра оперы и балета С. Бекмуратова, А. Мырзабаев, А. Джумабаев, С. Токтоналиев, артисты республиканской филармонии Ж. Чабалдаев, М. Козубекова, К. Укубаев, Т. Тыныбеков, О. Асанов, ансамбль комузистов и другие исполнители. Успешно

выступили посланцы республики в спектаклях и концертах второй декады (1958) киргизского искусства и литературы в Москве, в гастрольных поездках по городам страны и в зарубежных турне.

Большое внимание уделяется вопросам музыкального образования. В музыкально-хореографическом училище города Фрунзе организуется теоретико-композиторское отделение, лучшие выпускники получают направления в центральные музыкальные вузы страны.

Союз композиторов Киргизии пополнился в этот период рядом талантливых молодых авторов, получивших профессиональную подготовку в Московской консерватории, — это М. Абдраев, А. Тулеев, Т. Эрматов, Н. Давлесов, С. Медетов. И хотя театральные, симфонические и вокально-симфонические произведения в республике создавались еще в основном при участии приглашенных из Москвы и Ленинграда советских композиторов В. Власова, В. Фере, С. Германова, Г. Окунева, С. Рязова, Л. Книппера, М. Раухвергера, но именно в этот период появляется первая опера «Молодые сердца», написанная самостоятельно национальным автором М. Абдраевым (1953 год). Были созданы также первые симфонические, вокально-симфонические, камерные вокальные и инструментальные сочинения композиторов-киргизов. Среди них: «Героическая поэма» А. Тулеева, «Праздничная увертюра» С. Медетова, Симфоническая поэма Т. Эрматова, многочисленные пьесы и ансамбли М. Абдраева, А. Тулеева, С. Медетова, Т. Эрматова, А. Джаныбекова.

В области камерного инструментализма послевоенный период характеризуют активность в овладении жанрами и формами европейской музыки, включая сонатную, дальнейшее формирование национального образного строя, музыкального языка, поиски соответствующих тематизму приемов формообразования. Как общую тенденцию камерно-инструментальной музыки можно назвать стремление отойти от «условно восточной» жанровой пьесы-картинки к реалистическому отражению народной жизни, переживаний современников.

Здесь уместно вспомнить, что советское искусство переживало в этот период значительные трудности, связанные с недооценкой новаторства, выдвиганием одних жанров в ущерб другим. Отсутствием диалектичности страдала и установка на то, что важнейшим критерием народно-национального в музыкальном творчестве является фоль-

клорное. Все это отрицательно повлияло на развитие музыкального искусства страны.

Сказалось воздействие этих тенденций и на эстетических установках и творческих решениях авторов, работающих в Киргизии. Но здесь их негативное влияние оказалось минимальным, поскольку в процессе развития киргизского музыкального искусства этап «скрещивания» национального мелоса с закономерностями европейского композиторского творчества был естественным и логично подготовленным предшествующим хронологическим периодом. В то же время, опираясь на фольклор и строго следуя канонам общеевропейских традиций, киргизские композиторы, работающие в камерно-инструментальном жанре, смогли найти специфически национальные акценты в трактовке целого ряда элементов и наметили новые пути его развития.

В области фортепианной музыки по-прежнему наиболее широко был представлен жанр миниатюры, однако характерным становится отход от этнографических, описательных лирико-пейзажных и танцевальных образов, на их место приходят пьесы, передающие более сокровенные лирические настроения. Это прелюдии Г. Окунева, Т. Эрматова, Н. Давлесова, С. Германова. В них явно ощутимо воздействие русского и западноевропейского музыкального искусства XIX века. Картинно-жанровые образы восходят к традициям Ф. Шопена, С. Рахманинова, гармоничность миросозерцания, эпичность воскрешает стилевые черты творчества А. Бородина, А. Глазунова.

Диапазон жанров фортепианной музыки в республике расширяется, написаны циклы вариаций — «Восемь вариаций для фортепиано» Т. Эрматова, «Вариации на тему А. Малдыбаева» М. Раухвергера. Начинается систематическая работа над созданием детского репертуара (сюита «Мой день» и «Пионерская сюита» Г. Окунева, пьесы А. Аманбаева, М. Раухвергера, Н. Давлесова, А. Джаныбекова). Предпринимаются первые попытки написания фортепианных ансамблей (С. Германов пишет «Танец» для фортепиано в 8 рук).

Господствующей в целом остается ориентация авторов на традиции русской композиторской школы XIX века и романтические тенденции Запада, что сказывается на отборе жанров и на стилистике сочинений. В связи с этим уместно поднять вопрос об органичности претворения национального мелоса, приемов его подачи и развития в киргизской камерной музыке 40—50-х годов.

Связь с тенденциями романтизма является в эти годы всеобщей в музыкальном искусстве национальных республик советской страны. При этом традиции «русского Востока» считались исходными и переносились в музыкальную культуру без учета индивидуальных особенностей каждой.

Вопрос в данном случае заключается в том, насколько соответствовала подобная «экзотичность» облику киргизского фольклора. Возможно, это спорно, но, думается, что традиции русского ориентализма, столь явственные в киргизской музыке этих лет, оказывались не во всем созвучными национальному мелосу и особенностям психического склада киргизского народа. Патетическая приподнятость чувств и утонченная пряность звучания были в какой-то мере чужды этическим нормам народной музыкальной культуры. Потому и не прижилась в дальнейшем в киргизской музыке декоративная пышность наряда, в которую облекались порой народные мелодии. Показательно, что и в прикладном искусстве киргизов вышивка и орнамент не созданы поражать буйным многоцветьем красок, народные мастера умеют многое сказать и графикой черно-белого рисунка. Отсюда можно найти объяснение проявившимся в киргизской музыке 60—80-х годов воздействиям антиромантических тенденций, стремящихся к обузданию особо пылких излияний, к своего рода эпизации творчества. А намечен этот поворот был уже в сочинениях В. Власова, А. Тулеева, С. Медетова, написанных в 50-е годы. Вместе с тем необходимо отметить, что опыт романтического музыкального искусства дал и свои положительные результаты, что сказалось, в частности, на расширении диапазона лирических образов, усилении контрастности эмоциональных планов, поисках новых звуковых красок.

Красочно-колористическая манера изложения характеризует в этот период как произведения цитатного типа («Пьеса на киргизскую тему» С. Медетова, «Три пьесы на киргизские темы» Г. Окунева), так и сочинения, построенные на авторском тематизме (Прелюдии Т. Эрматова, С. Германова, Н. Давлесова).

При обращении к народному тематизму цитата становится для композитора лишь отправной точкой для его фантазии, цитирование осуществляется избирательно, заимствуются отдельные предложения или даже мотивы. Соответственно усложняются сами музыкальные формы. Например, пьеса С. Медетова на тему киргизской народной песни «Эркин тоо» совмещает в себе черты трех музыкаль-

ных форм: сложной трехчастной, рондо и вариаций. Опора делается на структурные закономерности, наиболее близкие народному искусству, — репризность, вариационность, рондообразность.

Новое отношение к фольклору способствует появлению таких разновидностей камерно-инструментального жанра, как поэма, рапсодия, сюита (Поэма на темы А. Малдыбаева для фортепиано Г. Бурштина, Рапсодия на киргизские темы и Сюита С. Медетова). Эти произведения характеризует большая свобода обращения с мелодиями первоисточников и значительное разнообразие фактуры.

Поэтично воссоздает жанровые зарисовки Медетов в своей Сюите для фортепиано. Каждая из четырех частей этого произведения имеет программный заголовок. Первая часть — «Ночь в горах» — светлая и прозрачная лирическая акварель в характере ноктюрна. Фактурная насыщенность создает красочные «фоны» для мягко льющейся мелодической линии. «Танец девушки» (II часть сюиты) — также миниатюра романтического тонуса. Фактурное разнообразие, виртуозные пассажи, красочно-колористические приемы (к примеру, эффектная «светотень» чередования субдоминантовых аккордов натурального и гармонического мажора) характеризуют эту изящную зарисовку. Более обобщен образный строй III части сюиты — «Сказка». Причудливый сурово затаенный характер волшебных образов претворяет в жанре инструментальной музыки опыт театральной сказочности, можно указать, в частности, на воздействие творчества М. Раухвергера. Темпераментная и задорная музыка финала сюиты — «Состязание джигитов» — рисует картину традиционной киргизской игры «Аламан байге».

С импровизационностью киргизского инструментального творчества опосредованно связана «Рапсодия» С. Медетова. По образцу листовских рапсодий она состоит из двух частей — медленной пасторального типа и стремительной, танцевальной. В I части широко используются приемы вариантно-вариационного развития тематизма, полифонические приемы (имитации, каноны), красочные ладотональные сопоставления. Особенностями виртуозных киргизских кюу продиктованы фактурные приемы II части — квартовые скачки, репетиционная техника. Подытоживает произведение, скрепляя его музыкальную структуру, реминисценция основной темы I части, перенесенная в патетически экспрессивную гимническую образную сферу.

Изобретательностью ритмики привлекает пьеса Медетова «Воинственный танец джигитов». Многочисленные остигато, своеобразие нерегулярной ритмической акцентности приводят к полиритмии и полиметрическим напласованиям. Общий несколько архаический колорит пьесы говорит о неофольклорных тенденциях, намечая новые перспективы для киргизской камерной музыки. Впоследствии эта линия найдет продолжение в творчестве К. Молдобасанова, Ж. Малдыбаевой, М. Бурштина, С. Алгожоева и других авторов.

Искания в сфере музыкального языка и формы непосредственно подготовили рождение «высшей» формы камерной музыки — сонаты, жанра, требующего значительного обобщения жизненных явлений, столкновения различных образов, большой организующей воли. Рождение сонаты стимулировалось также общим процессом эволюции форм художественного мышления и принципов музыкального развития, изменением образности киргизской музыки, тяготеющей ко все более глубокому познанию действительности, отражению сложных, противоречивых жизненных коллизий.

В связи с тем, что ноты фортепианных сонат М. Шерлинга и Т. Эрматова не сохранились, первым сочинением этого рода придется считать фортепианную сонату Медетова, написанную в 1956 году. Соната посвящена памяти Э. Грига — норвежского композитора, вдохновленного певца своей родины. Неудивительно, что освоение норм сонатного мышления привело киргизского автора к типу романтической сонаты. В сочинении явны и влияния русской музыки второй половины XIX века с ее ярко выраженной лирико-психологической направленностью (П. Чайковский, С. Рахманинов, Н. Метнер). О романтических традициях свидетельствуют высокая эмоциональная накаленность, субъективно драматический тонус высказывания, а также интонационная спаянность всех музыкальных тем, благодаря чему музыка выливается в целостный драматический поток, единый и монолитный.

Эстетикой романтизма вызвана тенденция свободной трактовки сонатности, обращение к одночастной форме. Н. А. Горюхина, исследуя историю жанра сонаты, указывает на повествовательность — как на одну из примет романтической сонаты: «Повествовательность влияет на форму, способствует образованию новых свойств в сонатной форме и позволяет выделить как действительно существующий тип романтической сонатной формы»³⁷.

Именно на повествовательность киргизской народной музыки, связанную непосредственно с программностью инструментальных пьес, можно указывать как на первооснову для создания одночастной сонаты Медетова, причем, сама одночастность, вероятно, обусловлена отчасти и формой инструментальных кюу.

По своему настроению соната — это патетически-приподнятое лирическое излияние. Романтически возвышенным эмоциональным содержанием отличается тематизм, в оформлении которого большую роль играет гармоническая красочность. Мягкие переливы септ- и нонаккордовых созвучий, сопоставление аккордов медиантового соотношения создают утонченный колорит. Воздействием романтических образцов диктуются особенности фактуры (полнозвучной, мелодизированной подголосками и имитациями) и приемы формообразования (обильно применяются «волновые» нагнетания звучности, секвенцирование).

Образный строй сонаты не лишен драматической напряженности, хотя конфликтных образных столкновений в ней нет. Взволнованность, порыв, устремленность характеризуют главную тему, ее сменяет более сдержанная, светлая, напевная побочная тема. При этом внутреннее родство образов подчеркнуто интонационным родством музыкальных тем (примеры № 13, 14). В дальнейшем особенно интенсивно ведется преобразование побочной темы — ликующе просветленной, гимнической в разработке

Пример № 13.



Пример № 14.



и сумрачной, отрешенной в коде (Andante). Освоив приемы трансформации тематизма в созданных ранее фортепианных пьесах, Медетов положил их в основу драматургического рельефа сонаты.

Своеобразно решен тональный план сочинения: в экспозиции соотношение тональностей главной и побочной партий — фа-диез минор и Соль мажор, реприза проводится в фа-диез миноре, а кода звучит в си миноре. Это во многом не соответствует нормам классической сонатности, но легко объяснимо с точки зрения логики ладотонального развития киргизской народной музыки. Как и в фольклоре, здесь фигурирует тип секундового соотношения тональностей, а типичная для фольклора переменность устоев, в частности, побочные тоники, отстоящие от основной на интервал чистой кварты, претворяется здесь в отношениях тональностей сонатного аллегро в целом — и коды (фа-диез минор — си минор).

Завершая разговор о сонате, нужно отметить, что Медетов стремился в ней к органичности синтеза европейской сонатности с некоторыми, идущими от национального искусства чертами. Это во многом удалось автору. При констатации всех основных, присущих сонате признаков, можно говорить о связи ее с повествовательностью одночастных инструментальных кюу, активном вариантно-вариационном развитии музыкальных тем, особенностях нетрадиционного тонального плана, интонационных структур (трихордовая основа побочной темы), восходящих к киргизскому народному искусству. Все это в сочетании с проникновенностью лирического тематизма, рельефностью музыкальных образов, свидетельствовало о потенциальных задатках киргизского мелоса и возможностях их раскрытия в «высшей» из музыкальных форм европейского искусства.

В послевоенные годы композиторы все чаще обращаются к жанру камерного ансамбля. С. Германов написал «Легенду» для виолончели и фортепиано, Две пьесы для альты и фортепиано, М. Абдраев — Сюиту для скрипки и фортепиано, А. Тулеев — Четыре пьесы для альты и фортепиано, С. Медетов — Скерцо для скрипки и фортепиано, Г. Окунев — «Мелодию», Скерцо для скрипки и фортепиано, Р. Миронович — Фантазию для скрипки и фортепиано на темы из оперы «Айчурек».

Расширяется круг инструментов, для которых пишут композиторы республики. Наряду с сочинениями для деревянных духовых (Три пьесы для гобоя и фортепиано, Две

пьесы для английского рожка и фортепиано А. Тулеева, Две пьесы для гобоя и фортепиано, Три пьесы для кларнета и фортепиано В. Фере) появляется первое сочинение для ударных (Сюита для ударных инструментов Р. Миновича).

Важнейшим достижением периода явилось создание ряда сочинений сонатно-циклического типа — это струнные квартеты С. Медетова, В. Власова, С. Германова, Т. Эрматова, М. Раухвергера, В. Фере, А. Тулеева; квартеты для деревянных духовых инструментов А. Аманбаева, А. Тулеева, фортепианные трио А. Тулеева, А. Джаныбекова. Уже сам перечень созданных в эти годы сочинений свидетельствует о значительном расширении жанрового диапазона камерной ансамблевой музыки, решении композиторами республики новых задач в драматургии и способах композиционно-структурной организации.

Из всех названных камерно-ансамблевых произведений выделим квартеты для струнных инструментов, поскольку в них концентрируются все новые завоевания киргизской камерной музыки. Жанру струнного квартета композиторы уделяют наибольшее внимание: это и ученические сочинения (Квартет Т. Эрматова, сюита А. Тулеева), и произведения зрелых авторов (М. Раухвергера, В. Власова, В. Фере). Интенсивному росту ансамблевого музицирования способствует возросший уровень исполнительского мастерства артистов. В эти годы создан и активно функционирует, пропагандируя русскую, советскую, западноевропейскую квартетную музыку, профессиональный струнный ансамбль при Киргизской государственной филармонии имени Т. Сатылганова. Участниками этого первого в республике квартета стали заслуженный артист Киргизской ССР Б. Сиракузов (1-я скрипка), артисты А. Лукашевский (2-я скрипка), Я. Фридьев (альт), Ю. Жмакин (виолончель). Исполнительская деятельность коллектива стимулировала творческую активность композиторов, в его интерпретации прозвучали многие из написанных в Киргизии произведений.

В квартетных сочинениях определяются различные образные сферы, генетические истоки которых коренятся в народной музыке. Если для симфонического творчества этого периода в Киргизии наиболее типична героико-эпическая линия, то в камерной музыке героика представлена значительно меньше, а наряду с пейзажно-картинной образностью важная роль отводится жанрово-танцевальным и лирико-драматическим образам.

Тематизм квартетных опусов этих лет преимущественно связан с цитатным воспроизведением фольклорного материала, но принципы работы с народным мелосом довольно разнообразны: цитирование точное, неточное, целостное, частичное, фрагментарное, «аппликация». Обращаясь к народным мелодиям, композиторы подвергают их активному разработочному развитию, вариантному росту и трансформациям, подчиняя решению драматургических задач произведения. На основе обобщения типичных примет лексики народной музыки сочиняют авторы и собственные музыкальные темы.

В созданных в эти годы квартетах намечены три жанровых типа, обусловленных образно-эмоциональным содержанием произведений и особенностями их драматургии. К первому относятся лирико-драматические сочинения — Квартет М. Раухвергера, Квартет Т. Эрматова, Две сюиты для струнного квартета А. Тулеева. Второй тип представляют эпико-жанровые произведения — Квартет В. Власова, Квартет С. Германова; третий тип — жанрово-лирические — Квартет С. Медетова, Сюита для струнного квартета М. Абдраева, фортепианные трио А. Тулеева и А. Джаныбекова.

По стилю все произведения для камерного ансамбля, как и фортепианные, ориентированы на музыкальный романтизм и традиции «русского Востока». Единство творческих устремлений при различии образного содержания раскрывается при сравнении двух сочинений — квартетов М. Раухвергера и В. Власова. Сочинение Раухвергера является своеобразной «вершиной романтизации жанра» в рассматриваемый период, В. Власов же, стремясь к большей эмоциональной сдержанности, эпическому тону, прочнее связан в этом отношении с фольклорной традицией.

Относящийся к лирико-драматическим произведениям квартет Раухвергера написан в 1947 году и является одним из первых сочинений этого жанра в республике. При его создании композитор опирался на опыт русской и советской музыки, на киргизскую музыкальную культуру. Обратившись к жанру квартета после создания оперы «Кюкуль» и балета «Чолпон», автор остался верен особенностям своего красочно-романтического письма.

Квартет Власова (1953 г.), представляющий эпико-жанровые сочинения, преломляет на национальной почве традиции аналогичных направлений русской школы, а также связан во многом с опытом киргизской симфонической музыки. Так, к примеру, образный строй, строгий,

учитывающий семантическую нагрузку в драматургии целого, отбор цитируемых народных мелодий и активное их развитие дают возможность проводить параллель между симфонией В. Фере «Киргизстан» и квинтетом.

В. Виноградов отмечал ярко национальный колорит и скрытую программность квинтета: «Несмотря на то, что киргизский квинтет Власова не имеет фиксированной программы, тем не менее в каждой части его можно было бы эту программу легко найти. Она вытекает из рельефного образного строя музыки, в которой зарисованы картины быта и молодежные игры. II часть — «Кыз оюн» («Игры девушек»), лирический эпизод — III часть — «Алымкан», народный праздник — IV часть — «Той» и героические страницы прошлого — I часть»³².

Взяв за основу своих сочинений фольклорные мелодии, Раухвергер и Власов обращаются с ними как с собственным тематизмом, варьируя, разрабатывая, трансформируя их образные характеристики. Хотя, пожалуй, в произведении Раухвергера национальное несколько затусовано и подчинено индивидуальному стилю композитора. В связи со сказанным достаточно сравнить разделы главных партий первых частей квинтетов. В обеих в качестве важнейшего принципа изложения и развития тематизма выступает полифонический. Авторы точно почувствовали уместность этого принципа применительно к «линейно» развертывающемуся народному мелосу, но пользуются они этим принципом различно.

В квинтете Раухвергера энергичная, напористая главная тема (в основе ее «Сары солтон» Токтогула) проводится имитационно у всех инструментов ансамбля, каждый раз с новыми контрапунктирующими подголосками, разнообразием динамической нюансировки (пример № 15).

Более экономно обращается с музыкальным материалом Власов, строже придерживаясь норм имитационной полифонии в изложении главной партии. Если у Раухвергера включение всех голосов создает декоративно-красочную вертикаль, то Власов переносит акцент на горизонтальное развертывание тематизма. Заимствовав мелодию из популярного кюю «Чайкама» М. Куренкеева, Власов представляет ее первоначально однострунно и довольно точно воспроизводит тембровый колорит комуза (*non legato marcato*). Первое проведение темы поручено альту, что придает музыке эпический, сдержанно суровый тонус (пример № 16). Дважды повторяется тема-цитата в цело-

Пример № 15.

Allegro con moto

Пример № 16.

Allegro moderato

стном виде, а далее подвергается изменениям и развитию. Различно трактуют композиторы и средние части цикла (II часть — Скерцо, III — медленная часть).

Основа скерцо квартета Раухвергера — светлые жанрово-изобразительные эпизоды танцевального характера. Простые диатонические напевы предстают в обрамлении пышных хроматизированных «нарядов», воскрешая дух восточной музыки русских композиторов. Тяготеет к оркестральности партия каждого инструмента ансамбля, используются стремительные пассажи, арпеджио, гармоническая фигурация, двойные ноты. Сказочность, «волшебные краски» — все это пришло в образный строй квартета из народного литературного наследия, преломившись через театральное оперное и балетное искусство.

III часть квартета Раухвергера (*Andante pensieroso*) — лирическая восточная песнь импровизационного характера. Ее ноктюрновый колорит усиливает засурдиненное звучание, прихотливость триольных и синкопированных ритмов, вуалирующих равномерность чередования метрических долей.

Музыка II и III частей квартета Власова несколько строже, эмоционально сдержаннее, графичнее. II часть (*Allegro molto*) строится на свободном варьировании народной темы «Сын» А. Дыйканова, принимающей самые разные обличья, то она звучит в характере легкой стремительной токкаты, то, инкрустированная пассажами-взлетами, приобретает оттенок сказочной причудливости, а то вдруг преображается в тяжеловесный архаичский пляс.

Эпическая повествовательность, раскрывающая различные настроения, господствует в III части этого цикла. Печаль прорывается в ее музыке экспрессией горьких причитаний кошкока — цитируется «Кошок» А. Дыйканова.

Трактовка финалов рассматриваемых произведений, при значительных отличиях предыдущих частей, во многом близка. Это яркие, праздничные зарисовки жанрово-характеристического плана, в которых происходит синтез образных сфер, представленных в предшествующих частях. Жизнерадостная танцевальность оттеняется здесь грациозной вальсовой лирикой и героической патетикой.

Опираясь фольклорным музыкальным материалом, композиторы активно используют полифонические приемы развития, выявляют конфликтность замысла через образную трансформацию тематизма. Так, в I части квар-

тета Раухвергера главная тема экспонируется многократно, в различных ладотональных вариантах, предвосхищая событийную насыщенность дальнейшего становления формы. Особенно значительны ее модификации в разработке, где образное переосмысление столь велико, что по сути можно говорить о превращении темы в образ-антитепу.

Выше отмечалась широкая амплитуда образных вариантов темы II части квартета Власова. В связи с этим произведением необходимо отметить и повышение роли приемов объединения цикла, в частности таких, как лейттематизм и арочность. Тема главной партии I части квартета является ведущей во всем сочинении, активно развивается в сонатном аллегро, открывает II часть и торжественно скандируется в трехкратном увеличении в кульминации финала. Такие приемы стали перспективными для будущего развития жанра.

Большой интонационной спаянности музыки I части квартета Раухвергера способствуют приемы мотивного «предвосхищения». Так, в связующем разделе многократно появляется в партиях разных инструментов мотив, который станет основным интонационным зерном побочной темы, а в, казалось бы, «нейтральном» интонационном составе заключительного раздела экспозиции содержится необыкновенно важный материал для разработки.

В квартете Власова наблюдается отход от некоторых нормативов сонатно-циклической формы, например, в тональных планах частей характерны квартовые и секундовые соотношения, особенно типичные для киргизской народной музыки. Тональный план I части таков:

Экспозиция

Реприза

главная тема	побочная тема	главная тема	побочная тема
до-дорийский	Фа мажор	ре-дорийский	До мажор

Следует отметить генезис в киргизских кюу таких черт финала квартета, как рондообразность формы с ярким динамическим нарастанием и темповым ускорением в конце части.

Значительно обогащается в камерных сочинениях жанровый фонд используемых музыкальных тем. Композиторы заимствуют тематический материал из песен, кюу и акынских речитаций, раскрывая богатые потенции фольклорного мелоса.

Динамика развития киргизской камерно-инструментальной музыки сказывается в стремлении выйти за пределы воздействия ориентализма и приблизиться к более новым тенденциям современного искусства. Показателем для процесса развития камерной музыки следующий момент: даже в сочинениях романтической ориентации обнаруживаются влияния современной советской музыки, особенно творчества Д. Шостаковича. Это проявляется, к примеру, в наличии элементов гротеска и в «двуличии» тем I части квартета Раухвергера. Конфликтность драматургии этой части раскрывается через сопоставление крупным планом экспозиции и разработки, что столь характерно для стиля Д. Шостаковича. В драматической разработке из интонаций основных музыкальных тем рождается зловеще устрашающая, маркатированная мелодия (пример № 17). Ее свободные имитации образуют резко диссонирующие звучности, вызывая ассоциации со зловещими маршами-шествиями из военных произведений Д. Шостаковича. Кстати, посвятил свое сочинение Раухвергер участникам Квартета имени Бетховена — коллективу, с которым было очень тесно связано камерное творчество выдающегося советского мастера.

Пример № 17.

Allegro con moto

The image shows a musical score for a quartet, labeled 'Allegro con moto'. It consists of four staves of music. The first staff has a dynamic marking of 'ff'. The second staff has 'sf'. The third staff has 'sf'. The fourth staff has 'sf'. The music is written in a key with one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Беспокойные кружения задыхающихся коротких мотивов, стонущие «ламенты» альты превращаются в главной кульминации части в оглушительные аккордовые массивы всего ансамбля. Напряженности разработки противо-

стоит мужественный тонус репризного проведения главной темы, энергия которой сокрушает «зло». Хотя произведение Раухвергера не имеет фиксированной программы, отмеченные черты дают право говорить о расширении образной сферы жанра киргизского квартета, свидетельствуя о достижении им новой ступени социальной актуальности содержания.

Написанные в рассматриваемый период камерные ансамбли С. Германова, А. Тулеева, А. Джаныбекова, как и квартеты Раухвергера и Власова, связаны с романтическими тенденциями, с уклоном то к ярко выраженной «экзотичности», то к эпической сдержанности.

Во многом близок квартету Власова квартет на киргизские темы С. Германова (1953). В этом произведении три части: эпическая картинно-повествовательная (I) и праздничный финал (III) обрамляют красочную лирическую пастораль (II). Из примет, подмеченных Германовым в народной музыке и внесенных им в европейскую форму-структуру, должны быть названы такие, как метод вариантно-вариационного развития тематизма, специфика ладотонального плана. Наряду с мажором и минором активно разрабатываются возможности диатонических ладов: главная тема I части, в основе которой мелодия «Ай-ай кюу» Ж. Боогачинова, изложена в до-дорийском, рефрен финала — в Фа ионийско-миксолидийском. Эти ладотональности становятся опорными для тонального плана всего цикла, в разомкнутости которого выявляются черты квартовой переменности (до — фа):

I часть	II часть	III часть
до-дорийский	Соль мажор	Фа ионийско-миксолидийский

Композитор усиливает внимание к ритмической стороне произведения. Господствующее положение сохраняет за собой мелодическая горизонталь, но стоит обратить внимание на наличие своего рода лейтритма, пронизывающего все разделы I части цикла (четвертная и триоль из восьмых). Далее триольность фигурирует в среднем разделе II части, и она же просматривается в трехдольной пульсации финала.

Кроме того, как и в квартете Власова, здесь претворяются некоторые приметы кюу в финале (рондообразная композиция с виртуозной ускоряющейся кодой), что теперь уже становится своеобразной традицией для композиторов Киргизии.

Для А. Тулеева работа в камерно-инструментальном жанре была по сути подготовительным этапом, предваряющим обращение к симфоническому творчеству. В своих квартетных сюитах (сюита № 1 написана в 1952 году, а через два года — сюита № 2) молодой автор осваивал циклическую форму, «примеряя» к ней национальный мелос. Обе сюиты четырехчастны, основаны на контрастировании в сфере образности, темпа, различии жанровой характеристики частей. Преодолевая сюитность, композитор стремится к созданию единой линии драматургического развития, используя приемы образных переключек, тематических реминисценций, тонального единства цикла. В первой сюите главная тема I части возвращается в финале, а драматургия цикла выстраивается из сопоставления печальной экспрессии плача-кошка (I, III части, начальный раздел финала) и стремящихся к преодолению скорби жизнерадостных скерцозных настроений (II, IV части).

Привлечение кошки в качестве опоры ведущих тем сочинения обусловлено отходом от объективно-жанровых зарисовок и тяготением к передаче глубоких душевных переживаний, разнообразию лирических эмоций. В обращении с фольклорным мелосом композитор довольно осторожен, обращаясь к варьированию, изредка к полифоническим приемам, не меняя первоначального характера народных тем. Вероятно, желание сохранить в новом для киргизской музыки жанре характерные особенности народного искусства заставило его отказаться от сонатной формы и обратиться к наиболее типичным для инструментальных кюю трехчастности и рондообразности (в первой сюите I, II III части написаны в трехчастной форме, а IV — рондо).

Фортепианные трио А. Джаныбекова и А. Тулеева — это первые произведения такого рода в республике, ранее для такого инструментального состава делались лишь разного рода транскрипции. Оба сочинения одночастны и связаны скорее с этапом ученичества для молодых композиторов.

Трио Тулеева (1953) написано в сонатной форме, основанной на контрастных жанрово-характерных темах. Автор решает здесь задачи, связанные со спецификой фактуры трио, стараясь в равной степени использовать возможности всех инструментов. Уже в экспозиции главная тема проводится у виолончели, затем струнных и далее у фортепиано, также поочередно всту-

пают инструменты, излагая побочную тему. Нетрадиционно тональное соотношение тем: «Ре-лидийский — Ми-ионийский, которое отражает принцип переменности устоев I и II ступени в ладовой специфике фольклора. Обращается Тулеев в своем сочинении и к полифоническим приемам. Трио явилось для композитора важным шагом на пути овладения закономерностями сонатного мышления, что было столь необходимо для его дальнейшего творчества.

А. Джаныбеков строит свое трио (1958) как цикл вариаций. Темой вариаций служит мелодия киргизской народной песни «Иссык-Куль». В вариациях композитор значительно меняет ее образный строй, жанровую характеристику. Суровый, эпический тонус темы сменяется в вариациях поэтической вальсовостью, задорной скерцозностью. Ориентация на традиции классической функциональной гармонии вызвала мягкоконсонантную вертикаль сочинения; широко используются приемы подголосочной полифонии. Эта ранняя работа, написанная в годы учебы композитора, во многом подражательна и не лишена недостатков, но важен уже сам факт обращения к новой для автора разновидности жанра, освоение им вариационной формы.

Интересным в этот период представляется творчество молодого талантливого композитора С. Медетова. Если в первом квартете этого автора, написанном в 1955 году, еще отчетливы связи с лирико-романтическим искусством XIX века, то Пьеса в форме двойной фуги (1958) свидетельствует о желании, сохраняя верность традициям романтизма, идти к освоению современной образности и соответствующих ей средств выражения.

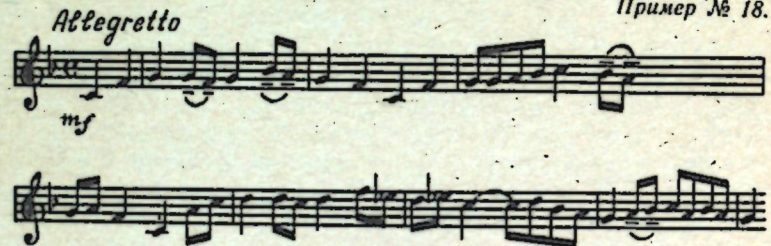
Первый квартет — это лирико-жанровое произведение, построенное на фольклором тематизме (цитируются, преимущественно в неизменном виде, мелодии народных песен «Кулпенде» Ч. Ибрагимова, «Секетбай» Б. Садырова, «Жарык ай» Т. Жолдошева, наигрыша «Эски кюю» М. Маматкулова), привлекающее разнообразием лирических эмоций и яркой картинностью образов. Композитор в полной мере овладел закономерностями европейской формы-структуры и создал сочинение мелодически выразительное и образно многоплановое.

Жанровые песенные и танцевальные образы крайних частей четырехчастного цикла дополняются стремительным скерцо с оригинальной, несколько иронической танцевальностью среднего раздела, не избежавшего воздействия

музыки С. Прокофьева, и противостоят строгой суровости пассакальи (III часть) — само обращение к этому жанру свидетельствует о влиянии творчества Д. Шостаковича.

Красочный гармонический язык квартета, обильно включающий септаккордовые сочетания, кварто-квинтовые созвучия, связан, как и в других сочинениях Медетова (соната для фортепиано, Рапсодия и Пьеса на киргизские темы для фортепиано), с освоением опыта зарубежной и русской музыки XIX века (Григ, Лист, Чайковский, Рахманинов) и непосредственно, и через творчество Шубина, Раухвергера. Выявляются эти связи и в логике ладотонального развития, для которого характерны терцовые сопоставления: во II части — Соль мажор, Ми мажор, Соль мажор; в финале — Фа мажор, Ре-бемоль мажор, Фа мажор, ля минор, Фа мажор.

Отмечая многообразные связи с европейскими традициями, важно иметь в виду и другую сторону вопроса: «вкрапление» национальных примет. Примечательно оригинальное мелодическое развертывание. Например, главная партия I части сочинения основана на сцеплении точных и измененных повторений основной мелодической ячейки, периодически дополняемой новыми мотивами, что отвечает структуре мелодики кюу (пример № 18).



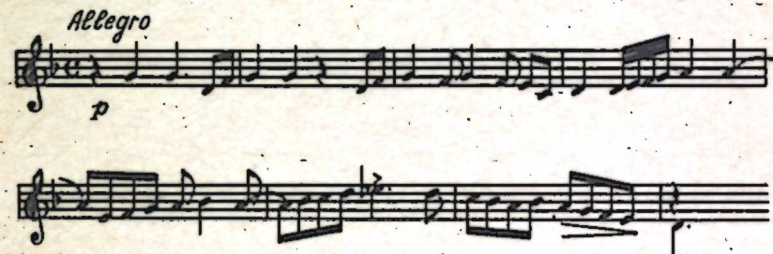
Новые задачи ставил перед собой композитор при создании Пьесы в форме двойной фуги для струнного квартета. Своим замыслом он откликнулся на прогрессивные музыкальные тенденции времени. Сочетание эмоциональной насыщенности со строжайшей дисциплиной полифонического мышления наложило отпечаток на произведения многих советских музыкантов, наиболее ярко проявившись в камерном и симфоническом творчестве Д. Шостаковича. Симптоматично, что воздействие музыки выдающегося композитора сказалось в этот период в Киргизии, причем не только в произведении приезжего

музыканта — Раухвергера, но и в сочинениях национального автора.

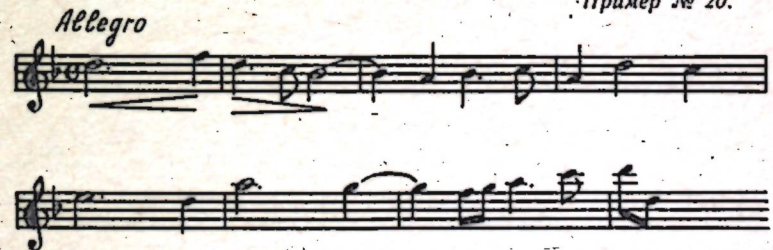
Пьеса Медетова — двойная фуга с отдельной экспозицией тем. Тип имитационной полифонии с эмансипацией каждого голоса и его свободным мелодическим развитием привел к четкой графичности музыкальной ткани и отказу от господствовавшей в киргизской музыке романтической красочно-колористической манеры письма. Обе темы фуги инструментального склада, первая связана с динамичными наигрышами комуза, вторая — с кантиленой струнного смычкового кыяка.

Суровый архаический колорит первой темы создают опора на трихордовые попежки, хореическая направленность мотивов при общей неквадратности метро-ритмической структуры. Сама тема служит примером свободного переосмысления фольклорного первоисточника. Основное интонационное ядро заимствовано из кюу М. Куренкеева «Чайкама», но далее автор дает ему собственное оригинальное продолжение (пример № 19).

Пример № 19.



Пример № 20.



Контрастирует в образно-эмоциональном плане первой теме вторая, более распевная, мелодическое развитие ее характеризуют секвенцирование и общее восходящее устремление к кульминационной вершине (пример № 20). В процессе становления формы происходит постепенное сближение тем, вначале даны их вертикальные контра-

пунктические битональные сочетания, а затем рождается тема-синтез, объединяющая интонации обеих тем.

Созданием этого сочинения Медетов наметил новые перспективы для киргизской музыки на пути сохранения ее национальной самобытности при овладении сложными полифоническими формами.

К числу творческих завоеваний камерно-инструментальной музыки рассматриваемого периода могут быть причислены обогащение жанровой палитры, особенно за счет создания сонатно-циклических произведений, многогранность эмоциональной сферы, включающей народно-жанровые, лирико-психологические и драматические образы. В процессе двустороннего взаимодействия национального и европейского все больший удельный вес приобретает на всех уровнях национальное, внося необходимые коррективы в воспринятые культурой закономерности. Все это обусловило возросшую роль камерно-инструментальной музыки в композиторском творчестве, концертном и педагогическом репертуаре.

СОВРЕМЕННАЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА (60—80-е ГОДЫ)

✓ Стимулом к поступательному развитию киргизской художественной культуры в 60—80-е годы послужили многосторонние и плодотворные межнациональные контакты. Республиканские и всесоюзные фестивали музыкального искусства, гастрольные поездки солистов и коллективов обогащают киргизскую культуру, с возрастающей интенсивностью вовлекают киргизскую музыку в круг проблем современного искусства. Росту композиторских и исполнительских сил способствует открытие новых учебных заведений: музыкальные училища в городах Оше и Пржевальске, музыкально-педагогическое училище во Фрунзе, а в 1967 году — Киргизский государственный институт искусств имени Б. Бейшеналиевой.

✓ Активную работу по пропаганде творчества композиторов республики, а также сочинений советской и мировой классики ведут Киргизское радио и телевидение. Созданы и успешно функционируют новые творческие коллективы — Симфонический оркестр, Камерный хор и струнный квартет Киргизского гостелерадио, Камерный оркестр Киргизской государственной филармонии имени Т. Сатылганова.

Значительно пополнился, преимущественно современными произведениями советских и зарубежных авторов, репертуар театра оперы и балета. С успехом ставятся балеты «Бессмертие» Ч. Нурымова, «Любовью за любовь» Т. Хренникова, «Прометей» Э. Аристакесяна, «Томирис» У. Мусаева, «Макбет» К. Молчанова, оперы этого же автора «Ромео, Джульетта и тьма», «Зори здесь тихие», опера болгарского композитора П. Хаджиева «Июльская ночь».

Яркий взлет переживает киргизская литература, в первую очередь, благодаря сочинениям Ч. Айтматова, каждое произведение которого становится крупным событием в культуре всей советской страны. «Джамия», «Белый па-

роход», «Ранние журавли», «Пегий пес, бегущий краем моря», «И дольше века длится день», «Плаха», — все эти сочинения, перешагнув рубежи республики, получили всесоюзный и мировой резонанс. В них писатель талантливо раскрыл актуальные проблемы человеческого бытия, поведал о своей тревоге за будущее Земли, показал негибаемую нравственную силу и духовную красоту народа, поэтично утверждая в Человеке Человеческое. Психологическая глубина, философская многогранность изображаемого, особый интеллектуализированный лиризм способствовали созданию ярко национальных, но в то же время и имеющих общечеловеческую ценность произведений.

Проповедь добра, апелляция к высокому нравственно-му началу в человеке, свойственные прозе Ч. Айтматова, по-новому раскрылись в драматическом театре, киноискусстве и музыкальном творчестве современников. Создание подлинно философской кинодраматургии знаменовала премьера в 1976 году кинофильма «Белый пароход» (реж. Б. Шамшиев), удостоенного Государственной премии СССР. Широкий отклик получили также снятые по произведениям Ч. Айтматова кинофильмы «Первый учитель» (реж. А. Михалков-Кончаловский), «Красное яблоко» (реж. Т. Океев), «Бег иноходца» (реж. С. Урусевский).

Искусство выдающегося писателя современности, призывая к гражданской смелости и творческому поиску, дало мощный толчок развитию всех видов художественной культуры республики. Герои его произведений: Джамиля, Толгонай, Асель, Найман-эне, — получили новую жизнь в музыкальном театре. Заметными явлениями в развитии национальной культуры стали постановки оперы «Джамиля» М. Раухвергера, балетов «Асель» В. Власова, «После сказки» Э. Джумабаева. Большой творческой удачей стал созданный К. Молдобасановым по повести Ч. Айтматова балет-оратория «Материнское поле», отмеченный в 1976 году Государственной премией СССР и с успехом поставленный на сценах ряда театров нашей страны и за рубежом. Новым обращением этого композитора к айтматовской прозе стал балет «Сказ о Манкурте», написанный по мотивам романа «И дольше века длится день».

Среди созданных в Киргизии музыкально-театральных произведений оперы и балеты, различные по сюжетам, жанровым решениям, музыкальной стилистике. Это оперы «Олжобай и Кишимжан», «Перед бурей» М. Абдраева, «Крепость» С. Осмонова, «Созвездие» С. Полуэктова,

«Судьба отца» В. Гусева; балеты «Куйручук» К. Молдобасанова и Г. Окунева, «Сгон тетивы» Э. Джумабаева, «Дуэль» В. Романа, «Жаңыл-Мырза» К. Молдобасанова и М. Бурштина; музыкальные комедии «Осторожно, невеста» Н. Давлесова, «Холостяки» А. Аманбаева; произведения, адресованные детской аудитории, — опера «Кычан» С. Осмонова, балеты «Мальчиш-Кибальчиш» С. Полуэктова, «Али-Баба и сорок разбойников» Ж. Малдыбаевой; первой попыткой обращения к синтетической разновидности современного музыкального театра явился рок-опера-балет В. Гусева «Диалог».

Значительные сочинения были созданы в области симфонической музыки. В 60-е годы появляются первые симфонии и концерты композиторов-киргизов. В 1961 году завершена I симфония А. Тулеева, написаны концерты для струнных инструментов — Концерт для скрипки с оркестром А. Тулеева, скрипичный и виолончельный концерты С. Осмонова, а также концерты для фортепиано с оркестром А. Джаныбекова и А. Мурзабаева.

Целым рядом интересных работ пополнилось симфоническое творчество композиторов Киргизии в 70—80-е годы. Т. Эрматовым, А. Джаныбековым, К. Молдобасановым, Ж. Малдыбаевой, Э. Джумабаевым, А. Джээнбаевым, М. Бегалиевым написаны симфонии, симфонические поэмы, картины, увертюры, занявшие прочное место в концертном репертуаре.

Творческие успехи киргизских авторов заметны и в сфере вокально-симфонической музыки, жанрах массовой и эстрадной песни, музыки для оркестра киргизских народных инструментов, детской музыки.

Интенсивности развития национальной музыкальной культуры способствует новый уровень социально-экономической и культурной жизни страны, укрепление взаимобогащающих многообразных творческих связей всех республик. Монолитность всего советского искусства базируется на общности его идейно-эстетической основы. При этом «опыт инокультуры нередко представляет возможность заново ощутить своеобразие народного стиля, уловить те его особенности, которые ранее были реализованы лишь отчасти»³⁹.

Главным теперь становится отражение в национальном запросов современности, показ не специфики фольклора, а богатств духовного порядка. Ведущей задачей киргизского музыкального искусства выступает в настоящее время раскрытие на национальной почве тем высокой

социальной значимости и гражданского звучания, гуманизма и этического пафоса, то есть, всего того, что составляет суть мировоззренческих принципов советского многонационального искусства. Здесь уместно упомянуть, что на одном из пленумов Союза композиторов СССР, проходившем в 1980 году в Узбекистане, известная советская искусствовед Н. Шахназарова выступила с предложением заменить определение «советская многонациональная музыка» понятием «многонациональное единство». Это аргументировалось тем, что на нынешнем этапе «общность мировоззренческих и эстетических принципов, которая всегда характеризовала советскую музыку как явление социалистической культуры, сочетается ... с единством творческих тенденций, стилевых и технологических поисков»⁴⁰. Представляется, что это существенное и своевременное уточнение, отражающее динамику развития советского искусства. В творчестве композиторов Киргизии, как и во всей советской музыке, 60—80-е годы — это период, когда в образном строе произведений соотносятся и органично дополняют друг друга «пафос познания мира» и «пафос самопознания». Среди общих тенденций, характерных для всей советской музыки рассматриваемого периода, а также и для киргизской, — повышенное внимание к углубленно-лирической образности, психологизму, монологичности и сосредоточенным медитативным размышлениям.

Киргизское музыкальное искусство в последние десятилетия обогатило свои самобытные традиции за счет творческого освоения опыта прогрессивной музыки XX века. В сочинениях композиторов республики индивидуальное преломление получили воздействия творчества С. Прокофьева и Д. Шостаковича, И. Стравинского и П. Хиндемита, Б. Бартока и А. Хачатуряна, Р. Шедрина и А. Шнитке. Стремление отразить тонус современной жизни способствовало появлению нового в образно-эмоциональном строе, формообразовании и лексике произведений. Но все новации осуществляются на основе развития потенциальных эмоционально-характерных, а также структурных и языковых закономерностей киргизской музыки. Ведь «национальная природа музыки сохраняется и обогащается тогда, когда любые элементы осмысливаются и переосмысливаются в соответствии с традиционной национальной структурой и подчиняется ей»⁴¹.

Все названные выше тенденции привели к выдвиганию на одно из ведущих мест в общей панораме развития

музыкального искусства республики камерно-инструментального творчества, особенно отзывчивого к разного рода новациям и по самой своей природе обращенного к внутреннему миру личности, познающей вселенную и себя в ней.

В этой области активно проявляют себя композиторы старшего поколения — К. Молдобасанов, Н. Давлесов, Т. Эрматов, А. Джаныбеков, а также представители среднего поколения — А. Мурзабаев, М. Бурштин, Ж. Малдыбаева, Б. Глухов, В. Роман, С. Осмонов, В. Гусев, А. Джээнбаев, К. Асанбаев, С. Алгожоев и молодые авторы — М. Бегалиев, С. Бактыгулов, С. Айткеев, Ж. Касымбеков.

Показательным является то, что если в предшествующие периоды интересы композиторов концентрировались на миниатюре, то теперь определяющим становится тяготение к крупномасштабным сочинениям концертного плана, сонатам и квартетам. Симптоматично, что даже самые молодые киргизские авторы обращаются именно к такого рода произведениям (сонаты М. Бегалиева, С. Бактыгулова, Ж. Касымбекова, В. Томаренко; квартеты М. Бегалиева, В. Абдраимова, С. Айткеева).

Интересным вкладом в киргизскую фортепианную музыку стали такие сочинения, как «Раздумье» и Семь прелюдий-мгновений К. Молдобасанова, Сонаты (№ 2, 3, 4), Рапсодия-баллада «Памяти В. Хары» и концертные транскрипции М. Бурштина, Соната Ж. Малдыбаевой, Сонатина № 2 В. Глухова, Соната М. Бегалиева, пьесы «Чоң Кербез» и «Терме» А. Джээнбаева.

Репертуар струнных инструментов обогатился благодаря произведениям К. Молдобасанова, С. Осмонова, А. Мурзабаева, В. Гусева, М. Бегалиева.

Гораздо активнее ведется композиторами освоение «зоны» духовых: ряд пьес для флейты, гобоя, фагота, трубы, тромбона написал К. Молдобасанов, пьесы для различных духовых инструментов создал М. Бурштин, написан и ряд ансамблей для деревянных и медных духовых.

Жанровый диапазон киргизской камерной музыки расширился в связи с появлением таких произведений, как «Поэма», «Легенда» для фортепианного квинтета И. Литуненко на темы из балета «После сказки» Э. Джумабаева, Соната для ксилофона и фортепиано М. Бурштина, Соната для фортепиано и ударных Ж. Касымбекова, Музыка для четырех виолончелей и рояля № 1 В. Гусева, Секстет для духовых и ударных М. Бегалиева, Кюю для квинтета деревянных духовых А. Джээнбаева, пьесы для баяна

Б. Фефермана, М. Бурштина, пьесы для гитары Д. Назарматова, А. Берлякова.

Если в предшествующие периоды речь шла о появлении единичных образцов жанра, которые по сути еще не давали возможности представить целостную картину его формирования, выявить на примере большого количества произведений характерные тенденции его развития, то в 60—80-е годы уже виден значительный количественный и качественный рост жанра. Именно теперь лучшие его сочинения характеризует органическое единство современного образного строя и современных же средств его воплощения. Овладев европейским структурным стереотипом, композиторы республики выходят к «собственно жанровой фазе»⁴², осознанию жанра как типа содержания, допускающего различные конструктивные решения. Именно теперь появилась возможность выявить творческие индивидуальности, стилевые ответвления, отражающие как черты своеобразия, так и общности с аналогичными процессами всего советского музыкального искусства.

Общая картина развития киргизской камерно-инструментальной музыки 60—80-х годов демонстрирует преемственность с достижениями жанра предшествующего периода, но и появление целого ряда новых черт в образном строе, интонационно-ритмическом и ладогармоническом языке. При этом «сверхзадачей» композиторского творчества этих десятилетий является овладение системой национального мышления, что соответствует третьей стадии изучения самого народного искусства.

Теперь уже не наличие или же отсутствие цитатного музыкального материала определяет для исследователей национальный колорит созданных сочинений. Углубление эстетического понимания феноменов национального, интернационального и их взаимодействий, характеризующее советское музыкальное творчество во всех республиках, и соответственно — науку о музыке, сказывается и на киргизской музыкальной культуре. В сочинениях камерно-инструментальных наблюдается многоаспектное преломление самых различных элементов фольклорной системы с позиции современности.

В отличие от достаточно монолитного национального творчества предыдущего периода, камерная музыка 60—80-х годов (во всех своих жанровых проявлениях) на основании рельефно выступающих различий стилистики с очевидностью дифференцируется на две линии.

В произведениях первой линии явственно связь с этапом освоения природы фольклора. Как и в сочинениях 30—50-х годов, здесь сохраняется ориентация на классицистско-романтические традиции. Но важно подчеркнуть, что и внутри этой линии идет своя эволюция, появляются приметы нового, свидетельствующие о динамике процесса развития. С первой линией связаны произведения К. Молдобасанова (Маленькая соната для гобоя и фортепиано), Т. Эрматова, А. Джаныбекова, С. Осмонова, В. Фефермана, А. Мурзабаева (сонаты), Э. Джумабаева, С. Бактыгулова. Эта линия уже не является ведущей в киргизской камерной музыке, хотя с ней связана многочисленная группа сочинений.

Параллельно с ней уже с начала 60-х годов стала все интенсивнее развиваться другая творческая тенденция, намеченная в предшествующий период некоторыми произведениями С. Медетова. Сочинения этой второй линии свидетельствуют об исканиях на пути синтеза черт национального музыкально-образного мышления с влияниями стилевых тенденций XX века (импрессионизм, неофольклоризм, неоклассицизм). Эта линия соединяет Киргизию с новыми течениями всей советской музыки в целом. Авторы экспериментируют, отыскивают возможности сближения национальной лексики с современными приемами композиторской техники. Со второй линией связано творчество композиторов среднего поколения и молодых авторов (М. Бурштин, Б. Глухов, В. Роман, Ж. Малдыбаева, В. Гусев, М. Бегалиев, С. Алгожоев, С. Айткеев), сюда же относятся все камерные сочинения К. Молдобасанова, за исключением связанной с первой линией сонаты для гобоя и фортепиано.

Признавая условность такой дифференциации, тем более, что подчас и в творчестве одного автора наблюдаются стилевые переключения и соседствуют произведения, относимые к разным линиям, следует отметить присущую сочинениям второй линии большую склонность к нетрадиционным, атипичным решениям, широкое обращение к таким характерным для музыки XX века явлениям, как политональность, полиритмия, полиметрия, линейная полифония, алеаторика, сонористика. В камерно-инструментальной музыке новые завоевания концентрируются в первую очередь в жанрах сольной и ансамблевой сонаты, а также квартета (преимущественно струнного).

Образный строй произведений, отнесенных к первой линии достаточно многогранен. Сохраняется, как и в пред-

шествующий период, деление на три группы: 1) лирико-драматические, 2) лирико-жанровые и 3) жанрово-эпические произведения.

Лирико-драматические опусы Т. Эрматова и А. Мурзабаева демонстрируют стремление отразить в музыке сложный внутренний мир человека XX столетия, остроту противоречий современной действительности, что рождает психологически-взрывчатый тонус высказывания. Высокий драматический накал произведений свидетельствует не только о связях с романтизмом и преломлением его тенденций в творчестве советских композиторов, но и о значительном углублении в природу народного искусства.

Теперь, решая новые идейно-эстетические задачи, композиторы отталкиваются от песен и инструментальной народной музыки, но многое заимствуют и от экспрессивности исполнительской интерпретации киргизских манасчи. С этим связана все большая роль речитативных оборотов в мелодике, ораторских интонаций-провозглашений и призывов. Достаточно назвать в качестве примера главную тему сонаты для виолончели и фортепиано Т. Эрматова, а также тему вступления сонаты для контрабаса и фортепиано А. Мурзабаева.

В основе драматургии сонат лежит откristаллизовавшийся еще в европейской культуре тип сопоставления энергичных, волевых образов с лирическими, песенными, но акцент при этом делается на раздел главной партии, экспонирующий и тут же активно развивающий основной тематический материал, в соответствии с особенностями начальных разделов киргизских кюу.

Тема главной партии играет ведущую роль во всех разделах формы, отражая тем самым тяготение к подчинению всего процесса развития первоначально заданному тематическому импульсу. Это вносит в структуру сонатного аллегро приметы рассредоточенной вариационности или даже рондообразности, генезис которых связан с народной инструментальной культурой. Отсюда такие моменты, как замкнутость побочной партии в сонатной форме, отсутствие развития ее тематизма в экспозиции, далее — чаще всего целостное проведение побочной темы в разработке и значительное сокращение ее в репризе.

Таким образом, видна своеобразная модификация общевропейских норм сонатности в соответствии с закономерностями народной инструментальной музыки. То есть, совмещение сонатности как многоуровневой диалогической структуры с типом монологической драматургии кюу

ведет либо к господству первой, либо обе они выступают на равных.

Паритетно их взаимодействие в сонате для виолончели и фортепиано Эрматова. Написанная в 1966 году она стала первым ансамблевым сочинением сонатного жанра, получившим вскоре известность за пределами республики. В формировании музыкальных образов этого произведения велика роль народной инструментальной музыки, сказывающаяся в мелодической сфере, динамизирующая метроритм.

Основой конфликтной драматургии сонаты является главная тема, полная напряженности и беспокойства, концентрирующая энергию в начальной секундовой ритмоинтонации. Волевая и напористая тема уже в своем экспозиционном проведении пронизана интенсивным развитием и целеустремленностью, а лежащая в основе ее ритмоформула «ритм суммирования» сообщает мощный динамический заряд всему сочинению и становится лейтритмом сонаты.

Побочная тема — песенно-романсового характера оттеняет динамизм главной и в то же время постепенно подчиняется ей. Первоначально спокойное мелодическое течение ее нарушается экспрессивными пассажами-взлетами, ритмическими переборами, в изложение вторгаются секундовые ритмоинтонации главной партии.

На секвенцировании, ладотональных перекрасках этих интонаций основано «волновое» развитие разработки. Главенство ведущего драматического образа подчеркивает зеркальность репризы, акцентирующей активность жизневосприятия, пафос борьбы. Неукротимая стихия движения, напряженный тонус повествования господствуют до самого конца сонаты, сохраняясь и в разработочной коде, построенной на интонациях главной темы.

Многие принципы драматургии этого сочинения стали отправными для молодого композитора А. Мурзабаева. Его соната для контрабаса и фортепиано, созданная в 1978 году, явилась первым в Киргизии произведением крупной формы, написанным для контрабаса. Композитор создал произведение, не только полное боли и страдания, но и мужественной силы преодоления. Соната обильно насыщена разнообразным тематическим материалом, но при этом все темы рождаются из единого интонационного истока. Такого рода тип музыкальной формы во многом связан с моноинтонационными киргизскими кюу. Жанровые истоки тематизма сонаты восходят в конечном счете

к народным плачам-кошкам, этим объясняется драматизм высказывания и преобладание нисходящих секундовых интонаций.

Образное родство сближает темы вступления и главной партии одночастной сонаты. Внутренней конфликтностью насыщено развернутое вступление-диалог, основанное на сопоставлении мужественных энергично-повелительных возгласов контрабаса соло и скорбных фраз фортепиано. Иным является тип изложения главной партии, хотя она столь же драматична и беспокойна, напряженность в музыкальный образ вносят восходящий форшлаг на малую ноту, возбужденные триоли и ладовая многосоставность с постоянной сменой ладовых устоев (пример № 21).

Пример № 21.

Moderato

Противостоит этим темам лирическая тема-раздумье (побочная), погружение в мир лирических чувств оказывается недолгим, внутреннее беспокойство, ускоряя темп, стимулирует дальнейшее становление музыкальной формы. В процессе развития значительно меняется характер основных тем: более собранным и уверенным становится в репризе звучание главной темы, светлым колоритом отличается побочная. То есть, в целом драматургический план разворачивается от взвинченных субъективных переживаний — к активному жизнеутверждению и основывается не только на столкновении тем-образов, а и на развитии и переосмыслении их.

Одночастная соната № 1 для фортепиано А. Джаныбекова (1981) — представляет собой драматическое, пронизанное активным волевым напором произведение. Драматургическая концепция развернутой сонатной формы основана на взаимодополнении образных сфер. Главная тема опосредованно связана с импровизационностью народных инструментальных кюю (Камбаркан) и одновременно вызывает ассоциации с беспокойной мятежностью романтического искусства. Внутренняя напряженность сказывается в «единовременном контрасте» остигинатной четкой ритмики сопровождения и отталкивающейся от нее, как от «трамплина», но безвольно ниспадающей затем мелодии с неустойчивым, нерегулярным ритмом. Развитие главной темы идет по пути динамизации, фактурного уплотнения и регистрового перемещения материала. Отказ от аккордики терцового строения, бифункциональные и битональные вертикальные сочетания, образующиеся с остигинатными фигурами аккомпанемента, придают изложению диссонантную остроту.

Противостоит беспокойному порыву главной партии патетическая, сочетающая песенные и речитативные обороты, побочная тема. Интонационно она близка главной, сходно и их фактурное решение: мелодия звучит на фоне остигинатной ритмической пульсации.

Ведущую функцию, как и в рассмотренных выше сонатах Эрматова и Мурзабаева, выполняет экспрессивная, деятельная тема главной партии, занимающая господствующее положение в разработке и утверждающаяся в репризном проведении.

Эмоциональный накал волнового развития-нагнетания, драматизм, предпочтение полнозвучной многопластовой фактуры, включающей мелодический и остигинатный аккомпанирующий уровни, диссонантная аккордика — все это присуще и созданной несколько позднее сонате № 2 для фортепиано (1984) Джаныбекова.

Наряду с одночастными сонатами Эрматова, Мурзабаева и Джаныбекова к группе лирико-драматических произведений примыкает и другое камерное сочинение Мурзабаева — соната для скрипки и фортепиано в трех частях (1970). Здесь господствующей выступает уже европейская форма-структура, хотя, к примеру, в трактовке финала сонаты явны и некоторые приметы кюю. Форма рондо обогащается здесь заимствованным от народного инструментализма принципом постоянного варьирования и виртуозного усложнения рефрена.

Строение цикла скрипичной сонаты традиционно. Первые две части основаны на сопоставлении динамических моторно-импульсивных образов с созерцательно-лирическими (в соотношении главной и побочной тем I части и крайних разделов со средними во II части) и затем снимает напряженность виртуозный финал, воссоздающий атмосферу народного праздника. Академически строг и тональный план сонаты.

Скрипичная соната, в отличие от разбираемой выше, не содержит столь ярких образных антитез, темы насыщаются драматизмом лишь в процессе развития, экспрессивного динамического разрастания (в I части это ведет даже к ощущению излишней растянутости формы). Задача, решаемая автором в этом произведении, связана с поиском разнообразных средств развития, для создания на базе ярко жанрового тематизма крупной формы европейского плана. Темы сонаты восходят к народной инструментальной культуре: в духе комузных наигрышей выдержаны главная тема I части и темы финала, истоки побочной темы I части и основной темы II части — в пасторальных мелодиях темир-комуза и чоора.

Композитор использует в сонате самые различные приемы развития: переизложение, вариационность, метод «вариантного прорастания», разработанность, «примеривая» их все к национальному мелосу. Важно отметить еще одну черту сочинения, которая получит интенсивное развитие в последующих многочастных камерных сонатах киргизских композиторов. Это, обусловленное народной инструментальной музыкой, стремление к интонационной спаянности частей цикла — здесь оно проявилось в родстве начальных ритмоинтонаций всех ведущих тем.

В лирико-драматическое русло «вписывается» и соната для фортепиано молодого композитора С. Бактыгулова, написанная в 1980 году. Образный строй сонаты свидетельствует о серьезности осмысления жизненного материала, обращении к драматическим коллизиям современной действительности. Она состоит из трех частей: напряженно-взволнованные образы быстрых крайних оттеняет лирико-созерцательное адажио.

Обе основные темы сонатного аллегро I части драматизируются в процессе развития. Это преобразует динамичный наигрыш главной темы, привнося в музыку тревогу. А тема побочной партии — суровый марш-шествие, вызывающий ассоциации с мелодикой революционных и военных советских массовых песен. В повторном проведении,

перенесенная в высокий регистр, изложенная мощными аккордами, она приобретает героико-патетический оттенок, звучит горделиво и призывно.

II часть — музыка покоя и умиротворенности. Здесь господствует единое эмоциональное состояние. На смену обостренной диссонантности и «оркестральности» звучания предыдущей части приходит ясная диатоника и облегченность камерного двухголосия.

Образный строй финального рондо раскрывает подвижный, пронизанный внутренним беспокойством рефрен. Не вносят значительного контраста эпизоды. Завершает сонату кода-синтез, перекидывающая арки к предшествующим частям цикла. Рефрен звучит здесь в контрапункте с темой вступления I части, а возвратом лирической темы II части заканчивается соната.

Произведение молодого автора не свободно от недостатков, в частности, можно говорить о некоторой перегруженности фактуры, несовершенстве развивающих разделов формы. В то же время показательно само стремление к воплощению событий и образов напряженного, насыщенного антагонистического конфликтами-противостояниями времени.

Во многом близка этому произведению и соната С. Бактыгулова для валторны и фортепиано (1982). Она выдержана в традициях трехчастного цикла, в котором очень масштабна I часть и более лаконичны две последующие.

В этом сочинении вновь видим доминирование главной темы в сонатном аллегро. Изложенная в партии валторны с характерными восходящими оборотами (в ритмическом оформлении две шестнадцатых и восьмая), она подвергается интенсивному развитию уже в экспозиции. Мелодия побочной партии более кантиленна, хотя тяготеет не к песенности, а скорее к ариозно-речитативному типу изложения. Экспрессивно звучат в ней интонации восходящей малой септимы с последующим настойчивым повтором верхнего звука и медленным ниспаданием. Главной теме отдается предпочтение в разработке и в репризе, где побочная партия значительно сокращена.

II и III части — обе в сложной трехчастной форме, образно и интонационно родственные музыке I части. Тема II части интонационно близка побочной теме из I части, а в среднем разделе финала тема побочной партии I части выступает в качестве реминисценции. Основная же тема финала включает в себя напряженные обороты из главной темы I части.

Лирико-жанровые сочинения, как и рассмотренные выше, также связаны с традициями западноевропейской и русской романтической музыки, и национальным искусством. Но в них скорее сказывается влияние объективной жанровости музыки А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова. Произведения этой группы характеризуются отражением гармонично-объективного мироощущения, свойственного народному творчеству. Основу сонатной драматургии здесь, определяет сопоставление жанрово-картинных, песенных и танцевальных образов, что ведет к статике, рельефности образных стыковок. Если для лирико-драматических произведений характерно наличие единого ведущего образа, подчиняющего себе все остальные, то для лирико-жанровых типично равноправное чередование тем.

Все это можно показать на примере произведений С. Осмонова — сонаты для гобоя и фортепиано (1967), сонатины для скрипки и фортепиано (1968). Не претендуя на значительность и глубину содержания эти «юношеские» сочинения передают праздничные чувства и светлые, лирические настроения. Вероятно, сонату для гобоя точнее было бы назвать сонатиной, в связи с общим жизне-радостным тоном, отсутствием драматических образных столкновений, ясностью облегченной прозрачной фактуры. Оба произведения представляют собой традиционные трехчастные циклы с энергичными крайними частями и лирико-созерцательной средней.

В трактовке сонатной формы первых частей этих циклов можно отметить черты рапсодийности. Синтез принципов сонатной структуры с принципами народной рапсодийности был осуществлен в советской музыке еще А. Хачатуряном. На родство с этой тенденцией указывает контрастность близких по своей природе жанровых образов. На чередовании моторно-плясовых и песенно-лирических мелодий основаны все части циклов.

Наиболее оригинальна по мелосу и образности III часть скрипичной сонатины. Юмористический оттенок имеет удалая и дерзкая мелодия рефрена рондо (пример № 22). В ее характере есть что-то близкое образам лукавых и неистощимых на выдумки и проделки народных комиков-острословов. Эмоциональная изменчивость образа усиливается ладовым оформлением мелодии с неожиданной перекраской ступеней.

В сонате для гобоя и фортепиано интересно подчеркнуть важную роль ритмического начала в I части цикла.

Пример № 22.



Ритмическая фигура из главной темы (две шестнадцатых, восьмая и четверть) встречается далее в заключительной, пронизывает разработку и репризу части, иногда модифицируясь в триольную ритмоинтонацию и приближаясь по своему значению к лейтритму.

Повышение роли ритма, который выступает в рамках сонатной формы в качестве характерной приметы киргизского народного инструментального наследия и в то же время служит действенным средством сонатного формообразования, становится все более привлекательным для многих композиторов республики. Это отражает и общие устремления всей советской музыки к возрастанию роли «второстепенных» средств музыкальной выразительности.

Метод же образной трансформации темы побочной партии сонаты — в экспозиции несколько меланхолическая, развертывающаяся из «вершины-источника» мелодия преобразована в патетически-восторженный гимн в разработке, — прочно связан с завоеваниями русской музыки.

При традиционной нормативности композиционного плана I и II частей этой сонаты в III части автор пытается воспроизвести некоторые черты однотемных инструментальных кюю, активно варьируя начальную тему, динамизируя ее.

К лирико-жанровой линии примыкает и Маленькая соната для гобоя и фортепиано К. Молдобасанова (1961) — ранее произведение этого композитора, в котором он успешно осваивает закономерности сонатной драматургии. В полной мере раскрылось в сонате самобытное и яркое мелодическое дарование автора. Соната Молдобасанова — это сочинение, предназначенное для юных

исполнителей. Жизнелюбие, оптимистический настрой определяют эмоциональный тонус моторной, упругой главной партии и поэтической кантилены побочной темы, имеющей пасторальный оттенок. Их образно-эмоциональное родство подтверждается одновременным звучанием обеих тем в репризном разделе. Большое внимание уделяет композитор выявлению красочно-колористических потенций ладотональной сферы и гармонического языка, широко привлекая бифункциональную аккордику и резкие модуляционные сдвиги (к примеру в разработке: Ми-бемоль мажор, си минор, до минор, до-диез минор, фа-диез минор).

Зримая характеристичность, театральность музыкальных тем-персонажей проявляет себя особенно ярко в созданных после сонаты балетных произведениях Молдобасанова. Изменяется в последующие годы и приобретает более современный облик музыкальная стилистика его творчества.

Жанрово-эпический тип трактовки камерно-инструментальных произведений представлен в первом квартете В. Фефермана (1969), сонате для виолончели и фортепиано Э. Джумабаева (1970). Как и лирико-жанровые сочинения, их характеризует преобладание образности объективного плана, но с гораздо более спокойно-сдержанным тоном повествования. Отличительной чертой жанрово-эпических произведений является перенесение центра тяжести на заключительные фазы композиции (реприза, финал), связанные с показом картин народного веселья, растворения во «внеличном», величавостью патетических музыкальных образов.

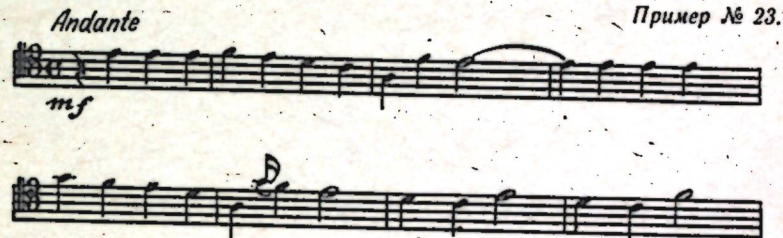
Жанровый облик первого квартета Фефермана во многом обусловлен его посвящением памяти известного киргизского музыканта Ы. Туманова. Суть драматургического замысла этого четырехчастного цикла в сопоставлении светлых, полных жизни и энергии образов I, II и IV частей с глубокой скорбью траурных речитаций плача-кошюка в III части.

В качестве тем I и II частей взяты мелодии из кюю Ы. Туманова «Жеңиш күүсү» и «Боз салкын». Следует отметить, что обращение к цитатам здесь имеет не только этнографический смысл создания жанровых картин, но и выступает как прием связи с искусством талантливого народного музыканта, как средство помогающее выделить наиболее характерные для его творчества образы, интонации и ритмы.

Самая масштабная часть цикла — финал (*Allegro maestoso*), величественный и красочный, в котором предстают излюбленные образы тумановских произведений: упругая моторика скачек и задор плясовых наигрышей. В соответствии с образным строем фактура и штрихи в квартете часто имитируют колорит комузного звучания, воздавая дань мастерству известного комузчу.

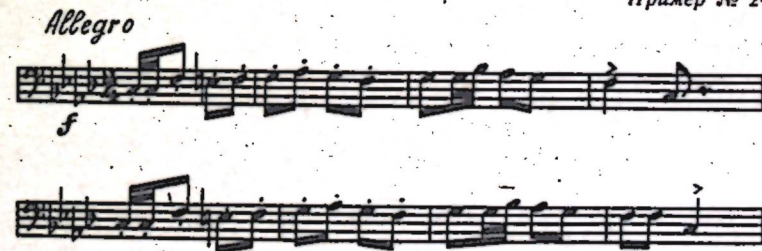
В отличие от развернутого многочастного цикла квартета, виолончельная соната Э. Джумабаева одночастна. Новым для жанра в киргизской музыке явилось нарушение привычного стереотипа в соотношении активной главной и лирической побочной партии. Композитор меняет местами эти образные сферы, что способствует эпизации жанра, замедляя темп развертывания формы.

Главная тема — *Andante* — эпически сдержанная мелодия-сказ (пример № 23). У нее свой путь развития.



В экспозиции она звучит приглушенно, в духе спокойного повествования, а в репризе сонаты — «расцветает», звучит торжественно и ярко. В драматургии сонаты, основанной на преобразении первоначального лирического образа в патетический, ощутимо воздействие русской музыки, особенно творчества А. Рубинштейна, С. Рахманинова. Контрастирует с главной, а затем и «заряжает» ее своей энергией задорная, танцевальная побочная тема (пример № 24).

Пример № 24.



В этой студенческой работе, готовящей автора к творчеству в области симфонизма, Джумабаев не ограничился копированием созданных ранее в республике сонат, внося в произведение свое индивидуальное мировосприятие, сочетая воздействия народной музыкальной традиции с влияниями русского искусства.

Важным средством драматургического развития всех произведений первой линии является ладогармонический язык, значительно усложненный в сравнении с камерными сочинениями предшествующих лет. Здесь могут быть отмечены обогащение ладовой сферы за счет синтеза характерных особенностей различных диатонических ладов, использование не только ладовой переменности, но и приемов битональности, оперирование бифункциональной аккордикой, а также поиски в ряде случаев «стержневого» аккорда, интегрирующего всю музыкальную ткань сочинения.

Так, в сонате Т. Эрматова национально окрашенный мелос обновляется внедрением хроматизмов и альтераций, значительно обогащающих ладовую сферу. К примеру, изложение главной темы основано на ладовой двойственности (До мажор — до минор), кроме того, включает варианты отдельных ступеней, в мелодию вкрапливаются даже ориентальные ходы на увеличенную секунду, мало типичные для диатоники киргизского фольклора и образующие различные модалные звукоряды. Вариантность ступеней отмечалась и в мелодике скрипичной сонаты С. Осмонова (рефрен III части). Своеобразие побочной темы сонаты Т. Эрматова (пример № 25) подчеркивает ладогармоническая окраска, основанная на «диатониче-

Пример № 25.



ской битональности» (си-бемоль минор — Соль-бемоль мажор).

Гармоническая вертикаль сонаты для виолончели и фортепиано Т. Эрматова чаще всего связана с полифункциональными сочетаниями, приводящими к использованию в качестве главного устоя диссонантной бифункциональной тоники ($T_7 + DVII_7$; $T_7 + SIV_3$; $T + SII_7$).

Диссонантный аккордовый комплекс завершает скрипичную сонату А. Мурзабаева. Созвучия-кластеры обостряют гармонизацию сонаты № 1 для фортепиано А. Джаныбекова. А жесткий гармонический колорит сонаты для контрабаса и фортепиано Мурзабаева обусловлен насыщенностью квартовыми образованиями; характер звучания многих эпизодов этой сонаты определяет аккорд, состоящий из чистой кварты и увеличенной кварты. Своеобразие же танцевальной побочной темы сонаты Джумабаева создается секундово-квартовыми аккордами.

При рассмотрении тональных планов произведений можно выделить как традиционные взаимоотношения родственных тональностей (таков тональный план скрипичной сонаты Мурзабаева: I часть — До мажор, II часть — ля минор, III часть — До мажор), так и отмечавшиеся уже в сочинениях предшествующих лет квартовые связи (в скрипичной сонатине С. Осмонова: I часть — Ре мажор, II часть — Соль мажор, III часть — ля минор).

Следует акцентировать повышение роли ритмического начала в произведениях, что обусловлено, с одной стороны, связью с киргизской народной музыкой, а с другой, тенденциями общими для всего современного искусства. Это ведет к разнообразным ритмическим остинато, к кристаллизации лейтрита в сонатах Т. Эрматова, С. Осмонова (соната для гобоя и фортепиано). В первом случае лейтрит выступает средством усиления драматического тонууса сочинения, во втором — вносит оттенок грациозной танцевальности в сонату для юношества.

Независимо от принадлежности произведений к той или иной жанровой группе, в них обнаруживаются общие черты, свидетельствующие о новом этапе развития национального стиля. В связи с этим важно обратить внимание на структурные особенности произведений, типы завершающих разделов и приметы «концертизации» жанра.

В отношении формы-структуры предпочтение отдается одночастной, так как такая форма ближе к одночастности киргизских кюу. Эта особенность, намеченная еще в пер-

вой сонате для фортепиано Медетова, стала характерной и для ансамблевых сонат — среди рассмотренных можно назвать сонаты К. Молдобасанова, Т. Эрматова, Э. Джумабаева, сонату для контрабаса и фортепиано А. Мурзабаева; реже встречается обращение к нормам европейской многочастной цикличности.

С особенностями кюу связаны типы завершающих разделов сонатной формы. Тип ускоряющейся, динамичной многозвучной коды, внедренный в киргизскую профессиональную музыку еще М. Раухвергером, фигурирует теперь и в сонатных сочинениях. В случае с многочастными произведениями кода такого типа может завершать и финал, претворяя в камерном инструментальном творчестве тип блестящей ускоряющейся эффектной коды кюу. Именно так завершаются сонаты А. Мурзабаева, А. Джаныбекова, сонатины С. Осмонова.

Сохраняя органически присущие народному исполнительству импровизационность и концертный «заряд», композиторы представляют исполнителям возможность выявить уровень своего технического мастерства. Тем самым в современной профессиональной киргизской камерной музыке возрождаются элементы «концертного представления», заложенные в системе народного музыкального мышления.

Важно иметь в виду, что тяга к концертированию имеет глубокие национально-генетические корни и выступает в киргизской музыке как одно из средств связи с народным искусством, вне зависимости от общих тенденций всего современного мирового искусства, в котором концертирование нередко является признаком воздействия музыки доклассической, либо отражением воздействий джаза.

Если при изучении первых этапов формирования киргизской камерной инструментальной музыки речь шла о преодолении примата концертирования, то в 60—80-е годы параллельно с освоением сонатных принципов происходит и переосмысление этой тенденции в рамках сонатности.

В киргизской ансамблевой сонате встречаются два способа выявления концертности. В первом случае — концентрация виртуозности в эпизодах-каденциях, во втором «рассредоточение» концертности в масштабах целого сочинения, когда концертирование выступает в ряду других средств формотворчества. Довольно развернутые каденции помещены А. Мурзабаевым в скрипичную и

контрабасовую сонаты, Э. Джумабаевым в виолончельную сонату. А в таком сочинении, как соната для виолончели и фортепиано Т. Эрматова, «рассредоточенная» концертность является неотъемлемой приметой всего целостного облика сочинения.

Эволюция национального искусства предполагает широкое освоение прогрессивных достижений мировой музыкальной культуры. Творческое преломление влияний различных стилевых тенденций XX века характеризует поиски таких авторов, как К. Молдобасанов, М. Бурштин, Ж. Малдыбаева, В. Глухов, В. Гусев, С. Алгожоев, М. Бегалиев, С. Айткеев. Они пошли по пути, во многом аналогичном неофольклоризму В. Бартока, разрабатывая фольклор средствами композиторской техники сегодняшнего дня. Появление линии синтеза черт национального мышления с влияниями стилевых тенденций современного искусства связано с активным освоением опыта композиторов-новаторов И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, А. Шнитке.

Гораздо большая по сравнению с сочинениями классицистско-романтической ориентации дифференциация творческих манер, индивидуализация трактовки жанров ведут к разнообразию градаций образных сфер и в то же время их смешению, что не позволяет дать однозначную характеристику каждого из сочинений второй группы. Жанровость уже не предстает в чистом виде, превращаясь в средство художественного обобщения, подчиненное раскрытию сложной идейно-образной концепции сочинения. Лирика становится более многогранной, порождая сочинения пасторальные и драматические, трагедийные и жизнелюбивые. Усложнению образного строя способствует возросший уровень интеллектуализма. Своеобразно претворяют авторы в своих камерных произведениях особенности стилистики творчества композиторов современности. В то же время усиление интернациональных воздействий помогает осознанию потенциальных возможностей фольклорной традиции и ведет к кристаллизации национально-характерных черт.

Интересно сочетание влияний В. Бартока и С. Прокофьева с исконно национальным мелосом в творчестве Ж. Малдыбаевой. В своей сонате для фортепиано (1969) автор воссоздает образный мир народного искусства средствами современного музыкального языка, рисует образы колоритные и яркие. Сонату характеризуют графичность фактуры, четкая прочерченность линий, жесткая

терпкость гармонического языка, мощные нагнетания к кульминационным зонам, предпочтение отрывистого нонлегатного звучания.

Ведущая роль в этом трехчастном цикле принадлежит быстрым крайним частям — динамичным, с преобладанием импульсивных маршевых или же архаических плясовых мелодий. Им контрастирует созерцательно-лирическая лаконичная II часть. Первая и третья части родственны между собой дерзким динамизмом, моторностью, обилием причудливых ритмов, фактурно-гармонических и ударно-шумовых эффектов. Их переключки создает стройную, эпически-соразмерную композицию сонатного цикла.

Обозначил своим появлением переход к обобщенно-драматическому, философско-углубленному мышлению и стал в какой-то мере рубежным для жанра квартета в республике струнный квартет № 2 Б. Глухова (1976). При яркой национальной (без цитирования) окраске произведение свидетельствует о творческом преломлении некоторых характерных особенностей стиля Д. Шостаковича и И. Стравинского. Обостренная контрастность образных сопоставлений, характеристическая персонификация тембров, монологичность — это черты новые для киргизской камерной музыки.

Трехчастный цикл композитор трактует как цельное и единое повествование. С активными, динамическими образами сопоставлены многообразные лирические, фиксирующие тончайшие оттенки душевных переживаний. Драматургия напряженно-конфликтной сонатной формы I части основана на различных трансформациях ведущих тем, предстающих в разработке в самых неожиданных образных вариантах. В экспозиции части к моторной токатности жизнедеятельной главной партии контрастным переключением выступает ламентозная декламационность побочной темы (примеры № 26, 27). В разработке же главная тема звучит приглушенно, таинственно в ритмическом увеличении и темповом расширении, а побочная — искаженная и резко акцентированная приобретает гротескный, зловещий облик. Иную эмоциональную окраску получают темы I части квартета в коде, которая, пытаясь примирить контрастные образы, выводит свой тематизм из интонаций обеих тем, сплетающихся в новую мелодию.

По принципу свободной монологичности построена II часть квартета, раскрывающая богатую гамму лирических чувств. Острота образных сопоставлений динамизи-

Пример № 26.

Allegro

Пример № 27.

Meno mosso

P Sul tasto

рует финал цикла. Лирика сокровенных размышлений сменяется утверждением действительности и мужественного жизнесприятия.

Активность творческого поиска характеризует I квартет Ж. Малдыбаевой (1986), позволивший говорить о возросшем внимании к отражению внутренней жизни человеческого духа, о стремлении переключиться с «показа» событий на переживание, осмысление их. Такой поворот вызвал повышенную напряженность музыкальной речи и одновременно ослабление роли «звуковой краски», колорита, имеющих столь важное значение в предшествующих произведениях композитора. В плане же стилевых ориентаций квартет позволил добавить к именам С. Прокофьева, Б. Бартока и К. Караева имя Д. Шостаковича, с творчеством которого обнаруживает контакты музыка киргизского автора. Именно с его искусством, оплодотворяющая сила воздействия которого на композиторов страны очень велика, ассоциируется само понимание жанра

квартета как углубленного личного высказывания, тяготеющего к драматической экспрессии, широко использующего возможности полифонического письма.

Доминирует в одночастном произведении тема главной партии (квартет написан в сонатной форме). Сурово-беспокойная, насыщенная выразительными декламационными оборотами, она поручена альту, инструменту, которому в квартете отдается явное предпочтение. Поочередное имитационное проведение темы в партиях всех участников ансамбля с постепенным нагнетанием динамики, расширением регистрового диапазона сообщает экспозиционному разделу высокую экспрессивность. В ладотональном оформлении тематизма широко использованы «низкие» ступени, придающие звучащему материалу сумрачный оттенок.

Мелодически щедрая, пластичная тема побочной партии, с одной стороны, противостоит большей устойчивостью беспокойному поиску главной партии, но в то же время сохраняет ее сумрачно-скорбное настроение.

Новые грани основных музыкальных тем высвечивает масштабная разработка, состоящая из четырех разделов. Важную роль приобретает в ней пунктированный мотив, выступающий в драматическом повествовании словно протестующим голосом «от автора». Этот мотив неоднократно вклинивается в развитие, прерывая музыкальное движение и являясь отправной точкой для новой динамической волны. Мотив «протеста» обрывает гротесковый пляс, он же звучит на гребне наступательного фугато.

В сокращенной репризе квартета присутствует только тема главной партии. Заключительный раздел стремительно свертывает действие, и музыка замирает на устойчивой тонике Фа мажора, оставляя ощущение некоторой недосказанности, отсутствия ответа на поставленные сочинением трагические вопросы.

Первая соната для скрипки и фортепиано В. Гусева (1984) свидетельствует о воздействии на автора музыки мастеров советской композиторской школы С. Прокофьева, Д. Шостаковича, С. Слонимского. По образному строю и музыкальному языку соната представляет собой сочинение русской традиции.

Драматургический план компактного трехчастного цикла основан на рельефной поляризации динамически-напористых и лирически-утонченных образов.

Первая часть цикла — сонатное аллегро — открывается энергичными, мужественно утвердительными кварто-

выми оборотами фортепианного вступления. Каждый звук его скандируется в октавном удвоении четко и весомо. Тема главной партии, произносимая скрипкой, настойчиво повторяет исходный тон и лишь затем, словно собрав необходимый заряд энергии, «выплескивает» ее знакомыми по вступлению решительными квартовыми возгласами.

Резким монтажным переключением после импульсивной главной партии вступает хрупкая, прорастающая из скорбной малосекундовой никнущей интонации кантилена побочной темы.

Взаимозависимость контрастных тем-персонажей подчеркивается вторжением интонаций главной темы в изложение побочной партии. Сближение тем сказывается в одновременном их проведении в разработке, переводящей речитативно-призывную главную тему в русло кантилены. В сокращенной репризе величественно и торжественно провозглашается в своем наиболее устойчивом и мощном виде главная тема — образ воли и мужества (пример № 28).

Пример № 28.

Allegro marcato

The musical score is presented in two systems. The first system begins with the tempo marking 'Allegro marcato' and a forte dynamic 'f'. It features a violin part with a series of eighth notes and a piano part with a more complex rhythmic pattern. The second system continues the piece, marked with mezzo-forte 'mf' and includes a section labeled 'sub p' (sub piano) where the dynamics change. The score concludes with a final cadence in the piano part.

В роли лирического центра цикла выступает II часть (Andante). Гибкость и выразительность ее мелодики обусловлены опосредованными связями с русской протяжной песенностью. В отличие от структурно традиционных крайних частей сонаты свободная монологичность высказывания диктует здесь непривычную вариантно-вариационную конструкцию с чертами репризного обрамления. Если в I части цикла участники дуэта выступали на равных, то во II — вокальная нагрузка струнного инструмента выдвигает на первый план скрипку, выразительное пение которой поддерживают фоновые аккордовые педали, сухое стаккато или приглушенные пассажи фортепиано.

Финал сонаты совмещает в себе функции заключительной части и скерцо. Рефрен стремительного пятичастного рондо — кружащаяся скерцозно-танцевальная мелодия скрипки, дополняемая синкопированными оборотами фортепиано. Хроматические перекарски, неожиданные акценты придают музыкальному образу, балансирующему между буффонадой и гротеском, некоторую угловатость и озорство. Не вносят резкого контраста эпизоды рондо, первый из которых звучит задорным дразнящим переpleсом, второй же, также скерцозный, имеет несколько более напряженный характер.

В камерно-инструментальную музыку Киргизии эта соната принесла свободно претворяемую мелодику русской протяжной песенности, сложную интонационность, включающую широкие интервальные ходы, хроматизмы и альтерации в условиях натурально-ладовой системы, прием монтажных стыковок музыкальных тем.

Желание идти в ногу с временем, воплощая в музыке напряженную стремительность постоянно изменяющегося мира, породило замысел квартета А. Мурзабаева (1978). Созданием этого произведения автор заявил об изменениях своих стилевых ориентиров. Музыкальный язык квартета запечатлел процесс более активного, нежели в сонатах, «вживания» в звуковую атмосферу XX века.

В этом квартете четыре части. Первая часть представляет собой драматическое сонатное аллегро, построенное на столкновении целеустремленной, неуклонно восходящей, отражающей динамизм современного мировосприятия главной темы и возбужденной лирики побочной темы (примеры № 29, 30).

Конфликтность замысла на новом уровне раскрывается через сопоставление II и III частей цикла: свободе выражения и утонченности созерцательной лирики противостоит

Пример № 29.

Пример № 30.

четко рациональная выстроенность и строгость фуги. Контраст этих частей выявлен в образном темповом (Moderato — Allegro), жанровом и фактурном отношениях.

«Моделью», определяющей стиль тончайшей акварельной звукописи II части квартета, послужило творчество композиторов-импрессионистов. Интересно, что опыт музыкального импрессионизма оказался применим к эпи-

чески-пасторальной, хрупкой и сдержанной лирике киргизской музыки.

Роль скерцо-интермеццо выполняет в цикле III часть, написанная в форме фуги. Образный строй финала во многом перекликается с сонатным аллегро. Моторно-настойчивое, мелодическое движение рефрена рондо многократно сменяет экспрессивная лирика эпизодов.

Поиски путей убедительного синтеза фольклорного и профессионально-современного характеризуют струнный Квартет-партиту одаренного молодого композитора М. Бегалиева (1980). Сохранив структурный стереотип нормативного четырехчастного сонатного цикла, автор значительно модифицировал его внутреннее наполнение, пытаясь в каждой из частей воссоздать черты одного из жанров народного киргизского музыкального искусства. Каждая часть квартета имеет жанровый заголовок, указывающий на послуживший ориентиром при ее написании фольклорный пласт и одновременно на принцип образно-смыслового и структурно-композиционного решения, присущего данному жанру народного музыкального творчества. I и II части — «Импровизация» и «Кюю» — претворяют традиции народного инструментализма, а III («Арман») и IV («Кошок») — связаны с вокальным наследием.

При самостоятельности и содержательной емкости каждой части, цикл отличается значительной драматургической цельностью, что приближает его конструктивное решение к контрастно-составной форме.

Непривычны функции частей в цикле с общей ямбичностью структуры. Текучая, изменчивая, неустойчивая музыка I части является своеобразным прологом-введением, подготавливающим главные события. II часть — это драматическое повествование о непримиримом столкновении враждебных сил, о победах и поражениях. Образное содержание порождает ассоциативные связи с запечатленными в народных эпических сказаниях батальными сценами далекого прошлого и в то же время перекликается с трагическими страницами мировой летописи сегодняшнего дня.

Непосредственной реакцией на отображаемые трагические события выступает горестная песня страдания (III часть). Скорбно просветленным финалом завершается композиция.

Название «Импровизация» дано автором лишь первой части квартета, но именно импровизационность, как отражение коренного свойства, выражающего суть народного

искусства, выступает «моделью», диктующей сам тип музыкальной речи произведения. Свободный ток вариантно-вариационного движения мелодики подчиняется логике формообразования и структурным нормам, выработанным народной музыкальной практикой, и порождает в каждой из частей своеобразную музыкальную форму, не укладывающуюся в канонические европейские формы-схемы.

В ряду произведений, нацеленных на отыскание новых музыкально-лексических средств и структурно-композиционных решений, выделяется и квартет молодого композитора С. Айткеева (1987). При этом технические новшества отнюдь не являются для автора самоцельными. Его Квартет — это эмоционально выразительное, мелодически изобретательное, интересно звучащее сочинение.

Замысел этого компактного одночастного квартета связан с творчеством А. Г. Шнитке. Знакомство с музыкой известного советского композитора и интерес к его творческой личности обусловили музыкальное посвящение, а одновременно и интонационный фонд квартета. Мотив-монограмма АГЕН, открывающий сочинение, по сути определяет весь его тематизм, модалный ладовый остов и гармонический язык.

Музыкальную форму квартета можно определить как ненормативную политематическую сложную репризную трехчастную с активным разработочным развитием исходного тематизма в средней части и динамизированной репризой. Нетрадиционное структурное решение отвечает характерным для современной музыки антитипичным конструкциям, в то же время отражая принципы структурирования моноинтонационных комузных кюу.

Во вступлении, поочередно подключаясь, инструменты ансамбля «выписывают» буквенно-звуковые инициалы посвящения (ля, соль, ми-бемоль, си). Аккорд, образуемый этими звуками, по структуре представляет собой септаккорд с пониженной квинтой и заменным терцовым тоном. В различных фактурных вариантах он является стержневым в квартете. Во вступлении этот аккорд, расщепленный на два напряженно звучащих интервала — малая септима и уменьшенная кварта — сообщает музыке драматическую накаленность (пример № 31). Еще один звукообраз, заявленный во вступлении — это бойкий, ассоциирующийся с напористым ритмом скачки, квинтовый остинатный оборот. Его броская ритмоформула выполняет в квартете роль своеобразного рефрена, скрепляющего разнохарактерные эпизоды-кадры.



Музыкальное содержание экспозиционного раздела формы определяют четыре контрастных темы. Это повествовательная полифонически изложенная первая тема, скерцозно-танцевальная вторая, основной мотив которой имитационно проводится в партиях всех инструментов, словно вовлекая их в праздничное игровое действо. Далее звучит красочная сказочно-причудливая третья тема, построенная на глиссандо-скользящих линейно соединяющихся голосах, и угрожающе агрессивная, ритмически однообразная четвертая тема.

Следует отметить, что в глиссандирующей, тяготеющей к свободному нетемперированному строю мелодике третьей темы, проступают опосредованные связи с архаическими вокальными напевами фольклорного наследия киргизского народа. Обращение к мелосу древнейших пластов народного искусства становится в 70—80-е годы достаточно характерной приметой для представителей «новой фольклорной волны» в русской музыке и культурах национальных республик страны. Фольклор вновь влечет к себе композиторов, обнаруживая возможности для обновления мелодики и ладового мышления.

Основные темы подвергаются в квартете развитию, ладотональным и тембровым перекраскам (используются самые разнообразные приемы: *arco*, *sul tasto*, *ricochet spiccato*, *pizzicato*). Среднюю часть и репризу замыкают алеаторические зоны-угасания.

Медленная кода — это просветленно-возвышенный эпилог сочинения. В строгой хоральной фактуре на засурдиненной звучности проводится еще один вариант темы-монограммы. Это смысловой центр квартета, символизирующий образ извечной красоты и гармонии, к которой во все времена стремится человек.

Процесс расширения образно-эмоционального спектра и стилистики камерно-инструментальной музыки характеризует творчество М. Бурштина. Диапазон лирических образов его произведений достаточно широк, включает светлые жанровые зарисовки и напряженные раздумья, накаленность трагических потрясений и возвышенно-экстатические переживания. В то же время в творчестве композитора сильны воздействия антиромантических тенденций, ведущих к обузданию душевных порывов, интеллектуальной насыщенности чувств, некоторой «отстраненности» автора от создаваемого им «музыкального мира».

М. Бурштин — автор целого ряда крупных камерных произведений. Им написаны четыре сонаты для фортепиано, сонаты для гобоя и фортепиано, для кларнета и фортепиано, альты и фортепиано, виолончели и фортепиано, ксилофона и фортепиано, сонаты для двух фортепиано и для фортепиано в четыре руки. При этом в каждом сочинении композитор ставит и решает новые задачи. Явственно обнаруживают себя в музыке этого автора воздействия современного искусства. Так, уже в первой сонате для фортепиано драматический накал, декламационность мелодики, полифоническое развитие, а также образность и форма III части цикла (тема и 8 вариаций *soprano ostinato*) позволяют говорить о воздействии стиля Д. Шостаковича.

Глубокими и прочными связями с творчеством этого выдающегося советского композитора характеризуется и другое произведение М. Бурштина — соната для виолончели и фортепиано (1975). Трагический пафос этого произведения связан с посвящением его памяти Д. Шостаковича. Музыка сонаты запечатлела чувство невосполнимой утраты великого человека и великого музыканта.

Со стилем Шостаковича связаны такие черты сонаты, как экспрессивные драматические кульминации, большое значение медитативных эпизодов, эффекты «быстро затухающей коды», склонность к линейной четкости рисунка. Глубокое проникновение в мир музыки Шостаковича отразилось и на принципах развертывания композиции:

сонату характеризуют плавность, непрерывная текучесть материала, чередование широких волн нарастаний и спадов.

Бурштин использует также характерные для музыкального языка выдающегося советского композитора интонации и обороты, естественно вплетая их в музыкальную ткань. Своеобразным символом стал используемый Шостаковичем во многих произведениях мотив-монологма (DEsCH). Этот мотив многократно скандируется исступленно и настойчиво в разработке I части цикла, насыщая ее подлинно трагической экспрессией. Он подвергается различным метро-ритмическим изменениям, появляется в разных пластах фактуры, различных регистрах, приобретая «стержневое» значение для сонатной формы. Этот же мотив возвращается затем в заключительном разделе финала, создавая арочное обрамление.

Сонатина для виолончели и фортепиано М. Бурштина (1971) стала одним из первых камерных сочинений этого периода, наметивших для киргизской камерно-инструментальной музыки пути сближения с различными «антиромантическими» стилевыми тенденциями XX века (неофольклоризм, неоклассицизм). Необходимо подчеркнуть, что это было вовсе не следование моде, а понимание необходимости освобождения от господствующих в киргизской музыке предшествующих десятилетий романтических влияний, желание по-новому высветить эпическую сдержанность чувств и строгую красоту графически-четких линий народного инструментального искусства.

Произведение впечатляет оригинальностью музыкального языка, чутко передающего национальный киргизский колорит. Лаконизм формы сочетается с экономией выразительных средств, прозрачной графикой фактуры. Основные темы сонатины совмещают яркую жанровость с передачей активного тонуса современного мироощущения (пример № 32). Особенности мелодики кюю: попевоч-



ная структура, характерные каденционные обороты, акцентирующие субкварту, сплавлены с интенсивным метро-ритмическим варьированием, изобретательностью вариантного развития.

Умение объединить множественность разнохарактерных звукообразов в цельное, интонационно-монологичное произведение эпического склада характеризует Сонату для фортепиано в четыре руки М. Бурштина (1986). Сонатно-циклическая структура ее содержит четыре контрастных части:

I часть — сонатное аллегро с развернутым медленным вступлением и быстрой кодой;

II часть — лаконичное Анданте, написанное в трехчастной репризной форме;

III часть — скерцо-марш в форме рондо с чертами вариационности;

IV часть — Адажио в простой трехчастной форме.

Открывающее первую часть вступление представляет собой эпически суровый «зачин» музыкального повествования, излагающий «интонационный фонд» всей сонаты. Тема главной партии — подвижная, игрового характера — звучит на фоне жестких кварта-секундовых мартеллато. Динамическая упругость темы-наигрыша создается разнообразием ритмических вариантов одного мотива, метрическими его сдвигами, ладотональной неустойчивостью с «перекраской» ступеней и нарочитым избеганием тоники на сильных долях такта. Интонационным зерном темы служит уже знакомое по теме вступления восходящее движение чистых кварт.

Побочная партия — островок светлой лирики. Сдержанная, прозрачная, пасторального тонуса мелодия, прототип которой в импровизациях хора, довольно характерна для музыки этого автора. Динамичная разработка подводит к репризе, основанной на одновременном звучании ведущих тем части, при этом размашистая, чеканная тема вступления подчиняет себе все музыкальные образы.

Плавно и свободно течение мелодики лирико-созерцательной II части сонаты. Интересно, что интонационное строение основной темы почти полностью идентично главной теме I части, выросшей, в свою очередь, из темы вступления. То есть, принцип монотематизма использован очень последовательно.

Стремительным вихревым пассажем врывается музыка III части произведения. Прихотливая, изломанная, инкрустированная фанфарными кличками тема скерцо-марша

имеет несколько фантастический колорит, словно живописует шествие легендарного воинства. Подчеркнута отрывистость артикуляции, октавное удвоение мелодической линии, семидольная метрическая пульсация, жесткие кварто-секундовые аккорды и пронзительные трели придают музыкальному образу выпуклость и характерность. Оттеняет бравурную маршевость реминисценция пасторальной лирической темы побочной партии из I части сонаты.

IV часть — это краткое заключение-эпilog, вносящее эпическую сдержанность и подводящее итог сказыванию о «делах давно минувших дней». В музыке эпилога звучит тема медленного зачина сонаты и просветленная лирическая тема из II части цикла, логично подытоживая повествование.

60—80-е годы — период дифференциации национального стиля, индивидуализации творческих манер, что стимулируется воздействием современной жизни и современного советского искусства в целом. В камерно-инструментальной музыке романтическая поэтизация народно-национального свойственна творчеству Ж. Малдыбаевой, высокий драматический накал, стремление обнажать жизненные противоречия характерны для сочинений А. Мурзабаева, сохраняет объективированность народно-го мироощущения, но с усилением рационального начала музыка М. Бурштина, утонченный, изысканный лиризм, психологическая детализированность присущи произведениям С. Айткеева.

При сравнении киргизской камерной музыки этих лет с произведениями предыдущих этапов наглядно проступают приметы нового как в сфере образности, так и на всех уровнях музыкальной композиции.

Иным стало понимание музыкального тематизма. На смену темам, построенным в форме периода, расчленяемым на симметричные построения приходят все чаще темы характеризующиеся отсутствием квадратности, связанные с вариационными и вариантными принципами развития материала.

Так, к примеру, разрастаются масштабы экспозиционного раздела главной партии в I части сонаты для виолончели и фортепиано Бурштина. Текучая и напряженная мелодия главной темы сонатной формы вырастает из начального интонационного зерна, подобно течению мучительно-скорбной мысли, влекущей за собой череду горестных размышлений. Тема проходит в расширенном

минорном ладу (фа минор), усложненном то VI дорийской, то омрачающимся звучанием II фригийской ступени. Драматизм образа раскрывается в контрастном соотношении мелодии и сопровождения, в напряженности монолитного мелодического развертывания. Принцип развития темы связан с монотематической вариационностью народной музыки, а одновременно и опытом европейского полифонического письма. Последовательно звучат три варианта темы, каждый с новым фортепианным сопровождением, замыкает же главную партию полифонический вариант темы — ее инверсия (пример № 33, 34).

Пример № 33.

Allegro moderato

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment (mp) and the violin part (Allegro moderato). The piano part features a steady eighth-note accompaniment with occasional chords. The violin part has a melodic line with some grace notes. The second system continues the same musical material, showing the interaction between the piano and violin parts.

Из сцепления кратких мотивов монтируется «органически неквадратная» тема III части квартета № 1 В. Романа (пример № 35). Монологическое изливание основной темы II части сонаты для скрипки и фортепиано Гусева выливается в цельное и единое крупномотивное развертывание (пример № 36).

Allegro moderato

Пример № 34.

Пример № 35.

Пример № 36.

Еще более типичен для произведений последних десятилетий тематизм, вырастающий из концентрированного интонационного зерна, лаконичного тезиса: претворяя черты народно-национального музыкального мышления, современные композиторы зачастую отталкиваются от краткого мотива, заключающего в себе огромную потенциальную энергию и имеющего тематическое значение. К примеру, трихордовый мотив-импульс, заявленный в первом такте Партиты для струнного квартета Бегалиева, становится интонационным зерном, «прорастающим» раскованно и естественно в самой главной теме I части цикла, а также в тематизме «Армана», развивающем секундовый ход-опевание, и «Кошока», усиливающего трагедийную экспрессию исходного мотива (примеры № 37, 38, 39).

Пример № 37.

Пример 38.

Пример № 39.

С тематической «микроячейкой» встречаемся и в фортепианной сонате № 2 С. Алгожоева (1977). В основе главной партии I части этого трехчастного цикла лежит тематическое ядро, состоящее из трех звуков. Кристаллизация такого рода тематизма обусловила повышение роли принципа моноинтонационной драматургии. Вся I часть сонаты трактована по типу моноинтонационного масштабного кюю. В то же время меняя темп, тональность, фактуру, динамику в разделах побочной партии, композитор выявляет в сочинении и черты сонатной формы.

Интенсивность интонационной драматургии порождает выявление в сонатных формах камерных произведений типичной особенности народного искусства. Профессиональные композиторы стремятся воссоздать в произведениях ощущение импровизационного, гибкого развертывания музыкального материала. Эта своеобразная «квазимим-провизационность» рождается от применения композиторами особых видов тематического развития, наличия сквозного интонационного преобразования первоначального тематического зерна. Все это приближает сонатные сочинения к монотематическим импровизационным формам кюю и привносит в сонатность черты «вариантно-динамической» формы.

Очень последовательное развитие исходной темы-тезиса демонстрирует соната № 3 для фортепиано М. Бурштина (1974). Эта одночастная соната — произведение, впечатляющее яркой театральной образностью, виртуозным блеском, изобретательностью в варьировании и полифоническом развитии тематизма. Броская начальная ритмоинтонация главной партии обладает значительным энергетическим зарядом, дает импульс к дальнейшему мелодическому развитию и концентрирует в себе интонационные зародыши всех последующих тем (пример № 40).



Одним из ведущих начал в тематизме сонаты является ритм, именно стихия энергичных ритмов воплощает динамику современной жизни. Нужно сказать, что эта тенденция к смещению ведущей роли в сочинении от мелодического тематизма к ритмическому, фактурному, гармоническому, тембровому является характерной для всего современного искусства, но в данном случае необходимо учитывать национальные истоки такого рода явления. В народном комузном репертуаре нередко в качестве осно-

вы сочинения выступает тематический материал, в котором первостепенное значение приобретает не мелодическое начало, а ритм и тембр.

Сама тема-тезис третьей сонаты Бурштина ярко национальна с типичными для киргизского фольклора интервальными ходами на большую секунду, чистую квинту и восходящую малую секунду. Упругость пунктированного ритма, лапидарное октавное изложение, а также вариантно-вариационный тип становления главной партии и превалирование горизонтали линейно развивающихся пластов связывают тематизм сонаты с комузным кюю.

Мотив-импульс имеет вопросо-ответное строение, а вся главная партия выливается в развернутое построение из трех разделов. На интонациях главной партии строится и побочная тема сонаты. Темы интенсивно развиваются в масштабной разработке; интересно преобразование их в репризе, где сближение главной и побочной тем приводит по сути к их тождеству.

Для четвертой фортепианной сонаты этого же композитора (1975) характерна другая тенденция трактовки тематизма, также связанная с большой внутренней концентрацией его, но тяготеющая к раскрытию контрастных образных состояний через политематизм. Самостоятельной художественной образностью наделяются все разделы экспозиции, причем интересна их дифференциация в темповом отношении. (Патетическое вступление — *Maestoso*, за ним следуют главная партия в быстром темпе — *Allegro*, побочная партия — в умеренном темпе *Moderato* и заключительная, которая звучит в медленном темпе *Largo*.)

Значительно отличаются разделы по фактуре: насыщенная полнозвучная аккордика во вступлении, токкатность и диалогические переключки в главной партии, гомофонный склад певучей побочной партии, сложные фактурные комбинации в заключительном разделе.

Традиции, идущие от народного искусства своеобразно совмещаются с приметамы современности. Основные темы I части содержат характерные приметы различных музыкальных стилей: вступление — возвышенно-сосредоточенное в духе необахманства, главная партия — динамичная, ударная — тяготеет к антиромантическим тенденциям, побочная партия — романтическая кантилена, а экспрессивные патетические речитативы составляют суть заключительной. В целом здесь довольно своеобразная мо-

дификация сонатной формы, которая предстает многотемной и политемповой, в данном случае темп — один из важных моментов конструирования и драматургии целого.

Темповая переменность, характеризующая такие жанровые разновидности кюю, как Камбаркан, Ботой, Шыңгырама, вносит своеобразие и в трактовку сонатной формы I части фортепианной сонаты Ж. Малдыбаевой. При сохранении композиционных закономерностей, присутствующих сонатной форме, здесь образуется концентрическая структура с чередованием быстрых и медленных темпов. Все это создает ощущение монтажности и свидетельствует о преломлении на национальной почве традиций С. Прокофьева и Р. Щедрина.

Разнообразны структурные решения камерных сонат 60—80-х годов. По-прежнему сохраняет привлекательность для композиторов тип одночастной сонаты: это произведения С. Алгожоева (соната № 1), М. Бурштина (соната № 3), М. Бегалиева. Во всех случаях внутренняя цикличность определяется контрастностью разделов, их жанровой разнородностью и структурной расчлененностью.

Уже в самой главной партии фортепианной сонаты М. Бегалиева (1979) представлены две важнейшие сферы: мужественная и лирическая. Первая тема — яркая жизненнолюбивая токкатного изложения (пример № 41),

Пример № 41.

Moderato

вторая тема главной партии — лирическая песенная мелодия в народном духе. Побочная тема (пример № 42) также связана с лирической образностью и преломляет жанровые признаки народной песенности (күйгөн). В развернутой разработке три раздела, композитор активно

Пример № 42.

Allegro assai

использует в ней приемы полифонического развития (черты трехголосной фуги без репризы в I разделе, линейная полифония во II разделе), а также принципы «акцентного и временного варьирования». В самой одночастной структуре сонаты можно усмотреть результат сжатия трехчастного цикла, в таком случае экспозиция и первый раздел разработки представляет собой I часть цикла, эпизод — лирическое *Andante* и реприза с кодой — финал.

Во многом аналогична внутренняя структура сонаты № 3 Бурштина, где после экспозиции следует трехфазная разработка: импульсивно-динамическая первая волна обрывается, достигая кульминации, второй раздел разработки — *Adagio*, третий возвращает первоначальный темп и написан в форме фуги.

Если в указанных сочинениях обнаруживается тенденция к сжатию многочастного цикла в одночастность, то, к примеру, в сонате № 2 Бурштина явственны противоположные устремления. Композитор отказывается в ней от традиционной структуры, цикл разрастается до пятичастного, в котором части располагаются концентрично: I часть — *Adagio*, II часть — *Allegro*, III часть — *Andante*, IV часть — *Allegro*, V часть — *Largo*. В то же время по образному содержанию, тематическому развитию, темповым соотношениям можно увидеть в цикле черты трехчастной композиции, где I часть — вступление-пролог, II часть выполняет роль сонатного аллегро, III часть — центральная медленная часть цикла, IV часть

по функции — финал, а V — кода-эпилог. То есть, в самых разных сочинениях обнаруживаются приметы формы «второго плана», усложняющие и обогащающие формы-структуры сонатно-циклических произведений.

Указанные новации проявились не только в анализируемых сочинениях сонатного типа, но и в произведениях, авторы которых отказываются от закономерностей сонатной формы-схемы, отыскивая «альтернативные» структурные принципы.

Уже было отмечено стремление «вырваться из оков сонатности», предпринятое М. Бегалиевым в его струнном квартете, где ни одна из четырех частей не трактована с позиций сонатной формы, аналогично поступает В. Роман (Квартеты № 1, № 2), об этом же свидетельствуют и другие камерные сочинения композиторов республики, обозначенные в заголовках как «Музыка для...»

В Музыке для четырех виолончелей и рояля № 1 Гусева (1969) две части, первая из которых — простое одночастное построение, а форма II части — двойная четырехголосная fuga с раздельной экспозицией музыкальных тем и совмещением их в репризе.

Нетрадиционное структурное решение видим и в Музыке для струнного квартета с фортепиано Джээнбаева (1981) — сочинении с самобытной архаически богатырской образностью и монтажной композицией. Ответ «Весны священной» И. Стравинского лежит на этом произведении, завораживающем мощью унисонных, остигато повторяемых мотивов-заклинаний и диссонантных аккордов-кластеров. Музыкально-тематическое развитие и сами формы-конструкции всех трех частей этого цикла ненормативны и сочетают воздействия народного искусства и традиций европейской музыки XX века.

Кроме того, в особую группу выделяются в 60—80-е годы произведения, названные авторами Кюу и связанные с поисками конструкции, адекватной крупномасштабным композициям народного киргизского инструментального творчества. Среди них сольные — Кюу для фортепиано М. Бурштина, К. Асанбаева, С. Айткеева, А. Джээнбаева, Б. Глухова — и ансамблевые пьесы: Кюу для квинтета деревянных духовых инструментов А. Джээнбаева, «Жорго» — концертный кюу для фортепиано, фагота и ударных инструментов Ж. Касымбекова, Кюу для трех труб В. Фефермана, Кюу «Монолог манасчи» для струнного квартета С. Алгожоева.

При рассмотрении сочинений сонатно-циклического типа следует обратить внимание на новое отношение композиторов к проблеме тематического единства, трактуемой различно в сочинениях одночастных и циклических. Прочная опора на национальные традиции и преломление их в связи с особенностями индивидуального композиторского стиля привели к появлению особых приемов объединения сонатной формы и цикла. Органически присущее народному инструментальному искусству качество — «выращивание» крупной формы из лаконичной темы-тезиса с периодическим возвратом к первоначальному облику темы и репризным обрамлением целого, — породило в композиторском творчестве различные модификации этого принципа. При разнообразии стиливых параметров, различии структуры и драматургии сонатных сочинений можно выявить наиболее характерные случаи объединения крупной формы. Следует сказать, что очень большое внимание проблеме единства музыкального произведения уделяется в XX веке как советскими композиторами (Д. Шостакович, Б. Тищенко, Р. Шедрин), так и представителями зарубежного музыкального искусства («Новоенцы», Б. Барток, П. Хиндемит), хотя генетические истоки используемых приемов в каждом случае индивидуальны. И если, к примеру, русские советские композиторы воспринимают эти приемы в значительной степени сквозь призму достижений романтического искусства, то для киргизских композиторов они являются, кроме того, приметами национального формотворчества. Тяга к цельности, монолитности сочинений ведет к формированию в них «системы объединений, в которых тематизм действует в комплексе с остальными компонентами целого»⁴³. При этом образуются связи не только мелодико-интонационные, но и общность ритмических элементов, гармонических, фактурных и структурных особенностей. То есть можно говорить о важной формообразующей роли разных видов повторности.

Наиболее типичны следующие виды общности и взаимосвязей внутри сонатной формы и между отдельными звеньями цикла:

I — наличие монотематизма;

II — интонационно-ритмическая и ладогармоническая общность тематизма;

III — тематические реминисценции и «арки».

Возможно и совмещение разных видов в одном сочинении.

В сонатах рассматриваемой линии первый тип демонстрируют фортепианные сонаты Бурштина (№ 1, 3), Алгожоева (№ 2). Связи второго типа наблюдаем в Сонате № 4 Бурштина, Сонате Бегалиева, квартете Глухова и третий тип объединений видим в Сонате Малдыбаевой, фортепианной сонате № 2, виолончельной сонате Бурштина, Сонате для скрипки и фортепиано В. Гусева.

При этом обнаруживается возрастание роли различных приемов объединения целого по сравнению с предшествующими хронологическими этапами развития камерно-инструментальной музыки в Киргизии. Следовательно все большее значение приобретают вопросы национальной самобытности не только тематизма, но и композиционных и структурных закономерностей произведений крупной формы.

Образец монотематической конструкции уже разбирался выше на примере Сонаты № 2 Алгожоева, Сонаты № 3 Бурштина. Рассматривались проявления монотематизма и в сочинениях первой линии (соната Мурзабаева), причем надо отметить, что в сонатных опусах 60—80-х годов все более ясно обозначается генезис этого явления. Создание монотематических композиций в киргизской музыке — явление качественно иного порядка, нежели монотематизм общеевропейского плана, разрабатываемый в творчестве Ф. Листа и его современников, хотя это и не отрицает преемственной связи с творчеством композиторов-романтиков.

Отличительные особенности этого явления в киргизской музыке обусловлены преломлением в рамках европейской формы закономерностей структурирования кюю. Иным по сравнению с европейской традицией становится характер соотношения тем главной и побочной партий, не типична их конфликтность, образы скорее дополняют друг друга. Кроме того, при наличии двух образных сфер типично акцентирование главной партии, именно ее тематизм доминирует во всех разделах сонатной формы. Стремление подчеркнуть ведущее положение главной темы продиктовало обращение к зеркальной репризе, либо сокращению репризы за счет побочной партии в сонатах Медетова, Алгожоева, Бурштина (№ 3).

Воздействием народного искусства на творчество киргизских композиторов объясняется и иное понимание экспозиционности. Интенсивность интонационной драматургии ведет к тому, что в процесс активного тематического развития вовлекаются и экспозиционные разделы фор-

мы, то есть обязательно «совмещение функций» (термин В. Бобровского).

Обратимся теперь к рассмотрению тематических взаимодействий второго и третьего типов.

При образной самостоятельности тем главной и побочной партий в сонате Бегалиева явно видно и их интонационное родство, подчеркивающее кварто-квинтовую ладовую координацию тонов, присущую национальному мелосу. Интересна еще одна особенность в тематической драматургии этого произведения — тенденция к выявлению образного и интонационного синтеза ведущих тем в заключительной фазе композиции. Кульминацией всей сонаты выступает праздничная кода, синтезирующая основной тематизм сочинения. Выше указывалось на аналогичный тематический синтез в коде I части квартета Глухова и репризе фортепианной сонаты № 3 Бурштина. Эти примеры позволяют говорить о тяготении к своеобразной «монообразности» и «моноинтонационности» даже в сочинениях битематических.

Сочетание второго и третьего видов взаимосвязей наблюдаем в сонате Малдыбаевой. Уже в тематизме I части видим интонационное и ладовое родство связующей и побочной тем (секундовые и малотерцовые ячейки, эолийское ладовое наклонение, *примеры № 43, 44*), интонацион-

Пример № 43.



Пример № 44.



Allegro

Allegro

ную и фактурную общность главной и заключительной тем (преобладающее аккордовое изложение, остинатные повторы вертикали, либо ритмическая «полиостинатность», ударный штрих, примеры № 45, 46). Здесь же в I части используется арочное обрамление: тема народной песни «Шырылдан», энергичная и напористая в качестве вступления, открывает часть, она же возвращается в коде.

Есть в сонате и перекрестные тематические связи, в частности, наблюдается интонационно-ритмическая общность тем среднего раздела II части цикла и темы первого эпизода финала. Одновременно обнаруживается и перекличка между крайними частями цикла: в виде реминисценции в финале звучит связующая тема из I части сонаты. Все это способствует цельности и спаянности циклического произведения.

А в виолончельной сонате М. Бурштина видим комплексное использование всех трех видов взаимосвязей. Цементирует четырехчастный цикл используемый здесь прием монотематизма, основные темы всех частей вырастают из единого интонационного «корня». Полностью идентичны поступательные начальные мотивы главной партии I части, темы II части, главной партии III части и среднего раздела финала. Кроме того, интонационное и ритмическое родство связывает основную тему II части и тему среднего раздела финала; подтверждая наличие тематических связей второго вида. Тема-монограмма Д. Шостаковича является своего рода лейтмотивом и создает арочное обрамление всего цикла, то есть налицо и связи третьего вида. Все эти приемы способствуют образно-драматургическому единству цикла и позволяют сплавить множественность разнохарактерных музыкальных тем произведения в единую систему.

В киргизских камерно-инструментальных сочинениях 60—80-х годов проявляется близость с обнаруживающимся в музыкальном искусстве XX века общим процессом «одиссонирования» аккордики. Источники этого в киргизской музыке многообразны: отказ от строгой функциональной логики гармонического языка, сформировавшийся в европейском искусстве, тенденция «расшатывания» единого устоя, стремление к интеграции звуковой ткани путем перевода интервалики горизонтали в вертикаль, а также попытки усилить фоническую сторону созвучий в соответствии со спецификой аккордики народной музыки.

В результате обильно используются аккорды с «заменными» и побочными тонами, базирующиеся на интервалах секунды, кварты, квинты, септимы. Так, к примеру, многозначен ладогармонический состав побочной партии I части сонаты № 3 для фортепиано Бурштина. Функцию тоники здесь выполняют аккорд секундово-квинтового строения (ля, си, фа-диез), то есть видим здесь «особый аккорд в качестве центра системы»⁴⁴. На этом же примере можно отметить координирование мелодической горизонтали и вертикали, поскольку интервалы, составляющие «стержневой» аккорд, являются опорными и в мелодике сочинения.

Аналогичное явление было уже определено в квартете для струнных инструментов Айткеева. Его гармонизация обусловлена особым аккордом в качестве «стержневого», который собирает в вертикальной проекции звуки моно-

раммы-посвящения А. Шнитке (ля, соль, ми-бемоль, си) и включает в себя диссонирующие интервалы секунды, уменьшенной квинты и септимы.

Увеличение удельного веса диссонирующей аккордики ведет к проникновению ее во все разделы произведений и в кадансовые зоны, где в качестве заключающих используются необычные созвучия. Драматической напряженности образного строя квартета Мурзабаева соответствует завершающий I часть полифункциональный аккорд, в котором звучат по вертикали все звуки основной тональности — до минор — за исключением II ступени, а IV часть сочинения эффектно завершает аккордовый комплекс-кластер, включающий все диатонические звуки главной тональности. На этих примерах видим проявления одной из тенденций музыки XX века, при которой тоника приобретает лишь значение «собирающего центра» и часто не является консонантным созвучием.

Об усложнении ладогармонического языка камерных сочинений второй линии свидетельствует активное привлечение композиторами средств биладовости и политональности. Яркий пример биладового сочетания, обусловленного драматургическим планом сочинения, видим в упомянутом струнном квартете Мурзабаева. В репризе I части этого произведения главная и побочная темы даны в одновременном звучании, причем каждая тема сохраняет свою ладотональность (главная тема — До мажор, побочная — до минор).

Средства политонального письма используются особенно часто в разработочных разделах, как результат нового освещения ведущих музыкальных тем — в фортепианных сонатах Малдыбаевой, Бегалиева, Алгожоева, сонате для скрипки и фортепиано Гусева, — но, наряду с этим, характерно использование названных приемов в зоне экспонирования тематического материала. Так, изложение побочной партии сонаты Бегалиева усложнено политональным сочетанием: Си мажор, Ре-бемоль мажор — фа минор. В III же части сонаты для виолончели и фортепиано Бурштина к образованию различных полигармонических либо политональных наложений ведет расслоение музыкальной ткани на два пласта — стабильный, насыщенный многочисленными остинато, и мобильный.

Иными исканиями отмечен ладогармонический язык сонатины для виолончели и фортепиано этого автора. Ладотональная основа ее До ионийский, причем, «белоклавишная» диатоника выдержана очень последователь-

но, композитор ни разу не обратился в этом сочинении к «черной» клавиатуре фортепиано. Такое самоограничение давало большие возможности для диатонической ладовой переменности. Изучение аналогичных опытов И. Стравинского и С. Прокофьева оказалось применимым к диатонике киргизского мелоса и привело к рождению своеобразного произведения.

Следует отметить еще одну особенность этого сочинения — оно предназначено для виолончели или басового кьяка и фортепиано. Впервые в сонатном жанре видим интерес уже к тембру национального инструмента, а не его имитацию средствами европейского инструментария.

В сонатине, как и во всех остальных произведениях второй группы, в партии фортепиано ведущее положение занимает прием «ударного» штриха, восходящий к ударной звонкости популярного в народной практике комуза. Применение его объясняется органичностью данного способа изложения по отношению к национальной образности. В связи с этим интересно подчеркнуть, что при господстве «ударности», особенно в фортепианных произведениях, истоки такого рода штриха совершенно не связаны ни с неофольклоризмом, где он привлекался для передачи стихийной варварской мощи, ни с неоклассицизмом, воскрешающим через него специфику «клавесинности». Ударность является в киргизской музыке средством связи с тембровой палитрой комуза, спецификой этого инструмента и соответствующих ему приемов звукоизвлечения.

Другим приемом, также ассоциирующимся с манерой исполнения на народных инструментах, пользуется Мурзабаев в финале своего квартета. Особый прием — постукивание смычком по деке инструмента обогащает красочную сторону звучания и в то же время акцентирует ведущую роль ритмического начала в финальном рондо. В других частях квартета автор также находит ряд новых тембровых эффектов звучания, реализуя богатые возможности струнных инструментов и используя разнообразные приемы звукоизвлечения (флажолеты, глиссандо, pizzicato за подставкой).

Ищет новый тембровый колорит в струнном квартете Глухов. Во II части квартета инструменты, словно четыре собеседника, в разное время непринужденно включаются в беседу, образуя сложное сплетение мелодических линий. Особенно выразительны монологи первой скрипки (*Ad libitum, recitato*), раскрывающие широкую гамму чувств: звучат уговоры, раздумья, убеждения, признания

(пример № 47). Тонко чувствуя специфику жанра, композитор широко пользуется возможностями полимелодической ансамблевой фактуры. Свободные монологи сопоставляются с четким скандированием ансамблевых эпизодов. Постоянная дифференциация звучания и своеобразная персонификация тембров приближают облик части к типу симфонического «инструментального театра», расширяя границы жанра.

Соответственно замыслу и драматургии трактует партию фортепиано Бурштин в виолончельной сонате. Образная многоплановость обусловила необычное строение этого цикла, завершающегося медленной частью.

Пример № 47.

Ad libitum, recitato

p *mf* *accelerando* *cresc poco* *ff*

Соната состоит из четырех частей: драматические I и III части обрамляют жанровое скерцо и завершает произведение траурный эпилог — IV часть. В первых трех частях фортепиано использовано преимущественно в ударном аспекте, а в эпилоге его роль — создание органичного хорального колорита.

На связи с традициями народного инструментализма указывают присутствующие в этой сонате сольные эпизоды. В миниатюрных «квазиимпровизациях» звучат отголоски монодийной культуры. В жанровом скерцо-интермеццо (II часть сонаты), выдержанном в духе праздничных кюю, имитируются колористические особенности киргизских традиционных инструментов. Поочередное введение в этой же части сольных эпизодов: в начале ударно-звонкий у фортепиано, затем виртуозный, с частыми чередованиями *arco* — *pizzicato* у виолончели (примеры № 48, 49), — свидетельствуют о влиянии кон-

Пример № 48.

Vivace

ff

Пример № 49.

Vivace

arco *pizz* *arco* *pizz* *arco*

цертирования на камерно-инструментальный жанр, а кроме того, подчеркивают подлинное равноправие обоих участников ансамбля. При этом та и другая партии сохраняют неизменно на протяжении части свое «амплуа» — ударность отрывистого звучания квартетных созвучий фортепиано (комужный колорит) и виртуозность «легатной» мелодики виолончели (соответственно кыяку).

Концертирование выступает неотъемлемым качеством такого произведения, как соната для фортепиано в четыре руки Бурштина. Музицирование в виде соперничества

двух партий — это обязательный принцип концерта как жанра европейского профессионального искусства, хотя его можно наблюдать и в таких, к примеру, видах акынского творчества, как айтыш, алым сабак. Эпический тонус сонаты Бурштина, имеющей отчетливо выраженный киргизский колорит, позволяет учитывать преемственность и с европейским и с национальным устно профессиональным творчеством.

Поочередное проведение тематизма в обеих партиях, большая их виртуозная насыщенность, темброакустические, регистровые, фактурные контрастные переключения, создающие эффект диалогического развития-становления, — все это приметы концертной сути композиторского замысла. Таким образом, в целом процесс дальнейшей «концертизации» демонстрируют произведения обеих линий камерно-инструментальной музыки республики.

Творческая эволюция национального искусства предполагает широкое освоение прогрессивных достижений мировой музыкальной практики. Благодаря синтезу национальных традиций с воздействиями искусства XX века, киргизская камерно-инструментальная музыка смогла добиться значительных успехов. Лучшие из созданных сочинений наглядно подтвердили тезис Г. Орджоникидзе о том, «что национальный художник не тот, кто сохраняет верность фольклору и не выходит за его границы, а тот, кто активно трансформирует, обогащает его»⁴⁵.

При различиях стилевого облика и драматургии созданных в эти годы камерно-инструментальных сочинений в них сказываются особенности, характеризующие их как самобытно-национальные явления. Воздействия «национальной модели» выявляются по всем параметрам, оказывая существенное влияние на ритмоинтонационную и ладовую сферу, все глубже приметы национального в драматургии и формотворчестве.

В соответствии с новыми эстетико-художественными устремлениями и более высоким уровнем изученности самого фольклора по-новому раскрылись такие приметы национального, как концертное, моноинтонационное, ведущая функция ритма, тяготение к многообразным взаимосвязям внутри музыкального целого, импровизиционность.

Вместе с тем, по самой содержательности образов, насыщенности их общечеловеческими чувствами лучшие произведения периода свидетельствуют о плодотворности процесса интернационализации жанра.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Процессы обновления, происходящие сегодня во всех сферах музыкальной культуры советской страны, напрямую затрагивают и композиторское творчество. Велением времени становится всемерное содействие подъему социального престижа музыкального искусства. Само время требует от композиторов создания правдивой, эмоционально полнокровной и впечатляющей звуковой летописи наших дней. Соответственно в каждом из музыкальных жанров возрастает роль постоянного поиска новых образов и новых художественных решений при органичности взаимодействия национального и интернационального, личного и общечеловеческого, сиюминутного и вечного.

Динамика развития национальных музыкальных культур нашей страны связана с дальнейшим укреплением творческих контактов между ними. В условиях интенсивного роста музыкального искусства союзных республик важное значение приобрел вопрос о том, как непосредственно на практике проявляет себя процесс ассимиляции инонационального, насколько органичен синтез характерных особенностей народно-национального искусства с традициями европейской системы музыкального мышления, а с другой стороны, насколько в процессе этого взаимодействия сохраняется верность национальным истокам и возможность их дальнейшего развития. Эта проблема стала особенно актуальной как для теоретического искусствознания в целом, так и непосредственно для самих композиторов. «Именно в живой творческой практике решаются вопросы, что из современного в музыке остается национальным и что из национального становится современным»⁴⁶.

Развитие киргизской камерно-инструментальной музыки характеризуется как единый поступательный процесс, каждый этап которого связан с решением определенных

идейно-эстетических задач и имеет свои завоевания. Сочинения различных этапов отличаются по образному строю, эмоциональной палитре, драматургии, структурным особенностям и музыкальному языку. Но при этом на всех этапах решающим фактором является прочная связь с системой национального музыкального мышления в различных типах ее проявления.

Становление и развитие камерно-инструментального жанра дает возможность убедиться в том, что он закономерно проходит этапы освоения музыкальных форм от простых к самым сложным, от малых к крупным. Такая направленность развития обусловлена всеобщими нормативами логики, «законы которой отраженные и преобразованные в соответствии со спецификой материала действительны для музыкального искусства»⁴⁷.

Этот жанр представлен на всех этапах формирования киргизской профессиональной музыкальной культуры, хотя его роль и значение в разные периоды различны.

В 20—30-е годы он осуществляет «разведку фольклора», дает первые образцы синтеза национального мелоса и образности с европейскими структурными нормами и тем самым готовит базу для рождения музыкального театра и национальной симфонической музыки. В первых пьесах-обработках идут поиски нового способа функционирования мелоса, освоение нового инструментария и музыкальных форм.

Далее, в 40—50-е годы наблюдается значительный качественный рост камерно-инструментальной музыки, которая теперь сама впитывает достижения театра и симфонии. Освоены методы «нецитатной опоры», на расширение содержательной сферы воздействуют смежные жанры.

В 60—80-е годы этот жанр вновь берет на себя функции поискового, экспериментирующего в области музыкального языка и образности. То есть, лидерство постепенно вновь переходит к камерно-инструментальной музыке, которая теперь нередко опережает другие жанры композиторского творчества.

В качестве характерных для последних десятилетий тенденций, плодотворных для развития всего киргизского музыкального искусства, можно назвать интенсивное расширение образно-эмоционального диапазона, направленное ко все более полному и глубокому отражению динамики современных жизненных процессов, воплощению образных эпох.

Если ранее узко локальные воззрения на народное искусство вели к разработке картинно-жанровой и эпической образности, то теперь углубляются представления о его возможностях, что заставляет композиторов высвечивать и развивать незамеченные раньше либо считавшиеся второстепенными образные сферы. Традиции народного искусства продолжают таким образом жить в новом образно-эмоциональном контексте, ином социально-эстетическом значении.

Стилевой диапазон киргизской камерно-инструментальной музыки достаточно широк, при этом стилиевые ориентиры в каждый из периодов различны. В 20—40-е годы преобладает связь с традициями кучкизма. В 50-е годы, наряду с ними усиливаются воздействия романтических тенденций отечественного и зарубежного искусства. В 60—80-е годы наблюдается большее разнообразие исканий, связанных преимущественно с освоением опыта искусства конца XIX — первой половины XX веков. Ощутимы связи с реалистическими тенденциями в музыке разных стран (интерес к творчеству С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, И. Стравинского, Б. Бартока и др.), характерно также сочетание влияний романтизма, импрессионизма, неоклассицизма, неофольклоризма.

Именно в последние десятилетия на базе всех достижений предшествующих этапов становится возможным индивидуальный подход к жанру. Если ранее шел процесс интеграции национального стиля, то сочинения 60—80-х годов демонстрируют этап его дифференциации. Этот этап характеризуют, с одной стороны, активное претворение потенциальных возможностей фольклора, что соответствует новой стадии исследования самого народного творчества, а с другой, — разнообразные воздействия профессионального искусства прошлого и современности, тем самым все более широкий круг явлений включает в себя национальный стиль. Кроме того, рельефнее выступает творческий облик каждого автора, стремящегося поставить на место жесткой типизации принцип индивидуализированного решения. Все это благоприятствует дальнейшим интенсивным исканиям композиторов в сфере камерного инструментализма.

Возможность расслышать стиливое «многоголосие» камерно-инструментальной музыки продемонстрировали концертные программы проходившего в 1987 году VIII съезда Союза композиторов Киргизии. Здесь соседства-

ли сочинения разных жанров, созданные представителями различных композиторских поколений: струнные квартеты Ж. Малдыбаевой, В. Романа, М. Бегалиева, сонаты для фортепиано А. Джаныбекова, С. Полуэктова, Кюю для квинтета духовых инструментов А. Джээнбаева, соната для контрабаса и фортепиано В. Гусева, сольные и ансамблевые пьесы.

Авторы стремились запечатлеть в них мир души человека с его радостями, тревогами и надеждами.

Сложная современная ситуация в области музыкальной культуры, характеризующаяся тенденцией смещения интересов массового слушателя с подлинно приоритетных художественных ценностей в сферу развлекательного искусства, выдвигает перед композиторами немало проблем. И в этих условиях камерные жанры, предполагающие прямой, непосредственный контакт между исполнителями и слушательской аудиторией, способные аккумулировать заряд большой этической и нравственной силы, должны помочь восстановлению утраченных связей.

Перед композиторами встает задача создания произведений, которые смогут удовлетворять ожидания профессионалов, но в то же время будут обладать необходимыми качествами ясности, доходчивости, эмоциональной выразительности, национальной самобытности. Только такие сочинения сумеют «высвободить скрытую мощь жизнеутверждающей духовности»⁴⁸, обеспечить активное сотворчество слушателей, их эстетическое возвышение.

ПРИЛОЖЕНИЯ *

СОНАТЫ И СОНАТИНЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

1952	Шерлинг М. Соната.
1956	Эрматов Т. Соната. Медетов С. Соната.
1957	Роман В. Сонатина.
1962	Бурштиш М. Сонатина.
1964	Бурштиш М. Соната для двух фортепиано.
1965	Бурштиш М. Соната № 1. Мурзабаев А. Соната № 1. Осмонов С. Сонатина.
1966	Осмонов С. Сонатина.
1967	Роман В. Соната.
1968	Малдыбаева Ж. Соната.
1969	Алгожоев С. Соната № 1. Гусев В. Сонатина.
1971	Глухов Б. Сонатина № 2. Мурзабаев А. Соната № 2.
1973	Ибрагимов Р. Сонатина. Малдыбаева Ж. Сонатина. Чалапинов Т. Сонатина.
1974	Бурштиш М. Соната № 2. Бурштиш М. Соната № 3. Бурштиш М. Соната № 4.
1975	Алгожоев С. Соната № 2.
1977	Турсуниязов О. Сонатина.
1978	Бегалиев М. Соната.
1979	Бактыгулов С. Соната.
1980	Бактыгулов С. Сонатина.
1981	Джаныбеков А. Соната № 1.
1983	Полуэктов С. Соната № 1.
1984	Айткеев С. Соната № 1. Джаныбеков А. Соната № 2.

* Списки включают произведения, написанные до 1988 года.

- 1986 Полуэктов С. Соната № 2.
Бурштин М. Соната для фортепиано в четыре руки.
- 1987 Курманов Э. Соната № 1.

СОНАТЫ И СОНАТИНЫ ДЛЯ СТРУННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- 1966 Эрматов Т. Соната для виолончели и фортепиано.
- 1968 Осмонов С. Сонатина для скрипки и фортепиано.
- 1969 Малдыбаева Ж. Сонатина для скрипки и фортепиано.
- 1970 Джумабаев Э. Соната для виолончели и фортепиано.
Мурзабаев А. Соната для скрипки и фортепиано.
- 1971 Бурштин М. Сонатина для виолончели и фортепиано.
- 1973 Чалапинов Т. Соната для скрипки и фортепиано.
- 1974 Жаркымбаев А. Соната для скрипки и фортепиано.
- 1975 Бурштин М. Соната для альты и фортепиано.
- 1976 Бурштин М. Соната для виолончели и фортепиано.
- 1977 Джээнбаев А. Соната для альты и фортепиано.
- 1978 Мурзабаев А. Соната для контрабаса и фортепиано.
- 1979 Турсуниязов О. Соната для виолончели и фортепиано.
- 1980 Исраилов С. Соната для виолончели и фортепиано.
- 1980 Гусев В. Соната для скрипки и фортепиано.
Турдубаев С. Соната для скрипки и фортепиано.
- 1983 Томаренко В. Соната для скрипки и фортепиано.
- 1986 Абдраимов Б. Сонатина для скрипки и фортепиано.
- 1987 Гусев В. Соната для контрабаса и фортепиано.
Роман В. Соната для скрипки и фортепиано.

СОНАТЫ И СОНАТИНЫ ДЛЯ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТОВ.

- 1961 Молдобасанов К. Маленькая соната для гобоя и фортепиано.
- 1964 Бурштин М. Соната для ксилофона и фортепиано.
- 1968 Осмонов С. Сонатина для гобоя и фортепиано.
- 1971 Мурзабаев А. Соната для кларнета и фортепиано.
- 1975 Бурштин М. Соната для кларнета и фортепиано.
- Осмонов С. Соната для флейты и фортепиано.
- 1977 Асанбаев К. Соната для гобоя и фортепиано.
- 1981 Асанбаев К. Соната для флейты и фортепиано.
- 1982 Бактыгулов С. Соната для валторны и фортепиано.
- 1983 Чокиев Т. Сонатина для флейты и фортепиано.
Касымбеков Ж. Соната для фортепиано и ударных.
- 1984 Бурштин М. Соната для гобоя и фортепиано.

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ

- Книппер Л. 6 пьес на темы киргизских песен**.
- 1940 Шубин П. Кайтканда (Возвращение).
- 1946 Абдраев М. Сюита для струнного квартета.
Абдраев М. Фугато для струнного квартета.
Фере В. Квартет № 1.
Раухвергер М. Квартет № 1.
Шубин П. На темы С. Медетова. Пахтачы кыздын бийи (Танец девушек-хлопкоробок).
- 1948 Левитин Ю. Сюита на киргизские темы.
- 1952 Аманбаев А. Квартет.
Тулеев А. Сюита № 1.
Власов В. Квартет № 1.
1953 Германов С. Квартет № 1.
1954 Тулеев А. Сюита № 2.
1956 Медетов С. Квартет № 1.
Эрматов Т. Квартет № 1.
1957 Медетов С. Пьеса в форме двойной фуги.
1958 Джаныбеков А. Квартет № 1.

** Год создания неизвестен.

- 1963 Чалапинов Т. Пьеса для струнного квартета.
 1964 Джаныбеков А. Сюита № 1.
 1965 Роман В. Пассакалия для струнного квартета.
 1966 Малдыбаева Ж. Квартет № 1.
 1967 Глухов Б. Квартет № 1.
 Глухов Б. Новеллетта для струнного квартета.
 Гусев В. Квартет № 1.
 1968 Гусев В. Квартет № 2.
 1969 Феферман Б. Квартет № 1.
 1971 Феферман Б. Квартет № 2.
 1975 Гусев В. Сюита № 1.
 1976 Глухов Б. Квартет № 2.
 Алгожоев С. Монолог о манасчи.
 Гусев В. 5 пьес для струнного квартета.
 1978 Алгожоев С. Квартет № 1.
 Мурзабаев А. Квартет № 1.
 1979 Абдраев М. Квартет.
 1980 Алгожоев С. Квартет № 2.
 Бегалиев М. Квартет-партита.
 1982 Касымбеков Ж. Квартет № 1.
 1983 Джээнбаев А. Квартет № 1.
 Роман В. Квартет № 1.
 1984 Абдранмов В. Квартет № 1.
 1985 Бурштин М. Героическая элегия.
 Роман В. Квартет № 2.
 1986 Малдыбаева Ж. Квартет № 1.
 1987 Айткеев С. Квартет № 1.
 Осмонов К. 2 пьесы для струнного квартета.

Квартеты для духовых инструментов

- Шубин П. 3 киргизские пьесы для квартета
 деревянных духовых**.
 1954 Тулеев А. Квартет для деревянных духовых.
 1955 Аманбаев А. Квартет для деревянных ду-
 ховых.
 1961 Джаныбеков А. Квартет для деревянных ду-
 ховых.
 1964 Бурштин М. «Фугообразное» для квартета
 медных духовых.
 1967 Бурштин М. Триптих для квартета деревян-
 ных духовых.
 1979 Молдобасанов К. Квартет для деревянных
 духовых.
 1980 Молдобасанов К. 4 пьесы для квартета де-
 ревянных духовых.

- 1984 Раухвергер М. Экспромт для квартета дере-
 вянных духовых.
 Раухвергер М. Сюита для квартета медных
 духовых.

Трио, квинтеты и другие ансамбли

- Ипполитов-Иванов М. 2 киргизские песни для
 гобоя, кларнета, фагота и фортепиано**.
 1946 Раухвергер М. 6 пьес для трио из балета
 «Чолпон».
 1953 Тулеев А. Трио для скрипки, виолончели
 и фортепиано.
 1955 Раухвергер М. 2 пьесы для скрипки, виолон-
 чели и фортепиано.
 1958 Джаныбеков А. Трио для скрипки, виолонче-
 ли и фортепиано.
 1962 Глухов Б. Скерцо для флейты, кларнета и
 альты.
 1963 Бурштин М. Вариации для струнного трио.
 1964 Глухов Б. «Деревенская музыка» для скрип-
 ки, кларнета и контрабаса.
 1966 Джумабаева Э. Поэма; Легенда для фортепиан-
 ного квинтета.
 1969 Гусев В. Музыка для 4 виолончелей и фор-
 тепиано № 1.
 1970 Джээнбаев А. Квинтет для деревянных ду-
 ховых.
 1973 Джаныбеков А. Квинтет для деревянных ду-
 ховых и валторны.
 Феферман Б. Кюю для трех труб.
 Жаркынбаев А. Трио для скрипки, виолонче-
 ли и фортепиано.
 1974 Джээнбаев А. Фортепианный квинтет № 1.
 1976 Глухов Б. «Армандуу дастан» для скрипки,
 альты и фортепиано.
 1977 Глухов Б. «Веселый пастушок» для гобоя
 и струнного квартета.
 Гусев В. Трио для деревянных духовых.
 1978 Джээнбаев А. Фортепианный квинтет № 2.
 1979 Глухов Б. «Три виртуоза» для гобоя, клар-
 нета и фагота.
 Глухов Б. Три траурные мелодии для медных
 духовых и ударных.
 Мамбеталиев С. Трио для тромбонов.

- 1980 Бадемилова Д. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.
Раухвергер М. Сюита для 2 скрипок, кларнета и фортепиано из балета «Чолпон».
- 1981 Бегалиев М. Секстет для деревянных духовых, валторны и ударных.
Буршти́н М. «Афоризмы» для фортепиано, скрипки и виолончели.
Глухов Б. «Арабески» для скрипки, виолончели и фортепиано.
Гусев В. Музыка для 4 виолончелей, фортепиано и солирующего сопрано № 2.
Джээнбаев А. Музыка для квартета струнных и фортепиано.
- 1982 Буршти́н М. «Оstinатый триптих» для 2 скрипок и виолончели.
Джээнбаев А. Кюу для квинтета деревянных духовых.
Касымбеков Ж. «Жорго» концертный кюу для фортепиано, фагота и ударных.
- 1983 Буршти́н М. «Виноградный экспромт» для 2 скрипок и виолончели.
Буршти́н М. «Размышление» для скрипки, виолончели и фортепиано.
Буршти́н М. Старинный танец с вариациями для скрипки, виолончели и фортепиано.
Осмонов М. Пьеса для скрипки, виолончели и фортепиано.
Осмонов С. «Легенда» для скрипки, виолончели и фортепиано.
Роман В. «У обелиска» для 2 кларнетов и фагота.
- 1985 Саламатов Т. Трио-импровизация для скрипки, виолончели и фортепиано.
Томаренко В. Трио для флейты, виолончели и фортепиано.
- 1986 Буршти́н М. Вариации для кларнета, контрабаса и фортепиано.

ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ

Для фортепиано в четыре руки

- 949 Веприк А. Две пьесы.
58 Окунев Г. Два танца.
77 Буршти́н М. Маленький триптих.
78 Буршти́н М. Кош кайрык.

- 1979 Молдобасанов К. Семь маленьких полифонических пьес.
1982 Буршти́н М. Дунганская сюита.
1984 Глухов Б. Бий кюу.
Мурзабаев А. Три пьесы.
1985 Мурзабаев А. Семь пьес.
1986 Буршти́н М. Соната.

Для двух фортепиано в четыре руки

- 1944 Власов В., Малдыбаев А., Фере В. 6 танцев из оперы «Айчурек».
1964 Буршти́н М. Соната.
1969 Буршти́н М. Бурлеска.
1976 Буршти́н М. Баркарола.
1980 Буршти́н М. Концерт.
1981 Буршти́н М. Токката.
1983 Айткеев С. Транскрипция кюу К. Орозова «Ибарат».
Бактыгулов С. Легенда.
Буршти́н М. Посвящение Атаю, ученику Токтогула.
Желобков В., Жецинский А. Транскрипция «Киргизской рапсодии» В. Гусева.
1984 Литуненко И., Рябов А. Фантазия на темы из оперы «Айчурек» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере.
1986 Буршти́н М. Арман.
1987 Буршти́н М. Легенда о Матери-Оленихе.
Желобков В. Пьеса в джазовом стиле.
Мурзабаев А. Три пьесы.

Для двух фортепиано в восемь рук

- 1952 Германов С. Танец.
1983 Буршти́н М. Праздничная.
1984 Буршти́н М. Скерцо-остинато.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979. С. 9.
- ² Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального // Октябрь и музыка. М.: Музыка, 1977. С. 190.
- ³ Виноградов В. А. В. Затаевич и киргизская народная музыка // Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М.: Сов. композитор, 1971. С. 15.
- ⁴ Акыны, ырчи — поэты, авторы и исполнители народного вокального наследия. Исполнители на народных инструментах комузе, кыяке.
- ⁵ Виноградов В. Музыка Советского Востока. М.: Сов. композитор, 1968. С. 47.
- ⁶ Народы Средней Азии и Казахстана. М.: Изд-во АН СССР, 1963. Т. 2. С. 154.
- ⁷ Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958. С. 153.
- ⁸ Затаевич А. Указ. соч. С. 36.
- ⁹ Виноградов В. Музыка Советского Востока. С. 53.
- ¹⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Госмузиздат, 1963. С. 76.
- ¹¹ Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз, 1962. С. 29.
- ¹² Слезко А. Вопросы формообразования в киргизской народной инструментальной музыке. Автореф. канд. дисс. М., 1977. С. 4.
- ¹³ Рудов М. Плач манасчи Сагымбая // Сов. Киргизия. 1980. 5 февр.
- ¹⁴ Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. С. 19.
- ¹⁵ История киргизской советской литературы. М.: Наука, 1970. С. 17.
- ¹⁶ Виноградов В. Предисловие в кн.: Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. С. 21—22.
- ¹⁷ Виноградов В. Киргизская народная музыка. С. 126.
- ¹⁸ Бурсов Б. О национальном своеобразии и мировом значении русской классической литературы // Рус. лит. 1958. № 1. С. 28.
- ¹⁹ Виноградов В. Киргизская народная музыка. С. 175.
- ²⁰ Виноградов В. Вопросы развития национальных музыкальных культур. М.: Сов. композитор, 1961. С. 214.
- ²¹ Беляев В. Указ. соч. С. 33.
- ²² Алагушов Б. Композитор А. Малдыбаев. Фрунзе: Кыргызстан, 1970. С. 21—22.

- ²³ Дюшалиев К. О киргизской народной музыке. Фрунзе: Кыргызстан, 1984. С. 7, 8, 68—70.
- ²⁴ История киргизского искусства. Под ред. А. Салиева. Фрунзе: Илим, 1971. С. 27—28.
- ²⁵ Юсфин А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971.
- ²⁶ Уткин А. О концертновании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 60—70-х годов. Л.: ЛГИТМиК, 1979. С. 72.
- ²⁷ Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. М.: Госмузиздат, 1963. С. 620.
- ²⁸ Виноградов В. Предисловие в кн.: Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. С. 17.
- ²⁹ Львов Н. Киргизский театр. М.: Искусство, 1953. С. 23.
- ³⁰ ЦГА Киргизский ССР. Ф. 1603. Оп. 1. Ед. хр. 36. С. 43.
- ³¹ Львов Н. Указ. соч. С. 53.
- ³² Виноградов В. Музыка Советского Востока. С. 151.
- ³³ Велинский В. Собр. соч. в 3-х томах. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1948. С. 663.
- ³⁴ Коен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. С. 54.
- ³⁵ Там же. С. 26.
- ³⁶ Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. С. 107.
- ³⁷ Виноградов В. Вопросы развития национальных музыкальных культур. С. 65.
- ³⁸ Орджоникидзе Г. Фольклор в контексте интернациональных взаимосвязей культур // Музыкальная трибуна Азии. М.: Сов. композитор, 1975. С. 46.
- ³⁹ Литинская Е. Интернациональное единство многонациональной советской музыки. Экспресс-информация. М.: Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1981. С. 5—7.
- ⁴⁰ Сохор А. Национальное и современное в советской музыке // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1973. С. 24.
- ⁴¹ Янов-Яновская Н. Богатство многообразия // Сов. музыка, 1981. № 1. С. 31.
- ⁴² Ершова Е. Тематическая основа художественной слитности циклических форм в квартетах Мясковского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1979. С. 24.
- ⁴³ Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1967. С. 136.
- ⁴⁴ Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального. С. 174.
- ⁴⁵ Сохор А. Указ. соч. С. 14.
- ⁴⁶ Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1980. С. 75.
- ⁴⁷ Медушевский В. Музыковедение: проблема духовности. Сов. музыка. 1988. № 5. С. 7.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Некоторые особенности киргизской народной музыки	5
Формирование камерно-инструментальной музыки (1918—1945)	30
Камерно-инструментальная музыка в послевоенный период (1945—1960)	12
Современная камерно-инструментальная музыка (60—80-е годы)	68
Вместо заключения	116
Приложения	119
Примечания	126

Научно-популярное издание

Склятовская Тамара Марковна,
кандидат искусствоведения

КИРГИЗСКАЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Музыкальный редактор М. Бурштин (на общественные начала)

Редактор А. Мельникер

Художник Р. Джангарачева

Худож. редактор А. Исаков

Фотографика Р. Абдысаматов

Техн. редактор К. Бурганакова

Корректор Т. Фояикова

ИБ № 95

Сдано в набор 06. 07. 88. Подписано к печати 21. 12. 88. Д—05294. Формат 84×108¹/₁₆. Бумага офсетная № 2 «Школьная» гарнитура. Печ. офсетная. 4,0 физич. печ. л. 6,72 условн. печ. л. 7,021 учетн.-изд. л. 13,65 у. л. кр.-отт. Тираж 1000. Заказ № 2182. Цена 40 к.

Издательство «Адабият»
720737, ГСП, Фрунзе, ул. Советская, 170.

Киргизполиграфкомбинат им. 50-летия Киргизской ССР
Госкомиздата Киргизской ССР
720461, ГСП, Фрунзе, 5, ул. Жигулевская, 102.