

ГЛАВА II.

Симфония “Аура Востока”

Пятая симфония была закончена в 2000 году. Симфония одностанная, написана для большого симфонического оркестра и альта-соло. Первоначальным замыслом композитора было создание многочастного циклического произведения в виде “ряда программных зарисовок”³⁵: “Пролог”, “Эпитафия” (в подражание пению мулл), “Сказ о Шахриаре или обманутом в любви”, “Перед Всевышним”, “Стихи Хайяма”, “О прошлом вспоминая”, “В вечном томлении духа” (две последние части составляли “Эпилог”).

В дальнейшем “от программных подзаголовков Баяхунов отказался, оставив, однако название симфонии. Существенно переоценил он композицию и тематический состав произведения. Материал симфонии утратил образную наглядность, стал менее вещественным, сотканным из интонационных “свечений”, “отблесков”, “отзвуков”. Музыка симфонии уподоблялась воспоминаниям о Востоке...”³⁶.

Произведение озаглавлено “Аура Востока” и предваряется эпитафиями, в качестве которых выступают рубаи Омара Хайяма.

Как известно, литературные эпитафы, предисловия (поэмы, стихотворения, прозаические тексты) всегда были средством конкретизации замысла композитора через слово. Нередко уже название произведения ориентирует слушателя в восприятии произведения и вызывает ассоциации с тем или иным событием, явлением или произведением искусства, которое стало для композитора источником вдохновения.

Симфония Баяхунова озаглавлена “Аура Востока”. “Заглавие, таким образом, определило, с одной стороны, начало смутное, неуловимое, обусловленное толкованием понятия “аура” (с лат. “дуновение”, “веяние”, “воздух” и т.д.), а с другой – предстало нечто конкретное в связи с указанием географического ареала”.

По словам композитора, в основе замысла симфонии лежит идея передать атмосферу, особый аромат, некий специфический “дух” Востока.

Восток всегда вызывает ассоциации с изощренностью, утонченностью, изысканностью, сладостной чувственностью с одной стороны, и глубокими философскими размышлениями, медитативностью – с другой. В связи с этим заглавие симфонии содержит возможность двоякого толкования, но рубаи Омара Хайяма, которые по замыслу композитора должны зачитываться перед ее исполнением, задают тон философской настроенности произведения, определяют смысловые акценты и направляют внимание слушателей. В последовательности четверостиший есть логика – углубление мотива философских рассуждений. Но музыка симфонии не является лишь иллюстрацией к текстам: именно взаимодействие поэзии и музыки способствует более полному выявлению концепции произведения и объясняет особенности интонационности строя и формы симфонии.

³⁵ Л. Измайлова Аура Востока

³⁶ Там же

2.1. Особенности драматургии

Основу драматургии симфонии «Аура Востока» представляет сопоставление образов движения и размышления и их соотношения. Образы эти воплощены в главной и побочной партиях сонатной формы. Основным, безусловно, является образ философского раздумья, образ движения подчинен ему и воспринимается в контексте симфонии как средство развертывания и течения мысли.

Такая концепция ведет к нетрадиционной трактовке сонатной формы: развитие как основной ее принцип не носит здесь характера конфликтного столкновения тем. Оно, скорее, имеет «спиралевидную» форму: все разделы построены по образу экспозиции и в каждом из них меняется только соотношение основных образов. Развертывание музыкального материала симфонии имеет четкую логику. Оно направлено к расширению сферы и укреплению позиций образа размышления (побочной партии).

В экспозиции темы занимают равноправное положение, они показывают две стороны бытия. Постепенно образ размышления подчиняет себе образ движения (это происходит в разработочном разделе), который воспринимается как средство его продвижения во времени, его роста, его изменения, с его помощью происходит погружение в размышление, что приводит к кульминации разработки, основанной на побочной партии, через него реализуется идея о радостях жизни (эпизод Рая) и, наконец, он же подводит к итогу, выводу симфонии (реприза и кода).

Такое драматургическое соотношение тем симфонии безусловно опирается на содержание поэтических эпиграфов, которые композитор предпосылает темам и отдельным разделам.

Рубаи Омара Хайяма, которые Б. Баяхунов выбирает в качестве эпиграфов, несут философский характер и посвящены раздумьям о бытии, месте в нем человека.

Вступлению симфонии предшествует такое четверостишие:

Приход наш и уход загадочны – их цели
Все мудрецы земли осмыслить не сумели.
Где круга этого начало, где конец,
Откуда мы пришли, куда уйдем отселе.

В этом тексте – попытка осмыслить законы бытия, постичь тайну происхождения жизни. Главной характеристикой жизни является время, его течение, более конкретно – движение и развитие. Этот образ раскрывают строки следующего эпиграфа:

Так мир устроен, чей удел вращенье и круженье.
Подвижно время, как родник, как струи водяные.

Находясь в потоке движения, круговорота жизни, человек рано или поздно задает себе вопрос о цели существования, для чего, собственно, он явился в этот мир. Образы философских раздумий посвящена побочная партия:

Тревога вечная мне не дает вздохнуть,
От стонов горестных моя устала грудь.

Зачем пришел я в мир – раз без меня, со мной ли,
Все также он решит свой непонятный путь.

Раздумья о бессмысленности человеческого существования, обреченности, бессилия изменить что-либо в мире, приводят к мысли о зависимости человека от воли рока. В симфонии эту мысль воплощают кульминация разработки, основанная на побочной партии. И эпиграф к этому разделу углубляет содержание рубаи, предпосланного теме в экспозиции:

Мы – куклы, наш хозяин – небосвод.
Когда захочет – нас пускает в ход.
На сцене бытия нам даст попрыгать,
В ларь небытия он нас кладет.

И возникает попытка найти хоть немного радости в жизни, которая представляет собой бесконечную череду страданий и тяжких испытаний. Это обуславливает появление раздела, который условно можно назвать эпизодом рая:

Свод неба – это горб людского бытия,
Джейхун³⁷ – кровавых слез ничтожная струя,
Ад – искра из костра безвыходных страданий,
Рай – радость краткая, о человек, твоя!

Рай у Омара Хайяма – это земная жизнь со всеми ее радостями, доступными человеку. В симфонии Баяхунова эпизоды, посвященные этому образу носят более мягкий и непринужденный характер по сравнению с остальным материалом (это придает образу черты “приземленности”).

Линия философских размышлений находит свое завершение в репризе и коде произведения. Появляется эпиграф:

Вот снова день исчез, как ветра легкий стон,
Из нашей жизни, друг, навеки выпал он.
Но я, покуда жив, тревожиться не стану
О дне, что отошел, о дне, что не рожден.

Путь пройден, опыт приобретен, вывод сделан. Последний эпиграф несет в себе значительную долю фатализма и в какой-то мере является смысловой аркой к вступлению симфонии. Никому не дано до конца проникнуть в законы бытия и тем более изменить их. Их следует просто принять как неотъемлемую часть жизни.

В симфонии эта драматургия получает последовательное изложение, воплощая непосредственную связь поэтических образов рубаи в музыке.

* * *

Вступление к симфонии в сжатом, сконцентрированном виде содержит в себе все тематические элементы произведения и в общих чертах обрисовывает себе его основные

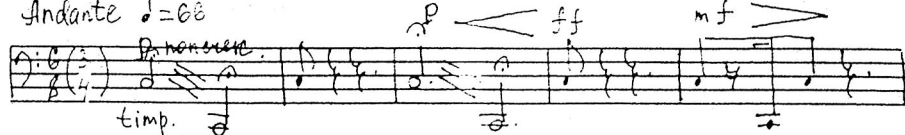
³⁷ Древнее название реки Амударьи

образы. Во вступлении дано сопоставление статика – динамика. Статика появляется в долгом утверждении основного тона, а динамика находит свое выражение в ритмической фигуре  ³⁸.

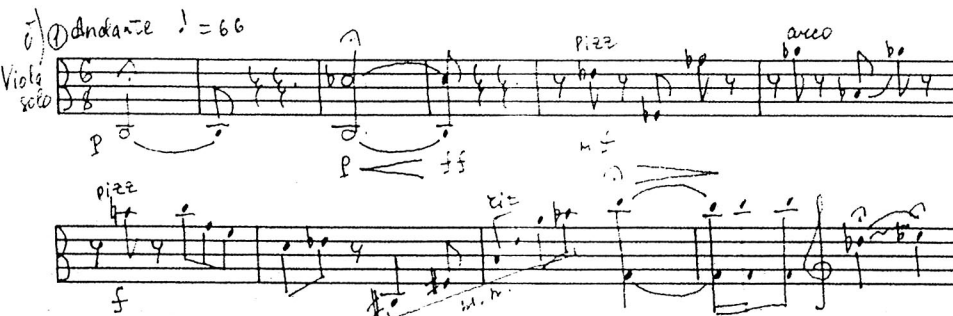
В тоже время статичность не стабильна, а содержит в себе импульсы к дальнейшему развитию: этому способствует “окутывание” основного тона призвуками, что приводит к напряжению и ожиданию и, как следствие, движению. Подобным образом в партии солиста намечаются интонации главной партии сонатной формы (см. пример 1 б), а в партии оркестра – интонации побочной (см. пример 1 б).

Пример 1

а) Andante ♩ = 66



б) ① Andante ♩ = 66



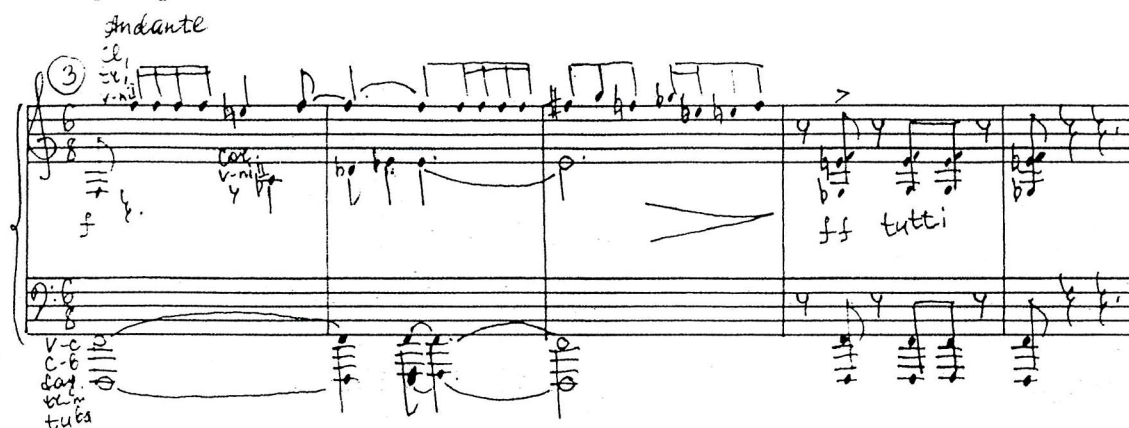
б) ② Moderato



Напряженное проращивание музыкального материала приводит к первой кульминации вступительного раздела. Здесь впервые появляются комплексы хроматизированных интонаций, которые в дальнейшем получают активное развитие

³⁸ Эта фигура заимствована композитором из симфонии Кароматова Ф. И Нурджанова Н. “Музыкальное искусство Памира”. В дальнейшем становится лейтмотивом симфонии. (см. пример 1 а).

Пример 2



После ее продолжительного спада, начинается новая волна развития, подводящая ко второй кульминации (4). Этот эпизод основан на проведении ритмомелодического оборота, который также станет немаловажным в развертывании произведения. Его основу составляет лейтритм, активность которого подчеркнута строением мелодической линии – восходящая кварта и вспомогательное движение к опорному тону:

Пример 3



Таким образом, вступление симфонии в общих чертах намечает основные образные сферы произведения (“динамика – статика”), их последовательность (сначала появляются интонации главной партии, затем – побочной) и дает комплекс связующих элементов структуры (лейтритм, хроматические интонации, материал второй кульминации).

В экспозиции сонатной формы соотношение образов динамика-статика получает несколько другое наполнение – это контраст движение-размышление. Если вступление – начальный посыл, некий тезис, требующий своего осмысления, то экспозиция – реализация этого посыла, попытка рассмотреть мир с двух сторон. С одной стороны, жизнь – это движение, развитие, вечный круговорот, загадку которого никто не может разгадать. Этот образ подвижности, неуловимой изменчивости воплощает главная партия сонатной формы. Начальная ее фигура (первый такт темы) заимствована из произведения Т. Шахиди “Рага-концерт” для фортепиано с оркестром. Однако в теме есть яркое сходство с интонациями из реплики солиста во вступлении: там – сцепление восходящих кварт, здесь – терций. Мелодический рисунок главной партии – комбинация из

ранее прозвучавших мотивов, из которых превалируют хроматические, придающие ей особую гибкость и извилистость. Благодаря этому, в теме присутствует значительная доля изобразительности: она вьется, кружится (“Подвижно время, как родник, как струн водяные”).

Пример 4

The musical score is handwritten and consists of two systems. The first system is marked "Moderato" and "Viola solo". It features a Viola part with a melodic line in G major, marked "mf". The piano accompaniment includes a C-b (Cello/Bass) part with a melodic line in G major, marked "C-b, Opera", and a Cl. (Clarinet) part with a melodic line in G major. The second system continues the development of these themes, with the Viola part marked "V.c." and the piano accompaniment featuring C-b and Cl. parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Изменчивость, неуловимость и подвижность темы подчеркнуты вариантным развитием начального мотива в оркестре: переходя из голоса в голос, появляясь в увеличении или зеркальном отражении, тема вызывает ассоциации с восточным орнаментом, составные которого представляют собой прихотливое сочетание элемента и его отражения.

Другая сторона бытия – размышления, связанные с извечным вопросом о смысле жизни. В движении времени, смене событий и явлений человек рано или поздно задает себе вопрос: “Зачем пришел я в мир?”. Сфере размышлений посвящена побочная партия.

Пример 5



Эта тема во всем контрастна теме главной партии: в темпе (там – Moderato, здесь – Andante), в ладовом наклонении (там – хроматика, здесь – диатоника), в характере мелодии (главная партия инструментальная, побочная – более вокальная), изложением (тема сначала появляется у фагота (это ее лейттембр), а затем проходит у солиста; главная партия сразу излагается солистом, а потом переходит к оркестру).

Мелодическая линия темы отличается некоторой напряженностью развертывания. Основная ее интонация – восходящее поступенное движение в пределах кварты вызывает ассоциации с мелодиями кобызовых кюев (особенно при проведении альт-соло), с заложенным в них ощущением вечности и бесконечного пространства и посвященным как раз таки философским размышлениям о жизни и смерти³⁹.

Разработочный раздел сонатной формы раскрывает иное соотношение тем главной и побочной партий, нежели в экспозиции. В экспозиции темы были разноправны и обособлены в разделы, в разработке происходит их сближение интонации побочной партии неизменно следуют за интонациями главной, постепенно подчиняя их себе, и делая движущую энергию главной партии средством своего продвижения во времени, как и усуль. Происходит накопление напряжения (через проникновение в тему хроматических интонаций от главной партии), которое разряжается в кульминации разработки. В этом разделе – осмысление ничтожности человеческой жизни, зависимости человека от воли рока и бессилие изменить существующий миропорядок. Музыка кульминации, основанной на побочной партии, носит скорее экспрессивный, а не драматический характер и воспринимается как констатация объективной данности. Интонации побочной партии из вопрошающе-осмысляющих (в экспозиции), становятся утверждающими. Это особенно подчеркивается в диалоге высоких *fiatti* и *arghi*, ведущих тему, с низкими *ottoni* и *arghi*, проводящих лейтформулу симфонии и пытающимися пробиться сквозь безысходность и обреченность побочной партии:

³⁹ Как нам кажется, это не случайно, как не случайно заимствование начальной фигуры из сочинения Т. Шахиди и усуль из сборника “Музыкальное искусство Памира”: заглавие произведения – “Аура Востока” и желание композитора передать атмосферу восточного обусловило отбор подходящих интонационных и ритмических модусов для характеристики основных образов симфонии.

Пример 6

Handwritten musical score for Example 6, consisting of three systems of piano and violin parts. The first system is marked "Moderate" and includes handwritten notes "v.m. cl. ob." and "v. cl. ob.". The second system includes "n. f. cresc." and "f". The third system is marked "(19)" and includes "ost. on. i.". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and 4:3 ratios, and various dynamic markings.

Оппозицией трагизму (смерти) выступает жизнь, и как ее признак появляются очертания темы эпизода разработки (19), но ненадолго, т.к. поток экспрессии поглощает ее и заставляет исчезнуть.

Обобщение и осмысление прозвучавшее происходит в каденции, являющейся очередным витком в развитии соотношения основных образов: первая часть ее посвящена главной партии, вторая – побочная. Каденция – поиск выхода.

И следующий раздел разработки – это вариант решения: эпизод рая является если и не выходом, то, по крайней мере, отстранением от драматических коллизий. Музыкальная характеристика рая содержит уже знакомый интонационный материал симфонии (лейтритм, хроматические мотивы, кроме того, начальный мотив уже появляется в кульминации разработки, но своим характерам (оживленным, непринужденным, танцевальным), оркестровым решением (тема излагается флейтой при поддержке струнных и затем оплетается, подобно узору в орнаменте, подголосками с преобладанием легких, прозрачных тембров *flauti*), подвижностью благодаря развитию усуля) тема эта выделяется из общего разворачивания произведения.

Пример 7

The image shows a handwritten musical score for Example 7. It consists of several staves. The top staff is marked 'Allegretto' and has a key signature of one sharp (F#). Below it, there are staves for 'arco' (arco) and 'arco' (arco). The bottom staff is marked 'arco' and has a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'arco' and 'arco'.

Эпизод этот выполняет функцию катарсиса, перехода в инобытие⁴⁰ и своим появлением уравнивает трагическую экспрессию кульминации.

Вслед за кратким отстранением и “вкусением радостей жизни” наступает переход к последнему этапу развития линии философских рассуждений симфонии и соотношения основных образов. Переход этот осуществляется постепенно: реприза сонатной формы (39) наступает незаметно, т.к. главная партия (ее тема проходит у оркестра, а потом у солиста) органично вплетается в разворачивание темы эпизода. Тем самым выявляется их сходство, и они как бы сливаются в одно целое, воплощает в себе образ быстротечности жизни. В ходе такого изложения побочная партия в репризе практически отсутствует (появляются только ее начальный мотив у фагота).

Кода (37) основана на побочной партии (фагота), что подчеркивает ее главенство в симфонии. Кода – обобщение прозвучавшего: здесь присутствуют реминисценции интонации главной партии, темы эпизода, второй кульминации вступления. Образ побочной партии в коде приобретает черты фатальности, предопределенности, примирения. Это подчеркивает завершение симфонии: построенное по аналогии со вступлением, оно является не копией, а вариантом, т.к. основной тон дан в окружении призывов.

⁴⁰ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. С.237

Пример 8

Moderato.

Поэтому, с одной стороны произведение замыкается аркой, с другой – это как бы выход на другой виток спирали, по которой двигалось развитие; истаяние же последнего созвучия (замирающее тремоло арфы на фоне выдержанных созвучий низких струнных) – исход в бесконечность, тишину, откуда, собственно, и появилась музыка симфонии (см. Вступление).

2.2. Некоторые особенности решения формы и жанра в симфонии

Особенности решения сонатной формы в опоре на идею по спирали, превалирование медитативности над действенностью объясняется, как сказано выше, общей философской концепцией произведения. И в этом отношении симфония Б. Баяхунова демонстрирует нетрадиционное отношение к сонатности.

Как известно, сонатной формой называется такая репризная форма, в первой части (экспозиции) которой содержится последовательность двух тем в разных тональностях (...). А в репризе эти темы проходят в ином соотношении, чаще всего тонально сближаясь... Средний раздел представляет собой в типичном случае разработку, т.е. ...часть, развивающую, разрабатывающую темы экспозиции⁴¹.

Сонатная форма сложилась в творчестве венских классиков в XVIII веке и в дальнейшем претерпела существенные изменения. Для классицистской сонатной формы характерны:

⁴¹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Гл. 10

четкая структура тем главной и побочной партий; принцип производимого контраста; мотивное развитие тем в разработке. Носительницей идеи произведения была, как правило, главная партия, воплощавшая волевое, энергично-действенное начало, а лирическая побочная являлась ее дополнением.

В 19 веке в творчестве композиторов-романтиков произошли следующие изменения: масштабы тем стали более протяженными; темы представляли собой относительно законченные разделы и потому происходит частичный отказ от принципа производного контраста; мотивное развитие чаще заменяется вариантным. В форме смещаются акценты: основной носительницей идеи становится субъективно-лиричная побочная партия, как воплощение образа идеальной мечты, противостоящей действительности (это связано с эстетикой романтизма в целом).

В творчестве русских композиторов 19 века происходит совмещение принципов классицистской и романтической сонатной форм: влияние первой проявляется в формообразовании, а второй – в особенностях строения тематизма (обособление в разделы) и, как следствие, черты повествовательности, картинности.

20 век ломает все стереотипы в построении форм. Главным отличительным признаком искусства и культуры этого столетия становятся индивидуальность, непохожесть на других в применении сложившихся схем. Основу драматургии сонатной формы чаще всего составляет противостояние экспозиции и разработки, в котором экспозиция предстает носительницей положительных образов, а разработка – негативных, чаще являющихся следствием перерождения образов экспозиции. Позже складывается более широкое понимание сонатности как принципа мышления, причем во главу угла ставилось такое ее качество как процессуальность⁴².

В сонатной форме это проявляется на уровне принципа фазисного развертывания целого, складывающегося из тесно связанных фаз-разделов формы⁴³.

В образном плане также происходит обновление: в сонатной форме уже нет сопоставлений героика – лирика, действительность – мечта. Чаще всего возникают контрасты: негативное – положительное, действие /движение – медитация/ размышления.

* * *

В симфонии Б. Баяхунова представлена сонатная форма со всеми входящими в нее разделами. Но в применении классической схемы есть свои нюансы. Так, основу драматургии составляет линия соотношений двух главных образных сфер: движение (главная партия) – размышление (побочная) с постепенным усилением превосходства второй. Темы, воплощающие эти сферы, в экспозиции обособлены друг от друга, а их строение не укладывается в традиционные схемы инструментальной музыки.

⁴³ Петриков С.

⁴² Процессуальность – это ... восприятие слушателем динамики процесса развития в качестве первого плана концепции музыкального произведения, осознание процесса в функции первого объекта восприятия” (Кондаурова Е.)

В главной и побочной партиях “Ауры Востока” представлены структурные закономерности другого порядка.

В XX веке складывается новый тип оформления тематического материала в произведениях, в которых усилено монологическое начало (концерты, квартеты, симфонии с солирующими инструментами). Монолог – это высказывание, изложенное, как правило, в прозаической форме. Музыка – как искусство-тоже может быть понята как высказывание, направленное на внимание слушателя, несущее в себе информацию, рассчитанную на восприятие. “Взаимодействие речи и музыки можно рассматривать как отношение двух коммуникативных систем, при которых одна – речь – нередко становится моделью для другой. В тех случаях, когда эти системы развертываются одновременно, как это имеет место в вокальных жанрах, их корреляция очевидна и поддается прямому наблюдению. Значительно сложнее обстоит дело тогда, когда влияние речи проявляется опосредованно, что имеет место в инструментальной мелодике”⁴⁴.

Основными требованиями, предъявляемыми к речи, являются: логическая выстроенность, смысловая связь входящих в нее компонентов (слов, фраз, предложений) и обновление, развитие основной мысли.

Текст обычно складывается из соотношения единиц, получивших в лингвистике определение строфы. “Строфа... характеризуется комплексом признаков..., которые в теории речевого высказывания определяют сверхфразное единство или коммуникативный блок”, т.е. она является “единицей текста”, обладающей относительной целостностью значения. Достаточно устойчивые структурные выражения смысловой законченности коммуникативного блока является особое масштабное соотношение фраз: начальная, как правило, средней длины, – четко отчленена; вторая – часто в более распространенной форме – варьирует содержание первой. Далее следует построение с более дробным членением, нередко... с... поясняющими репликами.

Заключительная фраза коммуникативного блока – длинная, относительно единая. Объясняется это общей тенденцией письменной речи – нарастанием смыслового веса высказывания к его концу. Таким образом, длина последнего предложения сверхфразового единства – эмпирический критерий его завершенности”⁴⁵.

В симфонии Б. Баяхунова строение тем главной и побочной партий подчинено закономерностям строфы.

Главная партия сонатной формы в партии солиста имеет внешние признаки трехчастности: А (14) – А1 (7) – А2 (13), где А – изложение темы с развитием, А1 – развитие начального мотива и А2 – реприза, в которой начальное звено проходит в увеличении. Между А-А1 и А1-А2 тема проводится в оркестре с некоторыми изменениями. Внутреннее строение А и А2 (А1 – относительно цельное построение) основано на сцеплении

⁴⁴ Белова С. О речевой выразительности инструментальной мелодики Д. Шостаковича

⁴⁵ Там же

фраз-ячеек. в каждой из которых вариантно развиваются интонации начального мотива темы (6 – 4 г). В репризе же дано обобщение прозвучавшему и в конце появляются мелодические контуры побочной партии, как связка между темами – разделами.

Пример 9

Строение побочной партии также основано на принципе сцепления фраз-ячеек с вариантным развитием основного мотива (как в партии фагота, так и в партии солирующего альтя). Но здесь строфичность выражена с большей очевидностью, что обусловлено более вокальным характером темы в отличие от инструментальной главной партии.

Пример 10

Handwritten musical score for Viola solo, Example 10. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes a 'Sax.' part on the first staff and a 'Viola solo' part starting on the fifth staff, marked with a circled 11. The second system continues the Viola solo, marked with a circled 12. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various time signature changes indicated by ratios like 4:3, 5:6, and 4:4. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

Как уже указывалось, основными характеристиками прозаического высказывания являются логическая выстроенность, смысловая связь элементов и развитие. В

музыкальной речи этим требованиям отвечают два явления – процессуальность и вариантность. Определение процессуальности в музыке уже приводилось.

В устной речи процессуальность свойственна “выводному” знанию – рассуждающему, доказывающему, где важна ясно прослеживаемая от фразы к фразе связь. Как видим, определение процессуальности в музыке и речи практически идентичны и соответствуют требованию логичности, выстроенности высказывания.

Другое требование – развитие главной мысли. В устной речи этому отвечает приведение доводов, использование системы доказательств. В музыке развитие основной мысли (темы) носит либо мотивный, либо вариантный характер. И если мотивный является более строгим и в какой-то мере схематично-заданным, то “вариантность ... подразумевает большую... свободу мелодико-ритмических и структурно- синтаксических изменений; единое начальное мотивно-тематическое зерно может получать... различное продолжение, по-новому “допеваться”⁴⁶.

Кроме того, “вариантность развертывания, в наибольшей степени характерная для... философской, монологической лирики, вызывает впечатление процессуальности. благодаря отчетливо выраженной логике последовательного сцепления интонаций”⁴⁷.

Темы симфонии Баяхунова обладают как качествами процессуальности, так и вариантности. Но если вариантность проявляется внутри разделов формы, то процессуальность их объединяет. Она сказывается в становлении музыкального материала симфонии во вступлении, изложении тем, в развертывании разработочного раздела, репризы и коды. Это непрерывное становление связано с художественным замыслом симфонии – реализует главный признак ее содержания: напряженное течение мысли в попытке познать законы бытия.

* * *

В симфонии “Аура Востока” помимо основной формы – сонатной – также прослеживаются черты классического сонатно-симфонического цикла (ССЦ): I-й части цикла можно уподобить главную партию, воплощающую образ движения, II-й части – побочную партию и разработку (сфера философских раздумий), финалу – репризу и коду, поскольку они выполняют в симфонии функции итога, вывода.

Подобное совмещение встречается уже в творчестве композиторов-романтиков, (например, в творчестве Листа) и объясняется их тяготением к малым формам в противовес масштабным многочастным эпическим полотнам предшественников. Конечно, сложившийся в период венского классицизма ССЦ не теряет своего значения, но позднее компо-

⁴⁶ Лаврентьева И. Вариантность и вариационные формы в песенных циклах Ф. Шуберта

⁴⁷ Белова С. О некоторых аспектах претворения прозаической речи...

зиторы все чаще обращаются к смешанным формам, выражая “поиск ответа на вопрос своего личного бытия”⁴⁸.

Кроме того, схема классического ССЦ несет в себе значительную долю заданности, “заведомо известные функции тем, персонажей, типы соотношений... частей, методы тематического развития”⁴⁹.

И уже в творчестве композиторов XIX века происходит частичный отказ от норм-схем, наполнение их новым содержанием. В XX веке “разнообразие окружающего мира, отношения между явлениями и процессами выдвигает в качестве альтернативы канону... принцип индивидуализированного решения”⁵⁰.

* * *

Определение жанра симфонии “Аура Востока” представляет определенную сложность. Будучи, по определению автора симфонией, данное произведение позволяет проследить черты концерта для солирующего инструмента. В самом деле, есть соло (альт), черты двойной экспозиции (проведение побочной партии сначала у оркестра, а затем у солиста), каденция солиста.

Следует отметить, что для XX века характерно смещение симфонии с позиций “жанра-гегемона”⁵¹.

Мы не будем подробно останавливаться на всех преобразованиях и взаимодействии симфонии с другими жанрами, т.к. этому посвящено достаточно исследований. Нас интересует только один аспект – взаимодействие концертности и симфонизма. Сложившись как два самостоятельных жанра, симфония и концерт имеют много общего, что обусловило проникновение принципов одного жанра в другой и наоборот.

“Симфония является для художника способом общения при помощи средств инструментальной музыки с широкими кругами воспринимающих масс. Художник, созидая замысел симфонии, наряду с этим созидает и идеальное представление активно сочувствующей ему аудитории” (П. Беккер)⁵².

В симфонии через звуковые образы композитор передавал свое видение картины мира, свое мироощущение в сочетании с законами жанра, определяющих порядок следования частей цикла, структуру каждой части.

Высшим достижением симфонии стал симфонизм. По определению Б. Асафьева, “симфонизм – свойственный высшей интеллектуальной сфере музыки, процесс развер-

⁴⁸ Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской, советской музыке. Очерки. с. 93

⁴⁹ Арановский М. Симфонические искания, с.9

⁵⁰ Там же, с. 10

⁵¹ Там же, с.6

⁵² Там же, с. 14

тивания музыкального движения путем противоположностей, т.е. движение антитетического”⁵³.

Т.е., это такой тип развертывания музыкального материала, который связан с постоянным обновлением музыкальной мысли с постепенным переходом в новое, качественно иное состояние.

Жанр концерта представляет идею соревнования, состязания, в котором участвует, по крайней мере, два начала. Это “игра, в которой нет проигравших”⁵⁴ для нее характерно стремление к одной цели. Это спор-диалог, в котором партнеры дополняют друг друга. Кроме того, игра в концерте имеет также и другое значение – исполнение. В концерте мастерская игра – исполнение, виртуозный блеск, обусловленные спецификой жанра, зачастую отодвигали на второй план глубокое содержание, масштабность. Позже (в эпоху романтизма) складывается требование к игре, которая “должна открывать неведомые горизонты, связывать воспринимающее сознание с другими сторонами духовной деятельности людей, т.е. что-то выражать, что-то означать”⁵⁵.

Таким образом, главным критерием игры на инструменте становится ее осмысленность, информативность.

Другой аспект игры – антитетичность (противопоставление солиста и оркестра), проявляющаяся в диалоге-состязании и в итоге приводящая к синтезу двух противоположностей. А это уже является проявлением принципов симфонизма. Таким образом, концерт становится вариантом жанра симфонии (в творчестве Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, С. Рахманинова). Игра, как основной принцип концерта “стала ощущаться, а затем и осознаваться как органичное проявление творческой силы человеческого духа”⁵⁶.

В XX веке в поисках индивидуального решения схемы канона симфонии, композиторы часто обращаются к концертным принципам (И. Стравинский, П. Хиндемит, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Шедрин, А. Шнитке, Р. Габичвадзе и др.). “Концертность возникает как естественная альтернатива симфонизму”⁵⁷.

Внимание композитора обращено к тому, что “происходит в данный момент, а значит на самое игру, исполнение, звучание”⁵⁸.

В “Ауре Востока” концертные принципы подчинены симфоническим. Симфонизм здесь проявляется в непрерывном становлении процессуальности развертывания музы-

⁵³ Цит. по кн. Тараканова М. Симфония и инструментальный концерт... с.17

⁵⁴ Там же, с. 5

⁵⁵ Там же, с. 7

⁵⁶ Там же, с.8

⁵⁷ Арановский М. Симфонические искания, с.121

⁵⁸ Там же, с.121

кального материала, в наличии антитетичности (движения-размышления), ее преодолении, в изменении побочной партии (ее скрытый в экспозиции драматизм становится очевидным в разработке). наконец, в выстроенности концепции симфонии и ее логической реализации.

Концертность же носит более формальные признаки. Здесь нет виртуозных пассажей у солиста, все в сдержанной манере, все подчинено философской идее произведения. Даже каденция – не показ технического мастерства, а осмысление коллизий предшествующего раздела и переход к следующему этапу. Соло альты – это монолог, озвучивающий рубаи Омара Хайяма, пересказывающий их в прозе, и выбор инструмента не случаен. “Альт, с его благородным тембром, заложенным уже в самой природе инструмента, сдержанностью и возвышенностью фона, близостью к человеческому голосу, оказывается созвучным поискам истинно глубокого смысла”⁵⁹.

Для этого инструмента, ранее меньше используемого в качестве сольного, создавали произведения А. Шнитке, Э. Денисов, А. Эшпай, М. Ермолаев и др.

В “Ауре Востока” альт, с его меланхоличным тембром, воплощает образ философствующего поэта, размышляющего о жизни и смерти, о цели человеческого существования, о бессилии и обреченности, и приходящего, в конце концов, к принятию бытия, примирению с ним. Кроме того, диалогичность в процессе изложения музыкального материала симфонии (в главной и побочной партиях, в разработке (между побочной партией и аккордами в низком регистре) можно рассмотреть как проявление театральности в произведении Б. Баяхунова.

Вообще проникновение принципов театральности (эстетика представления персонафикация, пластическая выразительность тематизма) характерна для музыки XX века. Особенно яркое претворение эти принципы нашли в жанре концерта: “Концерт, а шире – концертность... несет в себе неприменную репрезентативность, т.е. уже изначально тяготеет к эстетике представления”⁶⁰.

“Другое важное свойство концертности – артистизм, как бы возвышенно – приподнятая манера высказывания. Именно отсюда происходит стремление к изобразительности, поиск выигрышной подачи звуковых идей”⁶¹.

В “Ауре Востока” присутствуют и те и другие признаки, о которых пишет Т. Курышева.

Кроме того, в симфонии ясно различаются два соло – альт и фагот. Это можно рассмотреть, как присутствие двух персонажей, близких и дополняющих друг друга: тембр фagота близок по звучанию тембру альты, а в высоком регистре своего диапазона оттеняет главный тембр симфонии.

Вообще же, образ поэта не нов в симфонических произведениях. Творчески одарен-

⁵⁹ Никитина Л. Советская музыка: история и современность, гл.5

⁶⁰ Курышева Т. Театральность и музыка, с.82

⁶¹ Там же

ная личность – один из любимых героев искусства XX века. Это образ художника (оперы: “Письма Ванг Гога” Г. Фрида, “Фрески Дионисия” Р. Щедрина, “Художник Матис” П. Хиндемита); поэта “Поэторий” Р. Щедрина, симфония “Смерть поэта” Н. Мартынова.); композиторы обращались к творчеству А. Пушкина (Г. Свиридова, Э. Денисова, П. Чайковский, А. Локшин); М. Цветаевой (С. Губайдуллина, П. Тищенко). к произведениям восточных поэтов (М. Бурханов, М. Таджиев, С. Губайдуллина, А. Локшин) и др.

Ф. Одоевский писал: “Поэт – пророк. В минуту вдохновения он постигает сигнатуру периода того времени, в котором живет он и показывает цель, к которой должно стремиться человечество”⁶².

Композиторы не обращались к слову тогда, когда “чисто музыкальное развитие оказывалось недостаточным для формирования основной идеи”⁶³.

Слово становится источником философской концепции и музыкального замысла и обращение к поэзии прошлого – это “попытка сказать с ее помощью нечто важное именно о сегодняшнем дне”⁶⁴.

В симфонии Б. Баяхунова усилено монологическое повествовательное начало. Симфонию эту можно назвать симфонией-монологом. Здесь композитор создал особый тип размышления, близкий восточной медитации. А медитация, в конечном счете, есть приближение к постижению законов бытия, размышления над ними и попытка его осмысления. Это заложено в рубаи поэта X века Омара Хайяма. И эти проблемы никогда не потеряют актуальности.

2.3. К вопросу о взаимопроникновении поэзии и музыки в “Ауре Востока”

Б. Баяхунова

Выше нами уже затрагивалась проблема взаимоотношения рубаи Омара Хайяма и музыки симфонии Б. Баяхунова. Как нам кажется, взаимоотношения эти проявляются не только в типе программности, в художественной наполненности музыки, но более глубоко, на уровне контакта двух художественных структур – рубаи и музыки.

В “Ауре Востока” представлены два художественных текста – стиховые эпиграфы и собственно музыка. Эпиграфы могут быть легко сцеплены между собой по смыслу и сложиться в одно связное построение:

Приход наш и уход – загадочны их цели.
Все мудрецы земли осмыслить не сумели.

⁶² Цит. по книге Арановского М. Симфонические искания, с.205

⁶³ Там же, с 208

⁶⁴ Там же, с 215

Где круга этого начал, где конец,
Откуда мы пришли, куда уйдем отселе.

Так мир устроен, чей удел вращенье и круженье.
Подвижно время, как родник, как струи водяные.

Тревога вечная мне не дает вздохнуть,
От стонов горестных моя устала грудь.
Зачем пришел я в мир – раз без меня, со мной ли –
Все также он вершит свой непонятный путь.

Мы – куклы, нам хозяин – небосвод:
Когда захочет, нас пускает в ход,
На сцене бытия нам даст попрыгать –
В ларь небытия он нас кладет

Свод неба – это горб людского бытия,
Джейхун – кровавых слез ничтожная струя,
Ад – искра из костра безвыходных страданий,
Рай – радость краткая, о человек, твоя!

Вот снова день как ветра легкий стон,
Из нашей жизни, друг, навеки выпал он.
Но я, покуда жив, тревожиться не стану
О дне, что отошел, и дне, что не рожден.

В этой композиции легко можно проследить логику развития основной мысли – невозможность познания человечеством законов бытия и примирения с ними. Главная мысль закладывается в первом четверостишии, развивается во втором, достигает кульминации в третьем, четвертая строфа содержит отстранение, поиск альтернативы, в первой происходит завершение мысли.

Итак, перед нами складывается **высказывание**, облеченное в поэтическую форму. Три фактора определяют эту композицию, как высказывание:

- 1) предметно-смысловая исчерпанность (т.е. мысль сформулирована и доведена до конца);
- 2) речевая воля говорящего (т.е. высказывание состоялось как факт, его границы определены началом и концом);
- 3) типическими формами завершения (выводное значение последнего четверостишия).

Эти три фактора выделяет М. Бахтин⁶⁵.

Он также пишет, что «всякое высказывание характеризуется прежде всего предмет-

⁶⁵ Бахтин М. Проблема речевых жанров

но-смысловым содержанием”. И далее “выбор языковых средств и речевого жанра определяется прежде всего предметно-смысловым замыслом... автора”⁶⁶.

Рубаи – это форма восточной миниатюры. До творчества Омара Хайяма рубаи не претендовали на особую глубину содержания, ограничивались юмористическими, любовно-лирическими мотивами. Эволюция жанра началась в творчестве поэтов-суфиев: рубаи служили им средством распространения своих идей среди народа, т.к. их краткость

способствовала восприятию и быстрому запоминанию. У Омара Хайяма рубаи становятся носителем глубоких философских идей, мыслей и **литературной** формой фиксации его высказываний.

Основным законом жанра рубаи является принцип рифмовки четверостишия: ААВА. Кроме того, три рифмующиеся строки, как правило, одинаковы по размеру, количеству слогов, что сообщает текстам особую емкость и лаконичность высказывания. Особым свойством рифмы **Ю. Лотман** называет ее “музыкальность звучания”: повторяющиеся или сходные слоги способствуют большей текучести поэтической мысли и “музыкализируют” текст. Не случайно исследователи выделяют также **интонационность**, как неотъемлемую часть поэзии⁶⁷.

“Музыкальное звучание... мысли – тоже способ передачи информации, т.е. содержание (...) возникает лишь при самой высокой ее словесной структуры – в поэзии”⁶⁸.

“Я разумею под мелодикой только интонационную систему, т.е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованных в синтаксисе”.

“Интонация – внутренняя мелодия и ритм литературного текста, его повествовательно-описательный или императивно-восклицательный, или поисково-вопросительный строй”⁶⁹.

В самом деле, любое литературное произведение обладает интонационной информативностью, которая реализует эмоциональную наполненность. Не существует абсолютно нейтральных или бесстрастных, аэмоциональных текстов. Даже риторические тексты, посвященные высказываниям мыслей одного человека имитирует общение, обращенность к собеседнику, а значит, подразумевает изменение интонаций – от повествовательных (изложение мысли) к вопросительным (выдвижение контраргументов, вопросов “оппонента”) и утверждающим (доказательство своей правоты).

Радионова И. и Боров Ю. определяют интонацию как “невербальное средство общения, тип интеллектуального процесса, целью которого является передача эмоционально-насыщенной мысли, несущей в сжатом виде опыт” отношений и транслируемой с по-

66 Под речевым жанром М. Бахтин подразумевает всякое высказывание или тип высказывания, характерный для определенного вида речевого общения

67 Этой точки зрения придерживаются Ю. Боров, И. Радионова, Б. Эйхенбаум, Ю. Лотман

68 Б. Эйхенбаум по книге Ю. Лотмана

69 Лотман Ю. Структура художественного текста

мощью пространственно-временного движения в его аудио (слуховой, звучащей) и визуальной (видимой, зрительной) репрезентации (звуков голоса и музыкальных инструментов, жеста, мимики и пантомимы)⁷⁰.

Интересно проследить интонационные изменения в рубаи. В первом преобладает повествовательный тон, но в его пределах уже заложена выпросительнo-поисковая интонация (**“Где круга этого начало, где́ конец/ Откуда мы пришли, куда уйдем отселе”**), но здесь она подана несколько условно. Во втором четверостишии эта интонация получает более конкретное оформление: (Зачем пришел я в мир?), приобретая характер трагического вопрошания в контексте слов **“Тревога вечная мне не дает вздохнуть / От стонов горестных моя устала грудь”**). Третье рубаи носит драматический характер, утверждает бессилие и обреченность человека (**“Мы – куклы, наш хозяин – небосвод”**), приобретая черты декламационности. Тот же характер, но несколько смягченный носит и четвертое рубаи (**“Свод неба – это горб людского бытия”**), напряжение спадает. И в пятом четверостишии вновь возвращается повествовательная интонация первого рубаи (**“Вот снова день исчез, как ветра легкий стон”**).

Итак, в композиции рубаи Омара Хайяма интонационная наполненность выявляется достаточно ярко. По существу это монолог, в котором герой выражает свои личные мысли (от его лица: “я”, “мой”, “мне”). В то же время здесь такие присутствуют моменты обращения (“о, человек”, “друг”), что подразумевает ситуацию общения с собеседником. Таким образом, складывается некий риторический текст, в который входят моменты диалогизации.

Музыкальный текст симфонии соответствует информационному содержанию рубаи. В музыке легко проследить все те же закономерности поэтического риторического высказывания: сначала повествовательность, с заложенным вопросом (во вступлении), развитие вопросительнo-поисковой интонации (в побочной партии), декламационное утверждение (кульминация разработки), смягчение интонационной напряженности (в эпизоде) и возвращение к повествовательности (реприза и кода).

Далее. Главной закономерностью рубаи является особый ход проведения мысли: как правило, первая и вторая строка посвящены одной идее. К примеру: “Приход наш и уход – загадочны их цели. Все мудрецы осмыслить не сумели”. В третьей строке выдвигается новая мысль: “Где круга этого начало, где конец”, которая находит завершение в четвертой: “Откуда мы пришли, куда уйдем отселе”.

В музыкальном развертывании симфонии можно проследить ту же логику: началь-

⁷⁰ Для сравнения:

Асафьев Б. “Речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока”. И другие тезисы: “... мысль, чтобы стать звуко выраженной, становится интонацией, интонируется” (Асафьев Б., 211); “... интонация прежде всего – качество осмысленного произношения” (Асафьев Б., 259).

ный посыл, тезис, главная мысль – вступление, осмысление, появление нового – кульминация и эпизод; вывод, завершение – реприза и кода.

Кроме того, постоянные проведения темы побочной партии можно уподобить редифу в восточной поэзии. У Омара Хайяма очень много стихов с редифом – идеей. Например:

Невежда, в этот мир не вникший, ты – ничто,
Под летним ветерком поникший, ты – ничто!
Тебе от бездны шаг и шаг до новой бездны!...
На миг меж двух “ничто” возникший, ты ничто.

Глину мою замесил мой творец – что я поделать могу?
Пряжу он выпрял и ткань мою сшил – что я поделать могу?
Зло ли вершу я, творю ли добро – все, что ни делаю я,
Все за меня он давно предрешил – что я поделать могу?
(пер. А. Старостина)

* * *

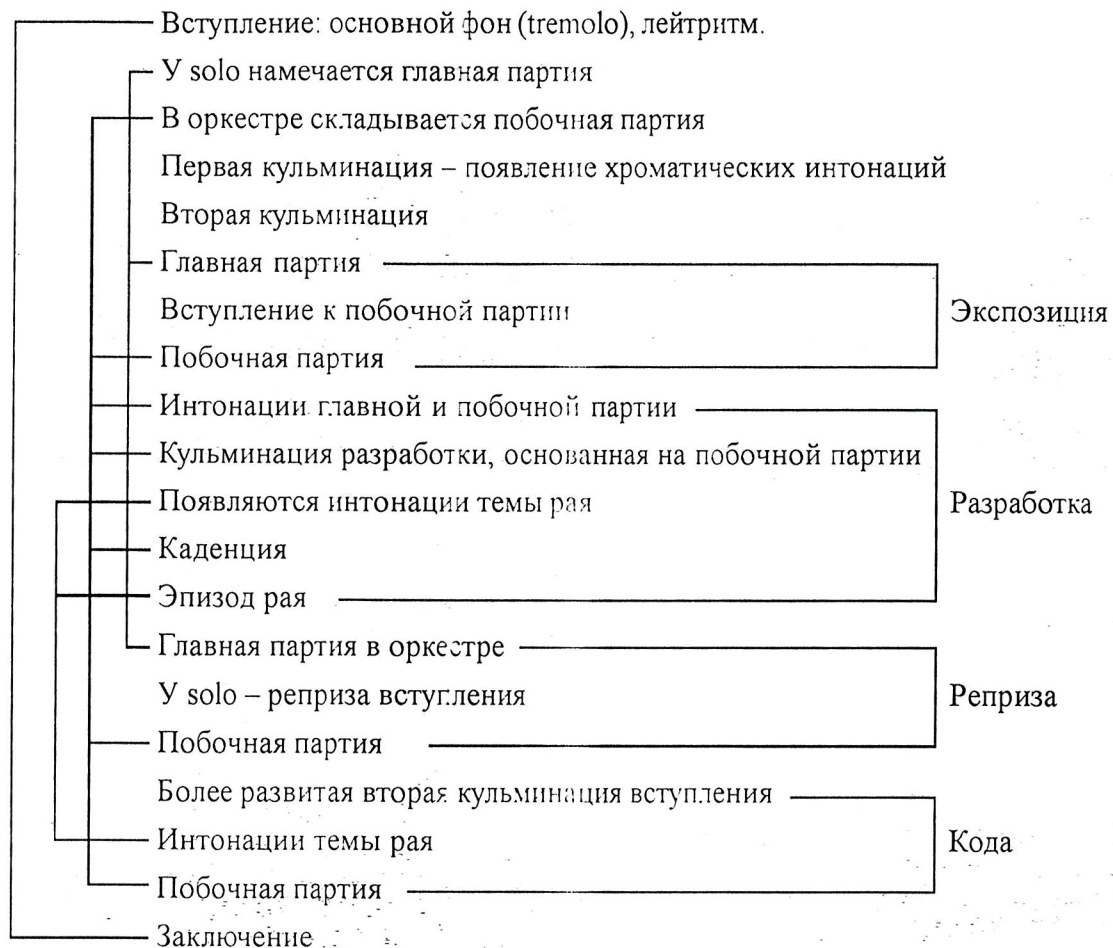
Таким образом, связи между “Аурой Востока” и рубай Омара Хайяма глубже и шире, нежели просто между эпиграфами, вызывающими определенные ассоциации, и музыкой.

Кроме того, в симфонии также присутствует характерная черта восточной поэзии – ассоциативность и многозначность. Одно слово (слово-намек, слово-сигнал) может выступать в нескольких значениях.

В “Ауре Востока” этой многозначностью обладают темы и вступления и побочной партии. Побочная партия приобретает новые смысловые оттенки в коде развертывания музыки. Во вступлении, как в эссенции, сконцентрирована вся музыка симфонии, заложены образы и их последовательность. Два этих фактора и лейтритм сообщают произведению емкость, слитность.

⁷¹ Например, “вино” – реальный напиток, другое “вино мудрости”.

Схема тематических связей симфонии.



Заключение

Итак, Пятая симфония в творчестве Б. Баяхунова стала обобщением его предыдущего опыта по взаимодействию образно-интонационных систем Востока и Запада. Это произведение в равной степени принадлежит и к той, и к другой культуре, находясь на их пересечении. “границе”. И здесь композитор находится в русле уже сложившейся в настоящее время тенденции культурного взаимодействия “Восток – Запад”. Индивидуальность решения состоит в том, на каких основаниях осуществляется объединение контрастных начал.

Произведение словно выткано из знаков восточного и европейского искусств, представленных в нем в неразрывном единстве. Так, сочинение является своеобразным “микстом” жанров (в нем слились концерт и симфония, что характерно для инструментальной музыки XX века) и форм (сонатной и сонатно-симфонического цикла), характерных для европейской академической традиции. К ней же относится и выбор состава оркестра (большой симфонический). Но здесь все это приобретает другой смысл, обусловленный тем, что симфония представлена в двух художественных структурах: поэтической и музыкальной, которые взаимодополняют друг друга. Интонационность рубан, претворенная в развитии произведения и обусловившая речевую природу тематизма, предопределили становление фаз в развертывании. Это в свою очередь явилось проявлением принципа процессуальности, характерной черты европейского мышления – симфонизма.

Оркестровое решение произведения также реализует идею восточности с опорой БСО, композитор значительно усиливает ударную группу, вводя в партитуру партии ксилофона и треугольника, т.е. те тембры, которые еще со времен венских классиков являлись неперменным атрибутом музыкальной ткани “восточных” произведений. (Усиление ударной группы обусловлено использованием подлинного тибетского усуля, ритмической опоры симфонии. Он выделяется в самостоятельный тематический комплекс и, таким образом, способствует расслоению оркестровой фактуры, “тематизируя” группу ударных инструментов. Подобная самостоятельность ритма и выделение его в произведении характерно для жанров восточной музыки). Кроме того, в основе оркестрового письма лежит принцип “каллиграфичности”, прозрачности красок, тяготения к монохромности, подобно рисункам восточной живописи⁷¹.

К восточным знакам также относятся, помимо усуля, и интонации симфонии – рага (в главной партии) и кобызовый кюй (в побочной партии). Использование этих элементов позволяет композитору конкретизировать в музыке ареал Востока, предать его неповторимый аромат, ауру, образ Востока философского, медитативного, пытающегося постичь законы мироздания. Этим обусловлено смещение акцентов в решении сонатной формы: контраст “динамика – статика”, фазисное развертывание музыки, главенство философской побочной партии над движущей главной.

⁷¹ Л. Федянина Почерк – картина души

Таким образом, Пятая симфония явилась итогом (на данный момент) процесса интеграции Востока и Запада в творчестве Б. Баяхунова, процесса, начавшегося в Третьей и Четвертой симфониях. Данное произведение предстает как знак евразийства не только в творчестве композитора, но и в музыкальной культуре Казахстана, отражая тем самым потребность интеграции двух культур, что приобрело актуальность в последние десятилетия.

Наша работа не претендует на всеохватность и окончательность выводов. Мы предполагаем тот взгляд на произведение Б. Баяхунова, который кажется нам интересным и надеемся, что его удалось обосновать. Симфония на самом деле предполагает множество подходов и постановок проблем. К примеру, можно было бы рассмотреть ее драматургию с точки зрения фабульности или же под углом проблемы стиля, как обобщения выразительных средств, характерных для симфонического творчества композитора и др.

Известно, что история профессиональной академической музыки в Казахстане сравнительно невелика. В своем развитии симфоническая музыка прошла через цитирование традиционного материала (творчество Е. Брусиловского, А. Жубанова, М. Толебаева, К. Мусина) к осознанию симфонического потенциала народной музыки и прежде всего кюя (в творчестве Е. Рахмадиева) и, наконец, проникновению в первоисточник, осмыслению его не только как проявления национального, но и культурного, “пограничного”, посредством обогащения художественных идей и методов их претворения (творчество Г. Жубановой, К. Кужамьярова). И в этом смысле творчество Б. Баяхунова является достойным продолжением творчества предшественников.

Мы надеемся, что композитор продолжит создание новых произведений, т.к. его творчество – неиссякаемый источник загадок и проблем, встающих перед исследователями.