

Музыку Памира Б.Баяхунов изучал по сб.: Кароматов С., Турдасанов Н. Музыкальное искусство Памира. — М., 1978. Кн. 1.

Баяхунов воспользовался «Хасидским напевом» Ю.Энгеля А.В.Затаевича «Песни разных народов». — Алма-Ата, 1975.

Соната состоит из трех частей, имеющих программные названия: «Размышления», «Песнь любви», «Празднества».

О мукаминных циклах и стрессии разделов мукама см. ст.: Айтматов А. Локальные разновидности «Двенадцати турецких мукамов» // Сб. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. — М., 1984.

Кроме упомянутых выше «Пьес на дунганские народные темы» композитор написал «Сюиту на татарские народные темы», «Корейский напев» для ансамбля скрипок и фортепиано, весту для флейты и камерного оркестра «Б'сқырма» по мотивам казахского кюя и др.

Цитируется по сб. «Современная американская поэзия». — М., 1975.

Сквозников В.Д. Стиль и художественная ценность произведения // «Контекст. 1987». — М., 1988. С. 182.

Бирюков С. Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. Сентябрь — октябрь. — М., 1996. С. 21.

Об этом пишет С.Бирюков в упомянутой статье.

Шиваз Ясыр (1906—1988) — известный дунганский поэт, проживавший в советской Киргизии. В предисловии к сборнику его стихов «Серебряная флейта» (М. 1986) Ч.Айтматов пишет, что в поэзии Шиваза соединяются «юность и мудрость, — из этого рождается искусство, в котором вечное современно, а современное вечно».

Данное явление освещает А.Юсфин в статье «Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки» // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. — М., 1971. С. 149.

¹⁹ Мужское имя.

²⁰ Цитата взята из подборки Восток-Запад — зеркала XX века (раздел «Западный тип мироотношения»). Простор. № 1. Алматы, 1997.

²¹ «Восток», 1996. № 1. Раздел «Цивилизации и культуры». Россия и Восток: цивилизационные отношения». Научный альманах. Вып. 1. — М., 1994; Вып. 2. — М., 1995. Статья Я.Г.Шемякина. С. 186—188.

²² Роман написан в 1990 году. В русском переводе опубликован в журнале «Иностранная литература». 1994. № 8.

²³ Сулейменов О. «Золотая латынь». Простор. 1996. № 3. С. 36.

²⁴ Ссылка на пес приводилась выше.

²⁵ См. Простор. 1996. № 6.

²⁶ Ыхлас (1843—1916) — народный композитор, создатель знаменитых кюев «Жез кик», «Камбар», «Шыпрау». Его искусство считается «вершиной кобызовых традиций в казахской народной музыке», что отмечается в книге «Голоса

народных музыкантов» / Сост. А.Раимбергенов и С.Аманова / Алматы, 1990.

²⁷ Анастасьев Н. «У слов долгое эхо» // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 29.

²⁸ Там же. С. 27

²⁹ Обстоятельное и красочное описание прошлого казахского народа можно найти в Статьях и заметках Я.Валиханова («Избранные произведения» — М. 1986) и двухтомника Акатаева С.М. Вып. 1, «Мировоззренческий синкретизм казахов (Алматы, 1993), выпуск 11. «Античные мотивы в казахской мифологии» (Алматы, 1994).

³⁰ Легенда о старце Коркуте очень древняя. Мотивом его странствий в поисках средств бессмертия является любовь к человеческому миру. Преодолев множество преград, он находит рецелит бессмертия, а затем теряет его. Коркут, согласно легенде, был мудрым человеком, покровителем баксы — шаманов. Вдоль и поперек изъездил он великую степь Сары-Арка на своем мифическом конце Жел-Мая. (Акатаев С.Н. Античные мотивы в казахской мифологии. Вып. II. С. 35—36).

³¹ См.: Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. — Алматы, 1966.

³² Текст «Заклинания» и мелодия его, использованная в симфонии, взяты из книги Б.Г.Ерзаковича «Песенная культура казахского народа».

³³ Отрывок из книги «Приключения четырех дервишей», куда вошли предания древних индийских народов. «Приключения» были впервые напечатаны в 1978 году в Бомбее. На русском языке опубликован таджикский перевод сказок. — Душанбе. 1988. С. 67.

³⁴ «В эволюции китайской поэзии наблюдается процесс перехода от песенно-поэтического фольклора к авторской лирике с постепенным ее утверждением в качестве ведущего рода китайской литературы» (Кравцова М. Формирование художественно-эстетического канона традиционной китайской поэзии. Автореф. канд. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук. — С.-П., 1994).

³⁵ Мин — китайская императорская династия, правившая с 1368 по 1644 гг.

³⁶ Об этих законах пишет В.В.Малевин во вступительной статье «Язык сердца: афоризм и китайская традиция». Книга «Афоризмы старого Китая». — М. 1991.

³⁷ Там же. С. 11.

³⁸ О типах межцивилизационных, межкультурных взаимодействиях — см. цит. ст. Я.Г.Шемякина.

³⁹ Там же. С. 188.

⁴⁰ Сведения из работы: Баяхунов Б. Дунганская музыка. Советская Киргизская энциклопедия. — Фрунзе, 1976.

⁴¹ Об этом пишет Р.Янчинова в своей дипломной работе, ссылки на которую приводились выше.

⁴² Тала — существенный элемент ритма и времени в раге / Рави Шанкар «Унаследованное мною». Первая глава из книги «Моя музыка, моя жизнь» // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. — М. 1987. С. 329.

Музыкальная Академия,
№ 9 - 1999, с. 71-74

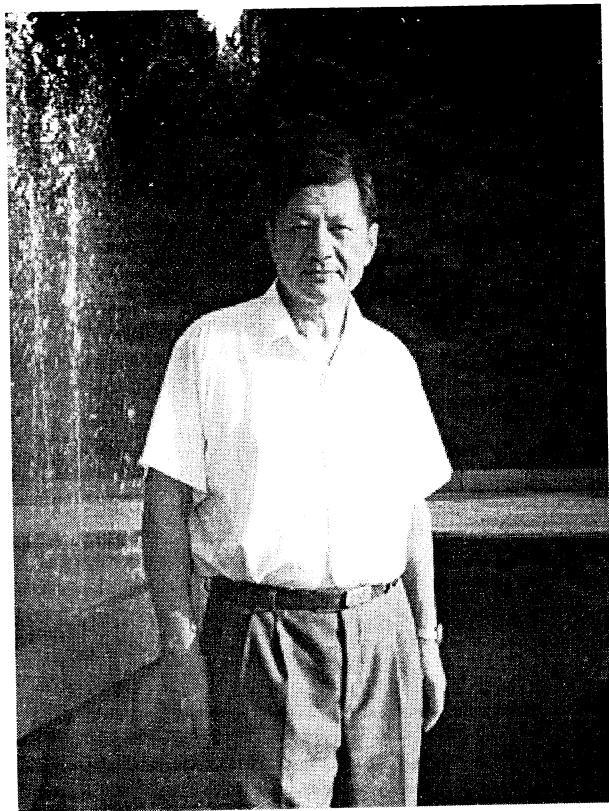
Бакир Баяхунов:

ВО МНЕ СПОНТАННО ПРОДОЛЖАЕТСЯ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

— Твой путь к композиторской профессии не совсем обычен: ты поступаешь в консерваторию, минуя предшествующие ступени, да, к тому же, — оставив учебу в Ленинградском горном институте.

— Я не считаю, что этот путь образования является исключением. Есть много композиторов, которые пришли в музыку поздно. Например, — А.Хачатурян. Так случилось, что с детства, стремясь к музыке, я не имел

возможности обучаться в музыкальной школе. Мой путь в музыку мог бы начаться гораздо раньше. Еще в школе купил себе маленькую скрипочку и пытался упражняться на ней. Я очень много воспринял от мамы, которая очень музыкальна. В Горном Институте я посещал фортепианный кружок, потом и вокальный. Мой преподаватель, А. Попова-Журавленко, — жена известного баса Журавленко, очень верила в меня. Это повлияло на то, что я



обратился к композиторской профессии. Я посещал семинар самодеятельных композиторов. Его руководитель, Е. Славинский, как и Попова-Журавленко приглашал меня на квартиру, беседовал.

Меня привлекала не только музыкальная жизнь, но и художественная атмосфера города в целом. Первое время я не вылезал из Эрмитажа, ходил туда на лекции. На нашем геофизическом факультете нефтяного отделения было много одаренных и интеллигентных людей: из нашего института вышли известный поэт Г. Горбовский, бард А. Горюхицкий и др. До сих пор сохранилась наша связь в известном поэтом и переводчиком В. Бретанишским.

— Решение посвятить себя творчеству обязано и встрече с Е. Брусиловским?

— Встреча с Брусиловским произошла благодаря счастливой случайности. Прослушав меня, он сказал, что у него еще не было ученика-дунганина. Вскоре у К. Кужамьярова образовался класс, и я стал его учеником. Он приобщил меня к созданию музыки на национальной основе. Какое-то время меня устраивали его взгляды, потом я все более и более преодолевал их рамки. Сейчас для меня достаточно намека на национальное — использования отдельных штрихов, знаков, аллюзий. В последние годы мое обращение к фольклору становится все более опосредованным. Само же обращение к народному, на мой взгляд, не только дисциплинирует, но и позволяет композитору иметь дело с истинными ценностями. Е. Брусиловский говорил, что народная тема — это чугун, камень, — с ним сложно работать. Я понимаю, в каком смысле: с одной стороны, — использовать его в привычной европейской манере, с другой — познать, что же он таит в себе. Брусиловский говорил, что надо из европейской техники избрать то, что наиболее применимо для этого образца. Я же считаю, что можно порождать ту технику, тот тип развития, которые уже заложены в этом источнике.

— Пресмычком какой школы ты себя более всего ощущаешь?

— Я чувствую себя скорее принадлежащим к русской школе, хотя я наследник культурного ареала всего бывшего СССР. Я учился у Кужамьярова, Кужамьяров — у Брусиловского: ученика М. Штейнберга (зятя и ученика Римского-Корсакова). Шутя, меня называют прапра-внуком Римского-Корсакова. На первом этапе своего воспитания я ощущал следы влияния петербургской школы. В дальнейшем, конечно, более значительным было влияние московской школы.

— Чем запомнились тебе годы пребывания в Московской консерватории?

— Туда я ехал «латать дыры» после Алма-Аты. Я даже снова поступил в класс общего фортепиано, полифонии, гармонии. Я ходил на лекции к Л. Мазелю, В. Цуккерману, Г. Литинскому (в Гнесинском институте). Очень много в меня вкладывал С. Скребков. Я обязан ему не только как будущий педагог, но и вообще как музыкант. По композиции я учился у М. Чулаки. Теплые воспоминания у меня остались о В. Протопопове — добрейшем человеке и прекрасном музыканте. Я стажировался у него и даже прочел несколько лекций. Мне очень дорог Ю. Фортунатов. В свое время он часто приезжал к нам, мы встречались в Иванове, Москве. Благодаря частым приездам, консультациям, он оказал большое влияние на нашу композиторскую школу. Он был большим пропагандистом современной музыки. В этом смысле он был самой действенной фигурой в плане влияния московской школы.

— Как ты относишься к приклеившемуся к тебе ярлыку первого профессионального дунганского композитора?

— Я считаю, что оценивать композитора по принадлежности к его народу — дело музыковедов, историков, народа. Мне выпало быть первым профессиональным дунганским композитором, но для меня эти рамки узки. Художественная личность развивается нормально, если она соприкасается с мировым опытом. Думаю, что можно идти путем синтеза западной и восточной школ. Внутри восточной музыки тоже есть разные ответвления. В моей Третьей симфонии есть рага, кюй, блюз. Живущий ныне в Америке поэт Булат Кенжеев (ученик и последователь И. Бродского) сказал, что культуру делают маргиналы. Не знаю насколько это так, но все, что я делал, возникло на пересечении разных влияний. Да и сама народная культура очень много воспринимает от окружающих культур. Достаточно вспомнить танскую эпоху в Китае — насколько многокрасочным, многоэлементным был быт той эпохи.

— Как получилось, что, живя в Казахстане, будучи оторванным от подлинной культуры дунган, ты проникаешь в ее духовный мир?

— Я думаю, что ничего странного в этом нет. С детства я слышал разговоры о том, что культуру дунган надо поднимать, что она остается на обочине истории. Позже Е. Брусиловский определил меня к К. Кужамьярову — первому уйгурскому композитору. Постепенно сказались стечение обстоятельств и психологический настрой. Когда я побывал на чужбине, то перестал называться своим домашним именем Боря: не из каких-либо тенденциозных побуждений, а потому, что когда человек сталкивается с чем-то чужеземным, он ощущает потребность идентифицировать себя. Я не считаю, что надо стремиться к какой-либо этнической чистоте. Пусть этим занимаются те, кто хочет сохранить этнически чистые браки, общности и т.д. В искусстве все должно быть разомкнуто.

— Чем ты можешь объяснить вхождение столь разной народной музыки в контекст твоего творчества?

— Фактом своего формирования в разнорасово-национальной среде. Это приобщение шло, прежде всего, через родителей. Моя мама свободно владеет шестью языками. С консерваторских лет я приобщился к казахскому и дунганскому фольклору. Кроме собственных разнорасово-национальных культур меня привлекали рага, маком: в них я искал свой язык. Меня привлекает не только восточный фольклор. Меня восхищает сутартингос — литовское многоголосие, которое вполне может быть приложимо к современной музыке. В фортепианном концерте для передачи образности я использовал состоящие раги. Там же отразились впечатления от суфийской музыки.

— Что для тебя оказывается более важным в той или иной культуре — собственно интонационный материал либо нечто более обобщенное и общезначимое, эстетическая информация?

— Важно и то и другое — и конструктивное и образно-духовное. Не могу причислить себя к знатокам восточной культуры и философии, многое делаю интуитивно. Интересуюсь этим насколько возможно, много читаю. В силу того, что я слишком изолирован, недостаточно соприкасаюсь с миром музыкального творчества, мой рабочий процесс протекает во внутреннем борении, контакте с другими источниками, впечатлениями, вынесенными от чтения книг. Но это, в целом, составляет лишь подоснову. Все решает работа с материалом. Стараюсь идти не от какой-то заданности, а от того — как рождается тема, как она контактирует с другими темами. Не знаю, насколько в каждом произведении мне удастся быть новым, но я к этому стремлюсь.

— Как ты ощутил распад СССР и СК СССР?

— Конкретно я ощутил это как потерю художественного пространства. Мое творчество находило значительную поддержку в Москве. Я лишился общения с коллегами, которое теперь носит случайный характер. Все пострадало от этого. Обрести новые связи очень тяжело.

— Каковы нынешние перспективы СК Казахстана и его проблемы?

— Известно, что творческие союзы в Казахстане отнесены к разряду общественных объединений, которые не имеют поддержки государства. Среди творческих союзов — Союз композиторов обладает наименьшей способностью к выживанию, влечит незавидное существование, не может приспособиться к рыночным условиям. Происходит резкая смена поколений. Ушли К.Кужамьяров, Г.Жубанова, К.Кумысбеков. Это болезненно для нас — несмотря на то, что есть достаточно много профессионально подготовленных авторов. Картина творческой жизни в целом не внушает оптимизма. Я не могу ничего сказать — какое будущее у Союза. На мой взгляд, — у нас нет даже современной самоидентификации авторов в мире: их определенного места, роли, понимания того — какого же качества наша музыка.

Раньше достаточно места уделялось тому, что делают авторы сами по себе. Сейчас на каждый год существует культурный (он же идеологический) проект. В эту жесткую систему отбора далеко не все вписываются, не все могут получить заказ. Поэтому положение очень тяжелое. Я уже не говорю о том, что наша музыка почти не исполняется.

— Получается, что композитор живет, не слыша своей музыки...

— Для меня — это трагедия. Удастся исполнять в основном камерные сочинения. Я никогда не надеюсь на исполнение оркестрового опуса. Мы оказались на периферии культуры. О нас мало знают, так как мы не имеем возможности пропагандировать музыку.

— Есть ли, на твой взгляд, пути решения этой проблемы?

— Я думаю — наилучший выход из положения — увеличение дотаций на культуру. Вместе с тем, надо подумать о том, чтобы был цивилизованный подход, чтобы должным образом было оценено то, что соответствует профессиональным требованиям.

— Твое личное профессиональное самочувствие?

— Во мне спонтанно продолжается творческий процесс и это мне помогает не умирать как музыканту. Бывают пролески, — намечаются концерты в филармонии. Некоторое удовлетворение доставляет то, что к моему творчеству испытывают интерес музыковеды.

— В твоей библиотеке солидный багаж музыкально-ведческой литературы, многие страницы которой тщательно проработаны тобой...

— Серьезное исследование содержит анализ музыкальных явлений. Э.Денисов говорил, что учение композиции — это знание формы, анализ музыки. Нередко обращение к музыкально-ведческой литературе связано в первую очередь с дефицитом общения в моем круге. Я лучше бы подвергся живым впечатлениям, нежели книжным.

— На твоём столе я постоянно вижу классические партитуры.

— Музыкальная классика — кладёз вдохновения, богатейший ареал технических и художественных идей. Так принципы concerto grosso одухотворили не один современный опус, как и обращение к музыке Возрождения. В тоже время, новейшие образцы могут быть поняты по-настоящему только через много лет. Попытка подражать им не всегда может быть удачной. Важно не потерять себя. Симбиоз, как и авангард, не всегда приносит свои плоды.

— Может ли в твоём творчестве в ближайшее время появиться сочинение вне национальных истоков. Скажем, — в авангардном духе?

— Почему бы нет? Проблема в том, что у нас в Казахстане нет почвы для этого, нет аудитории. Для создания такой музыки должна быть определенная среда. В Казахстане хорошо развита живопись, скульптура, по сравнению с которыми музыка находится гораздо ниже. Не с кем сотрудничать, очень трудно найти круг единомышленников. Не знаю — может быть, можно самостоятельно технически дойти до этого. Некритическое отношение к избранному кругу приемов, на мой взгляд, ошибочно для композитора. Я стараюсь осмыслить каждое движение, фактурную деталь.

— Как рождается форма твоих сочинений?

— Есть разные подходы. Последние годы я отталкиваюсь от идеи, музыкального материала. Форма рождается потом. Она требует шлифовки, работы над каждым фрагментом.

— А твоё слышание оркестра? Какая техника тебе ближе?

— Я противник оркестровки, идущей от апробированной техники. Многие композиторы инструментуют так, как их научили. Для меня оркестровое произведение — самобытный организм. Э.Денисов правильно говорил о том, что у Шостаковича много клишированных приемов, но много и самобытных решений. Поскольку я больше

работаю с национальным материалом, — приходится искать свое решение — тембровое и фактурное. Оркестровая фактура предоставляет большое поле деятельности для композитора. Скольких необычных решений у Стравинского, Лигети или Пендеревского! Самым разным может быть пространственное решение. Много времени потребовалось для того, чтобы выявить для себя своеобразие в области обертоныки.

— Как ты относишься к поп-музыке?

— Никак не отношусь. Она не затрагивает меня, а ее пропаганда, вызванная коммерческими целями, мнимым престижем превзошла в Алма-Ате все рамки. Я считаю, что у нас культура финансируется по остаточному

принципу. Существуют госзаказы по случаю дат, но и они доступны ограниченному кругу лиц.

— Есть ли у тебя место для творческого единения?

— Я много раз бывал в Иваново, но особенно обязан Дому творчества Тау-Турген. Там я реализовывал разработанные идеи, написал большую часть произведений. Дом творчества расположен в красивейшем месте, в горах. Раньше сюда приезжали музыканты из других республик. Последние годы он все более приходит в упадок и не отвечает своему назначению.

Беседу провела

ЛЕЙЛА БАЯХУНОВА

МА №4, 1999 М.

Евгений Трёмбовельский ПРОШЛОЕ В НАСТОЯЩЕМ

Приношение Учителю

Из давней поры студенчества, золотое сечение которого пришлось на рубеж 50—60-х годов, в памяти прежде всего всплывает атмосфера занятий и неофициальных встреч с великолепными музыкантами-теоретиками, работавшими тогда в Алма-Атинской консерватории — профессорами И.И.Дубовским (руководителем моего «диплома»), В.П.Дерновой, П.В.Аравиным и их младшими коллегами Н.Ф.Тифтикиди, З.А.Визелем, А.Г.Юсфиным, М.Р.Копытманом... Будучи во многом приверженцами оппонировавших научно-педагогических школ, ведя разные дисциплины и выказывая несхожесть вкусов, дарований и характеров, они были, тем не менее, объединены в одну музыковедческую семью общим для всех благоговейным отношением к музыке, к профессии, к своей миссии Учителя. По-отечески щедро делились они знаниями, ревниво завоевывая уважение студентов и словно бы призывая каждого стать полноправным членом образовавшегося сотоварищества.

Марк Копытман был едва ли не самым молодым, но и самым авторитетным среди тех, кого называли «Метр музыковедения». Приехав в Среднюю Азию по окончании аспирантуры Московской консерватории, он быстро и очень ярко проявил себя в области теории и композиции¹. Одновременно в нем обнаружилась склонность к лидерству, что было замечено тогдашним ректором, мудрым в кадровой политике Куддусом Кужамьяровым, который, кстати, и собрал в далекой восточной республике многих видных музыкантов страны и который сразу назначил Копытмана на пост декана.

Новый руководитель не делал, казалось бы, никаких особых преобразований. Но с его приходом и без того сильный факультет вдруг круто пошел вверх, как взмывающий в небо самолет. Динамика этого процесса обеспечивалась без видимых усилий «пилота». Действенным стал сам факт его участия в обыденной жизни вуза — в проведении занятий, заседаний, семинаров, сессий и проч. Просто границы возможностей, знаний, умений, представлений и целей молодого специалиста, донесшего из

столицы свежий ветер пытливого интереса к самым разным пластам музыкальной (и не только) культуры, были непривычно широки. Он, в сущности, установил на предельной по тем временам высоте планку профессионализма, по которой соизмеряли свои достижения буквально все — в первую очередь, конечно, студенты.

Последние, кстати, вовлекались во все ускоряющееся течение творческой жизни факультета. Они могли присутствовать даже на заседаниях кафедр, где обсуждались научные работы преподавателей, с которыми рекомендовалось заранее ознакомиться. Сама эта практика имела для студентов исключительное значение, не говоря уже о содержательной и занимательной стороне разворачивавшейся почти всегда полемики — ведь, как было замечено, члены кафедры имели неодинаковые установки и подходы к научным проблемам. Хорошо запомнились, в частности, дебаты представителей московской и ленинградской школ — И.Дубовского и В.Дерновой.

Как-то незаметно во всех спорах М.Копытман становился главным арбитром: он приводил к общему знаменателю разноречивые суждения, а затем корректно, но и максимально определенно формулировал резюме. При этом его лапидарность была сродни древней заповеди: «*Quinid praecipies, esto brevis*»². Загибая пальцы, он буквально чеканил тезис за тезисом. Запомнилось, к примеру, его выступление при обсуждении монографии В.Дерновой «Гармония Скрябина», суть которого, насколько я помню, сводилась, при общей высокой оценке обсуждаемой работы, к нескольким рекомендациям: не считать гармоническую систему Скрябина замкнутой в себе, учесть ее способность к развитию, частично уже реализованную композиторами последующих поколений, вплоть до авторов авангардистских направлений, не абсолютизировать идеи Б.Яворского о дважды-ладах и первичности неустоя, усилить вывод о двенадцатитоновой основе поздних скрябинских опусов, но не следовать известным трактовкам его хроматики как новой диатоники...

Сразу после своего назначения на пост декана Марк начал посещать экзамены по теоретическим и историческим дисциплинам. И вот пополз устрашающий слух.

¹ В период жизни М.Копытмана в СССР эти две его творческие ипостаси находились в определенном равновесии. После отъезда за рубеж он сосредоточил свою деятельность на композиторском творчестве и педагогике.

² Из Горация: «Чему бы ты ни учил, будь краток».