

МРНТИ 18.41.07

Светлана Шубина¹

¹независимый исследователь
Алматы, Казахстан

АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК. ДВЕ СИМФОНИИ БАКИРА БАЯХУНОВА¹

Аннотация

В данном очерке представлен анализ двух симфоний (Первой и Второй) Бакира Баяхунова, в каждой из которых композитор индивидуально притворил дунганский национальный материал. Автор отмечает историческое положение произведений в казахской композиторской школе, раскрывается содержание сочинений, концепция, особое внимание уделяется мелодической и ритмической организации музыкального материала, интонационным связям между разделами, логической трансформации образов, что повлияло на оркестровый состав каждой из анализируемых симфоний. Научная новизна данной статьи заключается в продолжении исследования музыки казахстанской композиторской школы посредством теоретических и исторических положений музыковедения. В результате автор обозначает высокую степень национального стиля симфоний Бакира Баяхунова и его уникальный подход в работе с дунганскими народными напевами.

Ключевые слова: симфонии Б. Баяхунова, симфония, композиторы Казахстана, Бакир Баяхунов, дунганские напевы.

Светлана Шубина¹

¹тәуелсіз зерттеуші
Алматы, Қазақстан

АНАЛИТИКАЛЫҚ ЭССЕ. БӘКІР БАЯХУНОВТЫҢ ЕКІ СИМФОНИЯСЫ

Аннотация

Бұл очеркте Бәкір Баяхуновтың екі симфониясына (бірінші және екінші) талдау берілген, олардың әрқайсысында композитор дүнген ұлттық материалын жеке-дара көрсеткен. Автор қазақ композиторлық мектебіндегі туындылардың тарихи жағдайын атап өтеді, шығармалардың мазмұны, тұжырымдамасы ашылады, музыкалық материалдың әуезді және ырғақты ұйымдастырылуына, бөлімдер арасындағы интонациялық байланыстарға, образдардың логикалық түрленуіне ерекше көңіл бөлінеді, бұл талданған симфониялардың әрқайсысының оркестрлік құрамына әсер етті.

Бұл мақаланың ғылыми жаңалығы-музыкатанудың теориялық және тарихи ережелері арқылы қазақстандық композиторлық мектептің музыкасын зерттеуді жалғастыру. Нәтижесінде автор Бәкір Баяхунов симфониясының ұлттық стилінің жоғары дәрежесін және оның дүнген халық әуендерімен жұмыс жасаудағы бірегей тәсілін білдіреді.

Ключевые слова: симфонии Б. Баяхунова, симфония, композиторы Казахстана, Бакир Баяхунов, дунганские напевы.

Svetlana Shubina¹

¹Almaty, Kazakhstan

ANALYTICAL OUTLINE. TWO SYMPHONIES OF BAKIR BAYAKHUNOV

Abstract

This essay presents an analysis of two symphonies (First and Second) by Bakir Bayakhunov, in each of which the composer individually pretended to be Dungan national material. The author notes the historical position of the works in the Kazakh art music, reveals the content and the concept of the compositions., Special attention is paid to the melodic and rhythmic organization of the musical material,

¹ Рукопись была предоставлена редакции журнала Б. Я. Баяхуновым, нотные примеры набраны им же (использовались рекомендованные для печати стандарты нотного редактора Finale – толщина линий стана, тактовых черт и штилей 0,035 – 0,045); при всех достоинствах статьи в плане профессионализма и тонкого раскрытия темы в тексте обнаружены некоторые неточности, повторяющиеся выражения, эпитеты, что побудило редактора к незначительной правке, а также приведению аналитических разборов и части нотных примеров в соответствие с партитурами симфоний.

the intonation connections between the sections, the logical transformation of images, which influenced the orchestral composition of each of the analyzed symphonies. The novelty of the research lies in the continuation of the study of the music of the Kazakh composer school through the theoretical and historical provisions of musicology. As a result, the author denotes a high degree of the national style of Bakir Bayakhunov's symphonies and his unique approach to working with Dungan folk tunes.

Keywords: symphonies by B. Bayakhunov, symphony, composers of Kazakhstan, Bakir Bayakhunov, Dungan tunes.

Первая симфония Бакира Баяхунова, написанная в 1980 году, явилась дебютом в данном жанре уже достаточно зрелого, авторитетного композитора. Симфония сразу же, после первого ее исполнения на Пленуме Союза композиторов Казахстана была отмечена как новое яркое произведение представителя казахстанской композиторской школы². Первую симфонию Б. Баяхунова следует рассматривать не только как одно из произведений в ряду сочинений данного жанра, но и как первую попытку решения специфических проблем крупного концепционного замысла на дунганском национальном материале³. С этой точки зрения Первая симфония Баяхунова, несомненно претворившая ряд своеобразных черт национального мышления, представляет особый интерес.

Замысел симфонии имеет философский характер; музыка ее лишена облегчающей восприятие картинности, ясности конкретных жанровых аналогий. Эта музыка рождена, прежде всего, мыслью, постигающей взаимосвязь явлений через логику собственно музыкальных закономерностей. Это – соотношение динамики и статики, созерцания и действия. Как тонко уловил один из казахстанских музыковедов: «типичные черты эстетики восточных культур явственно проступают в симфонии Б. Баяхунова... Время и Пространство. Движение и Покой. Для художников Востока они издавна служили объектом интерпретации, отражающей своеобразие художественного мировоззрения. Пространственные координаты довлели здесь над временными. Потому в процессах течения, движения подчеркивалось неизменное, постоянное, неуничтожимое»⁴.

Симфония одночастна; её форму в общих чертах можно определить, как контрастно-составную. Обилие разделов и кажущаяся свобода их смен, отсутствие явных репризных соответствий в их соотношениях не являются, вместе с тем, факторами, препятствующими логической стройности целого. В произведении исключительно сильны разнообразные объединяющие начала: интонационные (наличие единого для всех тематических модификаций исходного структурного комплекса, а также опора на обертоновый ряд вплоть до одиннадцатого обертона), ритмические (наличие сквозной ритмоформулы, а также сквозной единой идеи ритмического развития тематизма), ладогармонические (стремление к единому принципу организации вертикали и горизонтали), архитектурные (ряд признаков концентрического строения формы, заключительное обрамление на материале начальной темы).

Своеобразием замысла, в котором существенна, прежде всего, диалектика тончайших интонационных связей и логических трансформаций, обусловлен и характер трактовки оркестра. Партитура сочинения⁵ будто наполнена воздухом, простором, она тяготеет к камерности. Фрагменты полноголосного звучания редки; преобладают же разнообразные комбинации инструментов с выделением сольных партий.

Именно таким соло и открывается симфония. В густом тембре виолончели, сначала издали, а затем приближаясь, звучат интонации, в которых сокрыт, по-существу, весь

² См. отчет Л. Андреевой о Пленуме СК Казахстана в «Советской музыке», 1981 г., № 6 [1].

³ Стилистические истоки симфонии следует искать в "Двух дунганских песнях" для симфонического оркестра, написанных композитором несколькими годами раньше.

⁴ Л. Измайлова. Бакир Баяхунов (очерк творчества). Алма-ата, 1982. Рукопись хранится в фондах СК Казахстана [2].

⁵ В симфонии использован парный состав оркестра с одним тромбоном и тубой, а также литаврами, барабаном и фортепиано.

интонационный материал произведения. Два тона на расстоянии большой секунды интонируются как равноправные. Они звучат то последовательно, то одновременно, тем самым предвосхищая дальнейшие свободные «перетекания» горизонтали в вертикаль. Между этими интервалами появляется квартовое расстояние, затем большая секунда трансформируется в большую ноту (Пример 1).

Пример 1. Б. Баяхунов, Первая симфония. Вступление, соло виолончели

Adagio ♩=50 Б.Баяхунов. Первая симфония

v-c. *p* *cresc.* *mf*

Бесстрастный тон вступления действительно придает ему черты некоей объективной данности, исходной «праматерии» произведения.

«Логический кристалл» симфонии прорастает в следующем же её разделе (Andante). Здесь появляется центральный устой произведения («до»). Этот тон начинает расти ритмически, пульсировать; в процессе этого роста формируется ритмическая лейтформула симфонии (♩♩♩ ♩♩♩ ♩♩♩), выделяющаяся среди разнообразных её ритмов. На фоне пульсирующего устоя разворачивается диалогически изложенная мелодическая линия, основанная на одном из лейтинтервалов (большая секунда). Её ритмика подчиняется той же идее учащения пульса. Постепенно в процесс ритмического пульсирования включаются всё новые и новые тоны, звуковая материя оживает и разрастается.

В эпизоде *Allegro* (ц.5) та же тема предстаёт полностью сложившейся: в ней есть чёткое начало, фразы оканчиваются ясно и резко, а активно-наступательный тон определяет собою характер всего развёрнутого эпизода. Активное движение с антифонными расслоениями звучащей ткани и объединяющей контрастные пласты кульминацией внезапно тормозится возвращением материала вступления (ц.12), вслед за которым быстрое движение возобновляется. Моторно-пульсирующее начало полностью определяет облик этого раздела (*Allegro*, ц.13), интонационный же процесс развития исходного материала вступает в новую стадию: появляется трихордное тематическое образование (секундно-квартовое), причём в одновременности звучат его разные ритмические варианты.

В суровом и сдержанном по характеру эпизоде *Moderato* (ц.18), выстроенном по принципу гармонического остинато, распеваются интонации, впервые появившиеся в предыдущих быстрых разделах. Это – мелодичная целотоновая интонация (целотоновость⁶ выступает в данном случае как фрагмент пентатоники – характернейшей ладовой структуры дунганского песенного фольклора) и восходящая квартовая цепочка⁷:

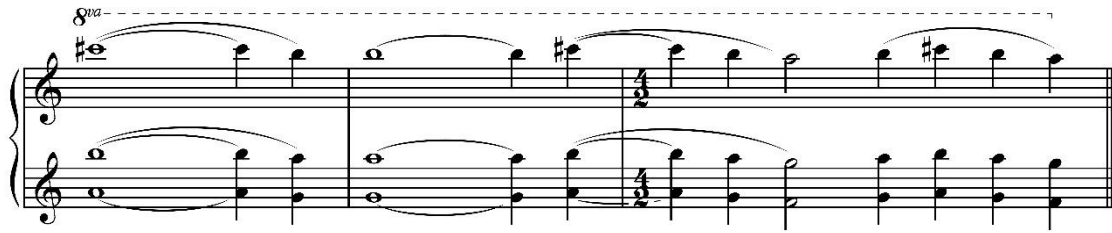
Пример 2. Б. Баяхунов, Первая симфония. Тема эпизода *Moderato*

Moderato ♩=108 Б.Баяхунов. Первая симфония, ц.18

p

⁶ Целотоновость проявляется в результате удвоения верхнего голоса (гобой) в нижнюю, а затем и верхнюю ноту. (Примечание – Б.Б.).

⁷ *f-g-a-h* и *g-a-h-cis* (Примечание – Б.Б.).



Следующий эпизод (*Allegro ma non troppo*) интонационно и ритмически крепко связан со всем предшествующим материалом: его «центральная интонация» – мелодический ход на большую терцию – служит обобщением целотоновых опеваний из лирического фрагмента, а ритмические ускорения мотивов сразу же протягивают арку к быстрым разделам. В жанровом же отношении этот эпизод контрастен предыдущему: в нем ощущается народно-танцевальное начало. Лирическая мелодия, однако, не исчезает бесследно, она возобновляется в ц.24, и звучит здесь просто и нежно, проходит у разных инструментов (у флейты, гобоя, кларнета, фагота, у струнных в увеличении).

Этот лирический островок сменяется акцентированной лейтритмической пульсацией, вводящей в эпизод *Allegro* (ц. 27-32 – развёрнутая каденция, исполняемая ансамблем виолончелей – *дополнение Б.Б.*), в котором переплетаются почти все предшествующие тематические образования. Соло литавр (ц.33) служит переходом к скерцозному эпизоду (ц. 34), перекликающимся, с одной стороны, со всеми активно-моторными фрагментами симфонии, с другой же – вносящему в произведение совершенно новый образно-смысловой оттенок – юмористический. Вёрткая и бойкая, с причудливыми скачками и синкопами тема флейты-пикколо звучит на фоне глухого и мерного ритма литавр (*Пример 3*).

Пример 3. Б. Баяхунов, Первая симфония. Скерцозный эпизод. Тема флейты пикколо

Allegro molto ♩ = 130

Б.Баяхунов. Первая симфония, ц. 34

Затем в «игру» включаются с той же темой кларнет, фагот, струнные (фугато), движение становится все более увлекательным, в нем появляется вальсовое начало. Внедрение в эту стихию движения напевной темы из эпизода *Moderato* как бы добавляет новой энергии: отсюда начинается нарастание, приводящее к генеральной кульминации симфонии (ц. 42-43). Ее впечатляющая мощь связана с целым рядом очень точно найденных средств. Особенно активен здесь ритм – одно из главных «действующих лиц» произведения: сопоставляются, взаимодействуя на близком расстоянии, разные ритмические модусы симфонии⁸. Их контраст подчеркивается антифонно разделенными и плотно оркестрованными фактурными «глыбами» и яркой динамикой.

⁸ Кульминация утверждает в туттийном звучании и формообразующую роль обертоники. [Сноска – Б.Б.]

Неожиданный спад (*Adagio*, ц. 44) оставляет впечатление иссякания энергии, изнеможения. Звучание здесь призрачно и зыбко. Раздел *Andante con moto*, ц. 45, подобен гигантской звучащей паузе, в которой время от времени всплывают отдельные знакомые мелодические фрагменты. В ц. 47-48 музыкальная ткань оживляется, слышатся призывы и возгласы, однако общий несколько призрачный колорит не исчезает. Заключение симфонии (*Adagio*, ц.53), основанное на начальной виолончельной теме, воспринимается как возвращение к исходной точке движения, как обращение к самым простым, общим и вечным законам бытия.

В форме этой одночастной симфонии просматриваются контуры сонатно-симфонического цикла. Так, после медленного вступления следует относительно обширный раздел активного движения (вплоть до ц.12), по своей логической функции близкий первым частям сонатно-симфонического цикла. Функцию медленной части выполняют лирические эпизоды (ц.18 и ц.24), функцию скерцо – танцевально-скерцозные разделы (ц.20 и ц.34); репризно-объединяющая роль принадлежит заключительному медленному эпизоду (от ц.44).

Важно также присутствие в симфонии обобщающей интонационной идеи, заключающейся в стержневом значении обертонового ряда. Так, на постепенном «приращении» обертоновых «этажей» строится первая основная тема произведения (*Andante*, ц. 1): основной тон «до» большой октавы, далее гармоника 7-8, 9-10 и 11⁹ (фа # второй октавы) [уточнения внесены мною – Б.Б.]; фрагмент обертонового ряда формирует собою и заключительное *Adagio* симфонии. Высотные отношения натурального ряда оказываются существенными и в целостной архитектонике симфонии (о чём свидетельствуют устои ведущих разделов), подчеркивая вместе с определёнными ритмическими и ладовыми соотношениями, свойственные этому сочинению черты объективности, всеобщности, возобладания логики музыкальной над сюжетно-событийной.

Вторая симфония Бакира Баяхунова, завершённая в 1984 году, и в том же году прозвучавшая на авторском концерте в Алма-Ате, явилась несомненной творческой удачей композитора. Задача претворения национального, столь интересно и по-разному решаемая Б. Баяхуновым едва ли не в каждом его сочинении, нашла здесь, пожалуй, наиболее глубокое воплощение. В этом отношении Вторая симфония Баяхунова, обобщающая богатый опыт работы композитора с дунганским музыкальным фольклором, занимает в его творчестве, в известном смысле, итоговое положение; линии к ней идут от его симфонических поэм («Памяти Масанчи» и др.), Сюиты на дунганские темы, «Дунганских эскизов» для камерного оркестра и ряда других сочинений.

Проблема художественного воссоздания национального начала в его целостности (а не отдельных деталей) лежала в основе замысла симфонии, о чем свидетельствует авторский подзаголовок – «По мотивам дунганского фольклора». Эта проблема и составила существо концепции сочинения. Феномен национального проявляется не только на уровне музыкального языка (как использование народных напевов, отдельных народно-песенных интонаций, ритмов, приемов ладовой организации и т.п.), но и в его общей образной системе. Автору удалось запечатлеть суть национального мировосприятия, что, в свою очередь, обусловило подлинно национальный характер художественного стиля произведения в целом.

Три части симфонии воплощают разные образно-жанровые сферы дунганского музыкального фольклора. Первую часть можно назвать обобщенным образом традиционной дунганской песни; вторая часть воплощает импровизационную стихию народного музицирования; финал сталкивает в своем развитии контрастные образы, вскрывая их драматический подтекст и, вместе с тем, объединяет все интонационно-смысловые линии предшествующего развития, обнажая обобщающую внутреннюю цельность художественной концепции произведения.

⁹ Указанные гармоники (или обертоны) не всегда звучат в своих октавах. Известно, что они не теряют своих свойств при этом, что подтверждается практикой обертоновой гармонии. [Сноска – Б.Б.]

Ведущие черты стиля симфонии, определяющие ее своеобразнейший колорит, сложились под влиянием не только собственно дунганской народной песни; они отразили, как отмечалось выше, ряд характерных черт национального мировосприятия. Это, прежде всего, общая эмоциональная сдержанность, тон благородной простоты, свойственный дунганскому фольклору, чуждающемуся открыто экспрессивного проявления чувства. В симфонии нет резких контрастов, внезапных кульминаций-взрывов, неожиданных спадов, их внутренний рост и взаимодействие осуществляются плавно и постепенно. Важной чертой стиля симфонии является эпически окрашенная созерцательность, преобладание процессуального течения времени над событийным, логичная смена психологически утонченных картин-состояний. Камерность как принцип использования оркестра и, шире, как способ организации музыкального пространства в симфонии также служит следствием отмеченных выше тенденций к эмоциональной сдержанности и созерцательности: ясная тембровая дифференцированность, преимущественная опора на фактуру свободных мелодических контрапунктов, на взаимодействие инструментальных соло, естественно ассоциируется с рядом характерных, черт восточной живописи с ее графически-четким плоскостным рисунком, изяществом тонких линий, выверенной ненавязчивостью красок.

В условиях такого рода образно-стилистической концепции произведения особенно органичны национально-характерные черты отдельных сторон музыкального языка: опора на пента- и гексатонику и их попевочно-мелодическую «реализацию»: ритмическую изощренность взаимодействующих мелодических линий; обусловленность гармонической вертикали модальными ладовыми структурами, и т.п.

Первая часть представляет собой собирательный образ традиционной дунганской песни с характерной для нее сдержанностью и искренностью тона, мягкостью мелодических очертаний, прихотливой свободой ритмических рисунков. Вся часть выстраивается как последовательность нескольких строф, вариантно связанных друг с другом: каждая из них варьирует начальную – безыскусственно-простую и нежную – мелодию-тему, пропетую флейтой и продолженную фаготом. Ладовая основа этой мелодии, как и всей Первой части, пентатоника «с-еs-f-g-b», усложняющаяся в развивающихся строфах (Пример 4).

Пример 4. Б. Баяхунов. Вторая симфония. Тема первой части

Б.Баяхунов. Вторая симфония

Вариантно-строфическое строение части связано как с песенной основой ее тематизма¹⁰ так и, возможно, со скрытым сюжетом. По свидетельству автора, музыка этой части навеяна образом песни «На десятой остановке»¹¹: жена провожает мужа, и на каждой остановке в ожидании долгой разлуки перед ней оживают всё новые и новые воспоминания. Каждая строфа, оставаясь в пределах единого строя интонаций и полимелодической фактуры с постоянной передачей солирующих тембров и вторгающимися контрапунктами, решена по-своему. Наиболее фактурно насыщенными оказываются срединные строфы, которые в этом отношении можно назвать кульминационными. Заключительная строфа (ц.9) является репризной, ибо в ней

¹⁰ Любопытно, что опора на песенный материал сближает по способу организации формы (строфическая вариантность) это произведение Б. Баяхунова со столь далёким ему по национальным и эстетическим принципам стилем, каким является стиль Г. Малера.

¹¹ Дунганское название «Шилирдун» (примечание – Б.Б.)

возвращается исходная попевка и ладовый звукоряд, а также восстанавливается эмоциональная атмосфера начала.

В целом же Первая часть оставляет ощущение органичайшего музыкального единства, чему, помимо уже отмеченных факторов, способствует и мудрая «тембровая стратегия»: во всех разделах звучат только духовые инструменты (с легкой поддержкой арфы, контрабасов и колоколов, а динамика не превышает нюанса меццо-форте, что придает всей части общую приглушенно-матовую окраску.

Вторая часть, подчиняясь принципу тембровой дополнителности, целиком поручена струнным. Ее несколько таинственное начало (пиццикато) будто опасается разрушить очарование только что растаявшего звучания Первой части. Однако её образный строй, её интонационная стихия, постепенно приобретающая все более ясные очертания, противоположны предыдущей части. Опора на жанры движения (скрытая танцевальность), на инструментальное начало, ясно ощущаемое уже в осторожно-приглушенном вступительном разделе части, где ее образ лишь складывается, достаточно ясно противопоставлены вокально-лирической природе Первой части. Начиная с ц. 4 звучит основной раздел, в котором ведущую роль играет скрипичное соло (ц.8-13). Его жанровая природа неоднозначна и переменчива. Оставаясь в основном в пределах народно-инструментального импровизационного музицирования, солирующая партия свободно и гибко переходит от зыбкой трепетности начала к пению (ц .8), а затем к экспрессивному монологу, который в кульминации (ц. 10-12) звучит с концертным блеском. Время от времени в пределы скрипичного соло включаются, контрапунктируя к основной линии, и другие инструменты (альт, виолончель). Завершение части, порученное всей группе смычковых (ц. 15-16), имеет характер синтезирующей репризы части: по звуковому колориту (пиццикато струнных) и исходной мелодической попевке оно перекликается с её началом, импровизационная же свобода завершающего соло явно связана со срединным разделом.

В ладовом отношении Вторая часть сложнее Первой. В целом опираясь на бесполутоновые ладовые звукоряды, музыка этой части нередко выходит за их пределы. Главный устой этой части противопоставлен как Первой части, так и финалу (тоника крайних частей «с», тоника средней «fis» – тритоновое соотношение)¹².

Финал Второй симфонии носит обобщающий, итоговый характер, что отражается, в частности, и в том, что здесь использован полный состав оркестра. Общая драматургическая линия финала близка ведущей драматургической идее двух первых частей: сдержанное, словно отдаленное начало, в котором происходит постепенное рождение темы, затем нарастание, насыщенное разнообразными музыкальными событиями, и завершающий уход-спад, возвращающий к исходному эмоциональному тону и тематическому материалу. Однако замысел финала, в целом подчиняющийся этой композиционной «лейтлогике», сложнее и шире.

В финале две контрастные темы (обе являются народными песнями), развитие которых, направленное к их сближению, в общих чертах укладывается в форму двойных вариаций.¹³ Первая тема – женская песня «Провожая любимого»¹⁴ – будто вырастает на наших глазах: сначала появляются ее ритмические контуры (малый барабан), затем «добавляется» высота – флейта, кларнет на одном звуке, мотивы, предваряющие тему, и лишь в ц.5 звучит мелодия песни (*Пример 5*). Эта изящная, с легким оттенком танцевальности мелодия песни с пентатонной ладовой основой и трихордными попеvkами прекрасно вписывается в интонационную атмосферу симфонии. Её вариационное развитие сходно с мелодической вариантностью лирической темы Первой части, однако здесь ритмико-интонационный «каркас» темы сохраняется с бóльшей точностью.

¹² Начальные ладовые звукоряды Первой части и коды Финала *c-es-f-g-b*. Экспозиционно-репризный ладовый звукоряд II части (см. начало и ц.7) *fis-gis-h-cis-dis-e* (сноска с уточнениями и редакцией текста – Б.Б.).

¹³ По ряду композиционных признаков финал Второй симфонии схож с «Камаринской» М.Глинки. Не исключено, что эта ориентация была сознательной.

¹⁴ Дунганское название «Во сун даго» (*примечание – Б.Б.*).

Пример 5. Б. Баяхунов. Вторая симфония. Первая тема финала.

Allegretto Б.Баяхунов. Вторая симфония, финал

① T-ri *f* *mf* *f* *mf*

② Cl. *f* *mf* ④ Fag. *mf*

22 V-c. *mf* ⑤ V-ni *mf* div. unis.

Первое проведение второй (мужской) темы (народная песня «Вонгар-пастух») перекликается по звуковому колориту с таинственно-сумрачным началом Второй части (пиццикато струнных). Характер её, однако, богаче и глубже: есть в ней упругость, сила и, вместе с тем, скрытая напевность, раскрывающиеся в дальнейшем.

Пример 6. Б. Баяхунов. Вторая симфония. Вторая тема финала

Meno mosso Б.Баяхунов. Вторая симфония, финал

⑥ C-b. *mf* pizz.

Таким образом, контраст второй темы по отношению к первой существенен, но сугубо относителен, что обнаруживается уже во втором ее проведении (ц.10), где тема лирически распевается. Развитие обеих тем раскрывает их объединяющие черты.

Первая тема в ц.13 «расцветает», заполняя собою всё музыкальное пространство. Вторжение второй темы (ц.14, такт 4, валторна – *уточнение* – Б.Б.) подхватывает ведущую идею развития первой. От ц. 20 начинается раздел, который по приёмам развития и общему напряженному тону можно назвать разработочным. Общая эмоциональная атмосфера значительно драматизируется. Мотив женской темы, приобретающий здесь характер зловещей угрозы, контрастно сопоставляется с новым мотивом – фрагментом народной песни «Пчелка на цветке»¹⁵. Этот ярко драматический раздел логично приводит к эпизоду плача (ц. 23), интенсивное развитие которого находит эмоциональное «разрешение» в напряженной кульминации (ц. 25). Она решена средствами плотной полимелодической фактуры, где сплетаются все ведущие тематические образования финала.

Спад осуществляется на интонациях темы Первой части («На десятой остановке»). В репризе (от ц.27) обе темы финала проходят в контрапункте (у флейты и валторны). Кода (ц. 32) является обобщающим разделом всей симфонии. Здесь возвращается и утверждается генеральный устой (органный пункт «до»), а также собираются воедино главнейшие интонации и ритмы произведения – малотерцовая попевка, которая открывала симфонию и была столь широко развита во всех ее трёх частях; сквозные для всей симфонии трихордные интонации и характерные ритмические мотивы. Господствующая в коде атмосфера созерцательности, умиротворенности, звучащей тишины придаёт ей смысл философского обобщения.

Высокая степень органичности национального стиля симфонии, отмеченная в начале настоящего очерка, по-особому ставит вопрос о цитировании в ней народных напевов. По существу, цитирования как метода работы с фольклорным материалом в этом произведении

¹⁵ Уточнено русское написание. Дунганское «Цехуар» (Правка – Б.Б.).

нет, несмотря на то, что в финале, например, использованы конкретные дунганские народные напевы. Ведь цитата предполагает четкую выделенность на фоне остального текста, ясно воспринимаемое разделение на «свое» и «чужое». Во Второй симфонии Б.Баяхунова такого деления ощутить невозможно: первая и вторая части, где народные песни в их интонационной целостности не используются, по стилю, колориту, методу «выращивания» музыкальной формы не отличаются от финала, где звучат конкретные дунганские народные песни. И дело даже не в том, что композитор сумел дать слушателю почувствовать живой аромат народной песни, проникнуть внутрь ее неповторимого своеобразия, ощутить фольклорный материал как свой собственный (что само по себе немаловажно). Монолитность стиля Второй симфонии Б. Баяхунова есть следствие той степени «точности» художественного претворения, при которой «национальное» превращается в суть эстетической концепции произведения.

Список литературы:

1. *Андреева Е.* В центре внимания – премьеры.– «Советская музыка» №6, 1981
2. *Измайлова Л.* Бакир Баяхунов (очерк творчества) : [рукопись]. Фонд Союза композиторов РК. Алма-ата, 1982.

References (transliterated):

1. *Andreeva E.* V centre vnimaniâ – prem'ery.– «Sovetskaâ muzyka» №6, 1981
2. *Izmajlova L.* Bakir Baâhunov (oçerk tvorčestva) : [rukopis']. Fond Soûza kompozitorov RK. Alma-ata, 1982.

Сведения об авторе:

Светлана Николаевна Шубина – музыковед, кандидат искусствоведения.

Авторлар туралы мәлімет:

Светлана Николаевна Шубина – музыкатанушы, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Information about the author:

Svetlana Nikolaevna Shubina – musicologist, candidate of art history.