

БАЙСАБАЕВА
Гульшат

ЭПОС «МАНАС» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



Гульшат БАЙСАБАЕВА

ЭПОС «МАНАС» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Учебное пособие



Бишкек - 2015

УДК 78
ББК 85.313 (2Ки)
Б 18

Издано при финансовой поддержке Инициативы Ага Хана в области музыкального творчества / Программа Траста Ага Хана по культуре, Посольства Швейцарии в Кыргызской Республике, Фонда Кристенсена.

Редакторы — Сырдыбаева Р. М., Лузанова Е. С.

Байсабаева Г. М.

Б 18 Эпос «Манас» в контексте современной музыкальной культуры.
Изд. 2-е. – Б.: Центр «Устатшакирт», 2015. - 52 с.

ISBN 978-9967-27-646-8

Книга известного этномузыковеда Гульшат Мансуровны Байсабаевой (1955–2006) посвящена непреходящей роли великого кыргызского героического эпоса «Манас» и его виртуозных сказителей манасчы в развитии современной письменной музыкальной традиции и национальной композиторской школы в Кыргызстане. Приведены примеры влияния эпоса на творчество композиторов – народного артиста СССР Калыя Молдобасанова, народного артиста Кыргызской Республики Муратбека Бегалиева и лауреата Государственной молодежной премии КР им. Ч. Айтматова Бакыта Алишеров. Издание адресовано учителям общеобразовательных школ, преподавателям ДМШ и ДШИ и всем, интересующимся великим культурным наследием кыргызского народа.

Иллюстрации: графика Т. Герцена к эпосу «Манас», петроглифы плато Саймалуу-Таш.

Фото — В. Пирогов, Р. Шаршембиев.

Нотная графика — Т. Чокиев.

Б 4905000000-15

УДК 78
ББК 85.313 (2Ки)

ISBN 978-9967-27-646-8

© Байсабаева Г. М., 2006
© ОО «Центр «Устатшакирт», 2015
© Кыргызская Национальная консерватория, 2015
© Принтцентр «Блиц», 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. Манасчы — хранители традиционного эпического искусства	5
Глава 2. Эпос "Манас" в письменной музыкальной традиции	10
2.1. Национальная композиторская школа и эпос	10
2.2. Эпос "Манас" в творчестве Калыя Молдобасанова	13
Глава 3. Эпос "Манас" в творчестве Муратбека Бегалиева	23
Глава 4. Соната "Манас" для органа Бақыта Алишерова	33
Песня, которая звучит бесконечно	47
ПРИМЕЧАНИЯ	49



■ ГЛАВА 1.
МАНАСЧЫ – ХРАНИТЕЛИ
ТРАДИЦИОННОГО ЭПИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА

Жомокчу (сказочник) — так называли кыргызы сказителей эпоса "Манас" до 20-х годов прошлого века. С 1930 года они получили научное и официальное наименование — манасчы.

Согласно народным поверьям, манасчы мог стать лишь человек, "избранный духами мира Манаса", преимущественно тот, у кого уже были в роду манасчы. Признаком избранности была так называемая "болезнь манасчы". В галлюцинациях или в сновидениях будущий манасчы видел Манаса, его родных и приближенных — Бакая, Каныкей, Семетея или дружину Манаса — сорок чоро.

Часто к манасчы приходят духи прежних сказителей, они-то и вызывают определенное психологическое состояние, которое наступает в 6-7, 12-13, 24-25, 36-37 лет. После снисхождения духов человек словно "заново рождается". Меняются его характер, взгляды на жизнь, в конечном счете — судьба. Но и еще это не всё.

"Избранник Манаса" должен найти наставника и пройти процесс обучения сказительскому мастерству. Затем получить от учителя благословение, которое сопровождается определенными ритуалами.

По представлениям древних, слово имело божественное происхождение. Многие народы, в том числе и кыргызы, видели в поэтическом таланте щедрый дар Неба. Имена манасчы окружались ореолом тайны, к ним относились с глубоким почтением, смешанным с мистическим страхом.

Сами сказители считали себя лишь исполнителями высшей воли и были убеждены в том, что прекрасные песни и легенды, которые они слагают, не что иное, как свет чудесного вдохновения, ниспосланного им в качестве благодати бессмертным духом Манаса Великодушного. Поэтому манасчы окружали свой поэтический дар сакральным ореолом и строго следовали определенным канонам поведения.

Манасчы, прежде всего, создатель и хранитель эпоса. Манасчы — высокоодаренный поэт-импровизатор с феноменальной эмоциональной пали-

трой и удивительным воображением. Манасчы — хранитель огромной генетической памяти, исторической и этнографической.

Манасчы — непременно драматург, живая "энциклопедия" огромного устного наследия минувших веков.

Манасчы — "театр одного актера".

И, наконец, манасчы — музыкант-исполнитель.

Эпос "Манас", как всякое мощное духовное явление, обладает особой природой и энергетикой. Подобные заявления, правота которых доказана удивительными судьбами самих манасчы, в определенную эпоху считались не соответствующими действительности. Речь идет о некоторых исторических этапах в бывшем СССР, когда считали поклонников эпического искусства и сторонников изучения манасианты "националистами" и чинились искусственные препятствия его распространению. Однако, несмотря на идеологическое давление, манасчы не утратили своего видного положения в народе. И сегодня, в условиях свободного развития традиции и творческого самовыражения, это искусство по-прежнему высоко почитается во всех слоях нашего общества.

Причем, следует заметить, что сказывание эпоса присуще лишь мужчинам. Женщины-манасчы — редкое исключение (они сказывали "Семетей" — вторую часть трилогии). Это не дискриминация сказительниц, а признание того, что сказывание — тяжелый труд.

Значительные изменения в бытовании эпоса произошли во второй половине XIX века (1850 — 1860-е годы), когда впервые такие ученые, как Ч. Валиханов и В. Радлов, записали от сказителей крупные эпизоды эпоса. Именно тогда начался процесс искусственной трансформации устно-поэтического сказа в письменно-литературное произведение, необходимое для изучения и пропаганды эпоса. В судьбе эпоса и его носителей начались значительные перемены, будто айсберг, который под влиянием повышенной температуры стал таять и приобретать иную физическую форму существования.

Следующий этап проникновения в судьбу эпоса извне наступил в советское время. Встал вопрос сбора вариантов эпоса и изучения мастерства самих манасчы. Появилась профессиональная литература. Активная запись эпоса "Манас" от более чем шестидесяти манасчы позволила издать несколько его вариантов. Причем в процессе издания текст эпоса подвергался цензуре и серьезным искажениям. Эпос терял свою подлинность.

К настоящему времени эти насильственные вторжения в святая святых — в подлинную историческую летопись народа — прекратились. Наиболее известные академические издания вариантов "Манаса", записанных от двух крупнейших сказителей первой половины XX века — Сагымбая Орозбакова и Саякбая Каралаева.

В XX веке появились талантливые манасчы-писменники — Тоголок Молдо, Ыбрайым Абдрахманов (Кыргызстан), Жусуп Мамай (Китай), Шаабай Азизов, Кааба Атабеков, Назаркул Сейдракманов, Сейдене Молдокеева.

Наше время выдвинуло и новую категорию манасчы — тех, кто заучивает строки эпоса по опубликованным текстам и затем передает его аудитории. Такой манасчы — лишь посредник в акте передачи слушателям известного эпического варианта.

В полный рост сейчас встает проблема современных манасчы-импровизаторов. В условиях литературизации эпоса они остаются истинными носителями этой уникальной традиции. Стоит задуматься о том, что подлинными хранителями "Манаса" являются все-таки не книги, а манасчы. Именно сказитель передает в живом общении со слушателями тот особенный масштабный, строгий и одновременно эмоциональный характер, который свойственен кыргызскому "Манасу", и который трудно найти в зафиксированном тексте эпоса.

Усилия, направленные на сохранение стилевой чистоты сказительского искусства, одновременно работают и на сохранение, на развитие самого эпоса. И они не должны сводиться только к заучиванию эпических строк (хотя и это немаловажно), только к введению курса сказительства в учебных заведениях страны.

На сегодняшний день существует острая проблема, связанная с сохранением устной формы эпоса, мастерства эпической импровизации. Совершим небольшой экскурс на 150 лет назад, разделив этот период на три равных промежутка.

1-й период — с 1850 по 1900 годы.

В памяти народа сохранились имена следующих сказителей:

Акылбек (1840)
Балык Кумар уулу (1793-1887)
Назар Болот уулу (1828-1893)
Найманбай Балык уулу (1853-1911)
Тыныбек Жапый уулу (1846-1902)
Чоңбаш (?)
Чоодан (1835-1900)

2-й период — с 1900 по 1950 годы:

Акмат Рысмендиев (1891-1966)
Алмабек Тойчубеков (1888-1969)
Багыш Сазанов (1878-1958)
Донузбай Эшимбеков (1868-1935)
Дүнкана Кочукеев (1886-1981)
Дыйканбай Тойчубеков (1873-1923)
Жакшылык Сарыков (1880-1934)
Жаныбай Кожеков (1869-1942)
Мамбет Чокморов (1896-1973)
Мамбетаалы Ашымбаев (1897-1969)
Молдобасан Мусулманкулов (1883-1961)
Сагымбай Орозбаков (1867-1930)
Саякбай Каралаев (1894-1971)
Чоюке Өмүров (1863-1925)
Шапак Рысмендиев (1863-1956)

3-й период — с 1950 по 2000 годы:

Кааба Атабеков (1924)
 Кубанычбек Алмабеков (1955)
 Шаабай Азизов (1927)
 Сейдене Молдокеева (1922)
 Талантаалы Бакчиев (1971)
 Назаркул Сейдракманов (1951)

Как видим, первый и третий периоды отмечены сравнительно малым числом имен. Причем скудные сведения по первому периоду оправданы его удаленностью во времени. Но ограниченность количества имен сказителей второй половины XX века высвечивает те проблемы, которые обозначены выше.

В 1930-1970-е годы только от Саякбая Каралаева было записано на магнитофонную ленту 500553 стихотворных строки эпоса (трилогия "Манас" — "Семетей" — "Сейтек"). От его ученика, крупного манасчы Шаабая Азизова в 1994 году было записано (аудиозапись) уже намного меньше — 80424 строки (трилогия).

Заметим, что регресс в искусстве манасчы заметен не только по количественным, но и по качественным параметрам. Одной из многих причин стала европеизация образа жизни и культуры кыргызского общества.

Классический период сказительства XX века определяют Сагымбай и Саякбай — величайшие вершины этого искусства. Саякбай Каралаев был не только поэтом-импровизатором, но и выдающимся актером. Его искусство являлось высоким мастерством монотеатра, это целый образный мир. Саякбай был также шутником, балагуром, часто прибегал к "соленому", хлесткому народному юмору. Каралаев не только великий манасчы, но и знаток фольклора, этнографии, генеалогии кыргызских родов и племен (санжыра). Он был настоящим кладом народного искусства и устной культуры, превосходно знающим обычаи и поверья. И еще — непревзойденным знатоком той фауны, которая издревле сопровождала кочевников, — лошадей, беркутов, соколов.

Другой истинный манасчы — Сагымбай Орозбаков, поэт из поэтов, чье искусство завораживало волшебством слова и драматургии. Причем мастерство Сагымбая не меркнет в сравнении с Саякбаем, а несет иной, индивидуальный смысл и освященную веками красоту сказительской интонации и философской мысли.

Шаабай Азизов — последнее звено в многовековой цепочке сказителей эпоса "Манас". Его самобытное редкое дарование питают собственные генетические соки. Исполнительский стиль Шаабая — реликт прошлого, переживший эпоху истинной эпической импровизации.

Азизов прошел весь традиционный путь профессионального манасчы. Он потомственный сказитель, перенявший сказительский дар от дяди — знаменитого манасчы Чоюке, затем от Саякбая и, наконец, от отца. Шаабай истинный поэт и драматург. Он автор и исполнитель не только классической трилогии о Манасе, но и еще шести частей эпоса, а именно: "Эр Сарык", "Алым Сарык", "Кулан Сарык", "Эр Кенен", "Акаяр Батыр", которые еще не были записаны.

Каждое поколение отдает дань уважения сказителю своего времени. Каждая новая генерация желает иметь "своего" писателя, артиста, певца — выразителей своих чаяний и настроений. Кыргызы в этот ряд первым ставят манасчы.

Один из лучших манасчы начала XXI столетия — Талантаалы Бакчиев. Символично, что он родился в год смерти великого Саякбай. Бакчиев генетически связан с Саякбаем, он пятый потомок (кубары) родного дяди С. Каралаева.

Как и Саякбай, Талантаалы начал свою творческую деятельность со сновидения, в котором он получил благословение от Каныкей — жены Манаса. Часто во сне к нему являлся сам Саякбай. Он благословил молодого манасчы, пожелав ему стать "чоң манасчы" — большим мастером.

В детстве Талантаалы часто слушал "Манас" в исполнении своего деда Кобогона. Как реципиент он передал внуку по семейной эстафете богатейшее содержание эпоса. В семилетнем возрасте Бакчиев впервые стал сказывать "Манас". Затем были годы обучения у Шаабая Азизова. Талантаалы является автором и великолепным исполнителем эпизода "Чоң казат" ("Большой поход"), насчитывающего 7600 строк.

В чем индивидуальность Бакчиева? Во-первых, сюжет у него приобретает новые, ранее неизвестные событийные подробности. Во-вторых, характеристики героев намечены ярче и выпуклее (Алмамбет).

Таким образом, Талантаалы Бакчиев — сказитель XXI века, наследник традиций, благодаря которому они перешагнули рубеж тысячелетия. Мир "Манаса" мы открываем для себя теперь и благодаря этому молодому манасчы.

Эпос, бесспорно, "старший" жанр, метажанр искусства. Грандиозный полигон испытаний человека, скрывающий за толщей времени и панорамой судеб сложную духовную работу сказителя-манасчы.

■ ГЛАВА 2.
ЭПОС "МАНАС" В
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСЬМЕННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

2.1. Национальная композиторская школа и эпос

Традиционная музыка служит источником не только тематизма, но и всего образного строя современного композиторского мышления. Между тем становление профессиональной музыкальной культуры в Кыргызстане характеризуется неравномерностью развития различных жанров. Ведущее положение на определенном историческом этапе (конец 1930-х — начало 1960-х годов) заняла опера, фактически выросшая на почве вокального фольклора и драматического театра. Первое обстоятельство позволило композиторам в течение определенного периода оставаться на позициях цитатного метода. Второе — помогло создать глубоко насыщенные, серьезные постановочные концепции.

Но самое важное, на наш взгляд, — это историко-эпическая сюжетная основа большинства оперных проектов. Эпос на оперных подмостках продемонстрировал свою восхитительную зрелищность, не говоря уже о ярких музыкально-сценических портретах его персонажей.

Интенсивному развитию оперного жанра в Кыргызстане способствовала своеобразная стиливая черта кыргызской народной музыки — ее театральность. Элементы театральности широко бытовали в искусстве певцов, народных комиков — куудулов, сказочников, акынов. Но, конечно, в большей мере театральность как свойство исполнительской манеры присуща носителям эпоса — манасчы, что объясняется синкретической природой их искусства. Первыми операми, в которых эпос явился как источником сюжета, так и основой музыкальных характеристик, стали "Айчурек" и "Манас".

Опера "Айчурек" написана А. Малдыбаевым, В. Власовым и В. Фере в 1939 году на сюжет второй части трилогии — "Семетей". В опере две противоборствующие силы — Айчурек, Семетей, Бакай, Ахунхан, Кульчоро — представляют интересы народа. Отрицательной силой являются Толтой, Чынкожо. В опере применена лейтмотивная система, основным интонационным "зерном" которой является ведущая тема сказителей "Манаса".

Это лаконичная, ритмически четкая, энергичная попевка в одном из архаических ладов. Она характеризует образы положительных героев, неся в себе идею жизнеутверждения, могущества созидательных сил и т.д.

Лейтмотив этот встречается в сцене Семетея, в сцене Кульчоро, в сцене Семетея и Бакая, в заключительной сцене "Айчурек и Каныкей". Опера открывается развернутой увертюрой, где впервые звучит попевка манасчы, характеризующая главных героев — Семетея и Айчурек. Во вступлении тема "Манаса" рисует образ ханской власти и величия. Кода также основана на материале попевки эпоса, утверждающей главную идею оперы.

Партитура оперы "Манас" (1946) принадлежит тем же авторам. Она явилась новым шагом в музыкально-сценическом воплощении образов героического эпоса. Исторический фон действия образуют массовые сцены-фрески, воспроизводится атмосфера былых времен, древние обычаи. Народ здесь — и главный герой и участник всех событий.

Конфликт оперной фабулы заключен в противопоставлении Манаса и Конурбая. Основная идея древней Авесты, как известно, — дуализм светлого и темного начал. Манас и Конурбай полярны друг другу: голова белого вождя словно упирается в небо, голова черного исполина — в бездну, в пропасть, где kloкочут силы ада.

Эпическая линия ярко выражена в симфонических эпизодах. Система лейтмотивных характеристик в этой опере также основана на речитативном материале эпоса.

Вступление к спектаклю строится на двух темах. Первая заимствована из традиционной попевки эпоса "Манас". Она как бы цементирует всю интонационную драматургию оперы. В варьированном виде она проходит неоднократно в различных эпизодах.

Важное место занимает и вторая тема — кырк чоро (сорок богатырей): нисходящий тетрахорд, синкопированный ритм, опевание тоники лада, что характерно для кыргызского мелоса. В опере она появляется в драматических ключевых сценах: в сцене Манаса и Каныкей, в сцене перед военным походом, в инструментальном заключении арии Манаса, выражая единство героя с его дружиной.

Примечательно, что авторы стремятся к психологической точности в отношении многогранного образа Манаса. Он не только рыцарь, вождь, но и глубоко любящий, преданный друг.

Сорок девушек, говорится в эпосе, не выдержав его взгляда, упали в беспамятстве. Одна только Каныкей спокойно посмотрела в глаза Манасу. Львиный облик Манаса открыл ей, что рядом — нареченный.

— Если не считать того, что Каныкей упрямо отказывает всем женихам, то у этой девушки нет недостатков, — говорили бухарцы о дочери своего хана Атемира.

— Она совершенна, как сладостное сновидение, — вторили им другие.

— Ее глаза блестят, как звезды, под витым изгибом бровей, — подсказывали третьи.

— Волосы ее достигают земли, — восхищались четвертые.

— Любовь, преданность, гордость — все у Каныкей, — говорим мы, потомки.

Прекрасный женский образ-символ в кыргызском музыкальном театре. Здесь вся драматичная судьба Каныкей — нежной подруги и мудрой советчицы Манаса, разделившей с ним тяготы межплеменных распр и войн, гостеприимной и почтительной хозяйки дома.

Основой симфонической концепции в эпических операх послужила не только лейтмотивная система, но и масштабные увертюры, дивертисменты и другие оркестровые эпизоды. Оркестр выполняет важнейшую роль в обеспечении целостности и динамичности музыкальной драматургии. Средства выразительности традиционной музыки (мелодия, ритм, гармония, синтаксис) получили подлинно симфоническое развитие. Поэтому национальный оперный театр играет особую роль в процессе формирования кыргызского симфонизма.

Возникновение **эпического симфонизма** в каждой национальной культуре — явление закономерное, подтвержденное историческим развитием. Традиции тематизма, сложившиеся в эпическом, песенном и инструментальном жанрах, определяют стилевые особенности симфонических произведений композиторов Кыргызстана.

В процессе развития симфонической школы намечаются самостоятельные жанрово-стилистические ветви. В начальный период ее развития главенствующим типом симфонизма является жанрово-эпический, непосредственно связанный, с одной стороны, с русской классикой, с другой — со специфическими чертами кыргызской традиционной инструментальной музыки.

В 1960-1970-е годы симфоническая музыка выдвигается на первый план в общей жанровой панораме творчества кыргызских композиторов. В этот период наблюдается обогащение сферы эпического симфонизма, появляются новые его ветви: лирико-эпический, героико-эпический, эпико-драматический и т.д.

Для многих симфонических произведений своеобразным идейно-художественным ориентиром стал также эпос "Манас". На его сюжет написаны такие опусы, как симфония В. Фере "Кыргызстан", "Героическая симфония" А. Тулеева, "Эпическая симфония" Э. Жумабаева, симфоническая картина "В стане Манаса", музыка к драматическому спектаклю "Семетей, сын Манаса" и одноименная сюита К. Молдобасанова.

2.2. Эпос "Манас" в творчестве Калыя Молдобасанова

Проблема трансформации национального фольклора в контексте интонациональных (европейских) жанров была и остается одной из наиболее актуальных в нашем музыкознании. В разное время ей уделяли внимание В. Виноградов, А. Слезко, Б. Алагушев, В. Янковский, В. Васильев, Е. Лузанова. И часто исследователи обращаются к одной из самых ярких фигур в отечественной культуре — композитору и дирижеру, Герою Кыргызстана, лауреату Государственной премии СССР, народному артисту СССР Калыю Молдобасанову.

Вполне понятен интерес мастера к эпосу "Манас" — величайшему памятнику многовековой духовной культуры кыргызов. Судьбой было назначено, что начало жизненного пути Калый провел в среде, где эпос был неотъемлемой частью самой жизни.

Родился он в Ак-Талинской долине, в семье известного сказителя. Первыми музыкальными впечатлениями Калыя Молдобасанова были праздники, обряды, на которых он сопровождал отца — выдающегося манасчы Молдобасана Мусулманкулова. Молдобасан славился еще и как акын-импровизатор, мастерски владел комузом. В народе его звали "чон манасчы", "чон семетейчи", так как он был автором собственного варианта эпоса и ему особенно удавалось исполнение второй части трилогии — "Семетей". Дом аксакала посещали именитые акыны Калык, Осмонкуд, Алыкуд, сказитель Саякбай. Все это и предопределило творческий путь Калыя.

Когда наступил момент выбора дальнейшего жизненного пути, Калый отправляется в столицу Советского Союза, в Московскую государственную консерваторию им. П. Чайковского. После завершения учебы Молдобасанов приходит в оркестр Кыргызского академического театра оперы и балета. Полвека творческая жизнь маэстро связана с этим коллективом, причем его дирижерскую деятельность невозможно отделить от композиторской.

В лучших творениях К. Молдобасанова живет дух Манаса. Это прежде всего его балетные и симфонические партитуры.

Балет-оратория **"Материнское поле"**, посвященный событиям Второй мировой войны (по одноименной повести Ч. Айтматова, 1975). Несмотря на современный характер событийности, в музыкальном стиле и драматургии балета явственно ощущается сила и мощь народной стихии, слышится хорошо известный напев "Манаса", а в содержании образов — с древности присущий кыргызам патриотизм и стремление к свободе.

Другой "айтматовский" балет — **"Сказ о Манкурте"** (1987), обращен в глубокое прошлое, но также актуален, ибо "манкур-



КАЛЫЙ МОЛДОБАСАНОВ (1929—2006)

Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, Лауреат Государственной премии СССР, Государственной премии Киргизской ССР им. Токтогула, кавалер орденов «Манас» I и III степени

Основные произведения:

Балеты: комический балет «Куйручук» (с Г. Окуновым, 1958), балет-оратория «Материнское поле» (по мотивам одноименной повести Ч. Айтматова, 1975), «Жаныл-Мырза» (с М. Бурштиным, 1984), «Сказ о Манкурте» (по мотивам романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день...», 1985)

Кантаты: «Молодёжная кантата» (1969), «Ликуй, Кыргызстан» (1974), «Цветущий город» (1979, к 100-летию г. Фрунзе)

Оратория «Слава Кыргызстану» (1972), ода «Кыргызстан» (1986) Симфонические танцы «Юность», «Танец труда» (1957)

Симфоническая сюита «Люди наших дней»

Симфонические картины «Легенда» (1977), «В стане Манаса» (1978),

«Праздничный күү» (1983)

Концерт для гобоя с оркестром (1976)

Марши для духового оркестра

Камерно-инструментальные пьесы, хоры, песни, романсы, вокальные циклы, в том числе «Мы – счастливые дети» (1982), «24 детские пьесы для фортепиано» (1964),

«Пять пьес для виолончели с фортепиано» (1967), «10 пьес для скрипки и фортепиано» (1963)

Музыка к спектаклям, в том числе «Семетей, сын Манаса» (1982), «Сейтек» (1989),

«Манас великодушный» (1986)

Музыка к фильмам: «Зеница ока» (1976), «Каныбек» (1978)

тизм" благодаря театру Айтматова-Молдобасанова стал всеохватным символом исторического беспамятства, ведущего к трагедии войны и международного терроризма.

В поисках наиболее верных интонационных идей "Сказа о Манкурте" композитор извлекает из кыргызского фольклора, "Манаса" и дастанов архаические элементы и развивает их с большим симфоническим мастерством.

Балет "Жаңыл Мырза" (1984, в соавторстве с М. Бурштиным) также относится к "литературному" типу музыкального театра: он создан по мотивам поэмы известной поэтессы Т. Адышевой "Моя Жаңыл". В свою очередь, в основе поэмы — один из шедевров эпического наследия — дастан "Жаңыл Мырза"¹.

В ряду кыргызских эпических поэм "Жаңыл Мырза" занимает особое место, потому что его центральный персонаж — женщина трудной судьбы, воин, вождь племени. Это означает внутреннюю противоречивость, неоднозначность, которые видны уже в народном понимании этого образа.

Эпос "Жаңыл Мырза" выстроен на событиях калмыцкого нашествия XVII-XVIII вв., что дает некоторые основания предполагать, что героиня не вымышленный персонаж, а действительное историческое лицо. Храбростью, ловкостью и умом Жаңыл завоевывает любовь и доверие людей. Попав однажды в засаду, Жаңыл оказывается в плену, но ей удается бежать. Все, кто имел смелость посвататься к ней, не только получали решительный отказ, но и погибали от ее руки.

Особый интерес акынов и дастанчы к этой героине проявился уже в создании нескольких вариантов эпоса. Так, в фондах Национальной Академии наук хранится четыре варианта эпоса, записанных от Тоголока Молдо, Абдыкалыка Чоробаева, Ыбрая Абдрахманова и Молдобасана Мусулманкулова.

Р. Кадырбаева считает, что некоторые различия в сюжетной канве всех четырех вариантов объясняются индивидуальностью сказителя. Например, Молдобасана она квалифицирует как "носителя коллективного народного репертуара", Абдыкалыка — как "певца-сказителя уже синкретического склада, не только сохранившего традиционный репертуар коллективного творчества, но одновременно создающего своеобразные индивидуальные произведения"; это "певец, переходящий грань сказителя традиционного репертуара в стадию предлитературную"².

Поэму Тенти Адышевой "Моя Жаңыл" можно отнести к романтическому жанру, который предполагает синтез эпического сюжета с психологическим исследованием причинно-следственных связей в поступках героев. Образ Жаңыл в поэме отличается от канонического — этакой воительницы, которой неведомы глубокие чувства и сострадание. Поэтесса как бы слилась душой со своей героиней, жаждущей любви и материнства, но призванной своим временем быть Мырзой — вождем. В Жаңыл жили гордый, свободный дух воина и нежное сердце. В этом и ее трагедия, и ее величие. Наиболее ярко это противоречие возникает в эпизоде, где Жаңыл убивает Түлкү, своего возлюбленного:

¹ Смотри ПРИМЕЧАНИЯ в конце учебного пособия.

Но от гнева
Искусала губы в кровь.
Изогнулся лук,
Как великана бровь.
И, Түлкү пронзив
Безжалостной стрелой,
Прошептала ты, Жаңыл,
"Прощай, любовь!"³

В образе Жаңыл сконцентрирована и другая идея поэмы — идея воссоединения разрозненных племен:

Отчего же стычки
Меж племен всегда,
Отчего в аил
Врывается беда,
Отчего друг друга
Стрелами разим?
Будь навеки проклята, вражда!

Балет К. Молдобасанова открывается эпиграфом — героической темой Жаңыл (*пример 1*). Напрашивается параллель между темой и жанром древней военной музыки "ураан". Тема вступления — это тоже своего рода воинственный клич.

Она же является и тезисом, импульсом к дальнейшему развитию, органично вписывается как в героические, драматические, так и в лирические эпизоды. В ней содержится известная звуковая семантика фанфарных зачинов, решительного действия.

Нисходящая начальная кварта темы Түлкү становится "ответом" теме Жаңыл. Между этими двумя краткими темами, в сущности, — мотивами, лежит смысловая пропасть.

Симфонизм балета заключается в диалектическом развитии основного тематизма, что исключает "черно-белую" образную гамму. Благодаря этому музыкальная драматургия выводит сюжетную линию Жаңыл к центральному *Adagio* (дуэт с Түлкү) и монологу героини. Здесь мы наблюдаем сложный процесс внутренней борьбы, реализм художественного образа. В "Апофеозе" перед нами Жаңыл, прошедшая через тяжелые душевные и телесные испытания. Может быть, они и сделали ее легендарной.

В массовых сценах, таких как эпизод восстания пленных под предводительством Жаңыл, эпизоды в кыргызском стане, тематизм воссоздает архаичную батальную стилистику — сигнальные интонации в узкообъемных диатонических ладах, лаконичные ритмоформулы.

В балете органично сочетаются романтическая экспрессия и "рациональный" стиль, твердая воля композитора-драматурга и внимание к деталям авторской техники, что характерно для многих произведений "новой фольклорной волны" второй половины XX века. Новыми красками

Пример № 1

Allegro

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flute 1, Flute 2, Trumpet in Bb, Trumpet in C, Trombone, Tuba, Timpani, Triangle, Cymbals, Tam Tam, Xylophone, Tambourine, Harp, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a complex arrangement of melodic and rhythmic lines across these instruments, with various dynamic and articulation markings.

заиграли древние пласты фольклора — обрядовые жанры, военная и танцевальная музыка (о них много говорится в эпосе "Манас").

"Жаңыл Мырза" заставляет вспомнить шедевры Стравинского и Прокофьева, которые покорили публику смелостью воплощения языческого пантеизма, варварского "буйства". "Динамичная статика" оstinato, короткое дыхание попевочной мелодики и свободное разворачивание лирической кантилены, повышенное внимание к ритму и характерным ла-

дам — такие черты стиля "Весны священной" и "Скифской сюиты" нашли применение на базе кыргызского фольклора.

Авторы балета чутко ощущают психологический "климат" поэмы-дас-тана "Жаңыл Мырза", поэтому они стремятся не к раскрытию фабулы, а к передаче жизненной драмы героини. Эпический фон не противоречит субъективной интонации повествования, а придает ему широкий исторический разворот.

Таким образом, К. Молдобасанов внес ощутимый вклад в жанр историко-эпического балета. Это также балеты "Спартак" А. Хачатуряна, "Ярославна" Б. Тищенко (по русской летописи "Слово о полку Игореве"), "Икар" С. Слонимского и "Прометей" Э. Аристанкеса (по мотивам мифов Древней Греции), "Томирис" У. Мусаева о царице скифов. С героиней последнего балета у "Жаңыл Мырза" много общего: сложный характер, безоглядая самоотверженность, заметный след, оставленный в истории своего народа.

Симфоническая картина "В стане Манаса" (1978) повествует о событиях далекой старины, раскрывает могучий образ легендарного героя кыргызского эпоса. По словам композитора, партитура запечатлела взрывчатую, "чреватую битвой" атмосферу, царящую в стане Манаса накануне боя.

Ржание коней, стук копыт, голоса птиц, людская речь слились в один язык. То был язык ночи. Он замолк, едва настало утро...

До самого лета лежат громадные ледники и вдруг под лучами солнца низвергаются в долины, превращаясь в бешеные потоки, несущие жизнь и смерть. Вода кипит, как горячая кровь воина.

Многотысячная рать Манаса олицетворяет его мощь и власть. Богатырский пляс, стремительная скачка, безостановочное биевание жизни — все это эмоциональная атмосфера произведения.

Таков же титан Манас. Он на поле боя и воин, и вождь. Честное сражение на равных, лицом к лицу достойно баатыра.

"Лук имеющий — стреляй!"

И стрела Манаса — в самом сердце врага...

Произведение по сути и по замыслу является программным. В данном случае композитор развивает исконную черту народной музыки, в частности кыргызской инструментальной традиции, что неоднократно подчеркивается многими исследователями.

"Программность — душа кыргызской инструментальной музыки, — говорил В. Виноградов. — Вероятно, 90% всех бытующих в настоящее время күү так или иначе связаны с каким-либо конкретным жизненным фактом, явлением, сказанием"⁴. Существуют немало классических күү, имеющих программное содержание, хорошо известное слушателям.

Симфоническая картина К. Молдобасанова "В стане Манаса" не имеет литературной программы, однако ее содержание несомненно связано с конкретными образами.

По правую руку Манаса друг, испытанный в боях седовласый исподлин Кошой, по левую руку Бакай, двоюродный брат вожды, мудрый и дальновидный полководец.

"Если изменю родной земле и Манасу, пусть покарает меня темная сила ночи, пусть отвернется от меня лик светлого дня, пусть отвергнет меня земля!"

"Амфитеатр" симфонического действа — природа в алгоритме четырех сторон света. Этот образ несет целостность, идеальную устойчивость. Земля нежно обнимает человека, поит его своим молоком и водой, кормит его несметные табуны. Горы-тумары расцвели весенней красой. И еще юрта — материнская утроба, вечная женственность, модель космоса. В эпицентре — ось вселенной. Здесь встречаются могучий Теңир-Небо и плодотворящая Жер-Земля.

Чувство предков позволяет мастеру проникнуть вглубь традиции и предложить своему слушателю фантастику отождествления с ее героями.

Мирный пейзаж.
Пока еще мирный...

Манас возвышается на светло-саврасом скакуне Аккула впереди своей грозной рати. Вместе с ним, как всегда, певцы-ырчы, поэты-акыны, ко-мучу-виртуозы. Во главе их Ырчуул и Жайсан. На привалах они воспевают подвиги героев. О каждом ударе Манасова меча пели целыми сутками.

Если в грозу летел Манас
на своем верном коне,
умолкала гроза.
Если на льва
глядел Манас,
лев опускал глаза.

Воины в полном облачении, провожаемые благословениями отцов и слезами матерей, двинулись в поход. Впереди Манас. Пестрая лента-спираль войска исчезает вдаль. Горят и не греют бездымные костры, остыли прокопченные очаги

Народ-поэт, народ-рапсод сложил тысячетную летопись "Манас". Образный язык сказителей-манасчы с его подчеркнутой сдержанно-величественной или экзальтированной манерой речитации, изобилует живописной, исторической, философской символикой.

Композитор стремится не к характеристике конкретной личности или ее окружения, а к убедительному воплощению эмоционально-психологической атмосферы. Активное, действенное начало основной темы 1-го раздела трехчастной формы отражает могучую силу, мощь войска. Тревожная "взрывчатая" суэта царит в среднем разделе произведения. Следует подчеркнуть семантическую роль ритма, который в совокупности с другими выразительными средствами передает разнообразные краски, оттенки личных и массовых настроений. Основной ритмический пульс выдержан в "ритме скачки", столь свойственном народной инструментальной музыке. Форма произведения опирается на трехчастность күү.

Композитор создает как свои оригинальные темы в народном стиле, так и обращается к цитированию. Он приводит одну из знаменитых попевок "Манаса" — тему эпизода "Тризна по Кокетаю". Подчиняясь общему стилевому контексту, эта попевка переинтонирована (*пример 2*).

Пример №2



Смерч разметал войско хана Кокетая. Земля, потеряв удила, несется в красную тьму. Гонец объехал все четыре стороны света, оповещая народы о смерти хана.

Когда минует пора лета,
Когда потучнеет откормленный скот,
Когда подойдет осень, -

начнутся поминки по Кокетаю — один из самых значительных эпизодов эпоса.

Тема вступления симфонической картины семантически конкретна и воспроизводит стилистику эпического образа. Ее интонационная структура говорит о том, что перед нами — "эпос, прочтенный глазами современника"³. От прототипа тема унаследовала асимметричность строения, трихордовую попевку первой фразы. Но затем исходный диатонический элемент темы насыщается альтерацией, усложненными гармоническими оборотами, характеризующими самобытный почерк автора.

Такого принципа сочетания национального и современного К. Молдобасанов придерживается на протяжении всего произведения.

В кыргызском симфонизме в настоящее время наблюдаются сложные процессы становления и кристаллизации новых национальных форм. В частности происходит перестройка классической европейской композиции — сонатной, под влиянием нового тематизма, импровизационного развития, в котором творчески, активно претворяются черты народно-национального метода мышления.

Импровизационность, пронизывающая инструментальную традицию кыргызов, способна была бы разрушить цельность и законченность композиций күү, если бы в них в течение веков не были выработаны стойкие и рациональные формы-схемы.

Объединяющим началом в симфонической картине К. Молдобасано-

ва служат: а) эмоциональный характер музыки, б) известная мелодическая общность, в) наличие тематических арок (эпическое вступление и кода). Стремление к центральной кульминации также придает большую стройность музыкальной композиции. Особо следует отметить, что компактность произведения не сказалась на характере образного видения. Оно поражает размахом, эпической широтой.

...Старый остался лежать рядом с молодым, зрелый — с безбородым. На чужой земле, среди погнутых копий, изорванных подпруг и разбитой сбруи.

Брат мой, ты жив?
Сынок мой, ты слышишь меня?
Это раненый окликал раненого.

Белый мазар будет возведен на родине каждому, погибшему смертью храбрых.

Есть рождение, есть и смерть.
Есть добро и зло.
Всё в свое время испытать суждено.

Народная мудрость гласит: "Если герой умер, мы молим Бога, чтобы долго жили люди, знавшие его". Когда хоронят баатыра, сорок дней и ночей длится траур, звучит неутешный женский плач-кошок. Похороны — проводы на вечное кочевье. По поверьям, часть души после смерти уходит в небо, другая опускается в могилу, третья остается около родного очага.

Мощный тройной состав оркестра играет большую роль в создании героического образа. Оригинальна трактовка фортепиано в качестве ударного инструмента. Оно имитирует игру на комузе (1-я часть формы). Последование равных долей напоминает равномерное бряцание — основной штрих, которым пользуется комузчу. Цель автора — средствами профессионального искусства воспроизвести манеру игры народных музыкантов.

Таким образом, можно сделать некоторые выводы. Наследие существует не только как самостоятельная часть культуры кыргызского народа: фольклор интенсивно воздействует на профессиональную музыку.

Черты национального в симфоническую картину К. Молдобасанова пришли не прямо, а весьма опосредованно, сквозь призму современности, индивидуальное авторское мировосприятие и "слышание" эпоса. "Почвенная" основа произведения видна в интонационно-ладовом, метроритмическом и формообразующем параметрах произведения.

В симфонической картине К. Молдобасанова "В стане Манаса" отражена актуальность проблемы взаимовлияния традиционной, в том числе эпической, и профессиональной (композиторской) музыки.

Усталые войны заснули под куполом-небом.

Каждому светит своя звезда...

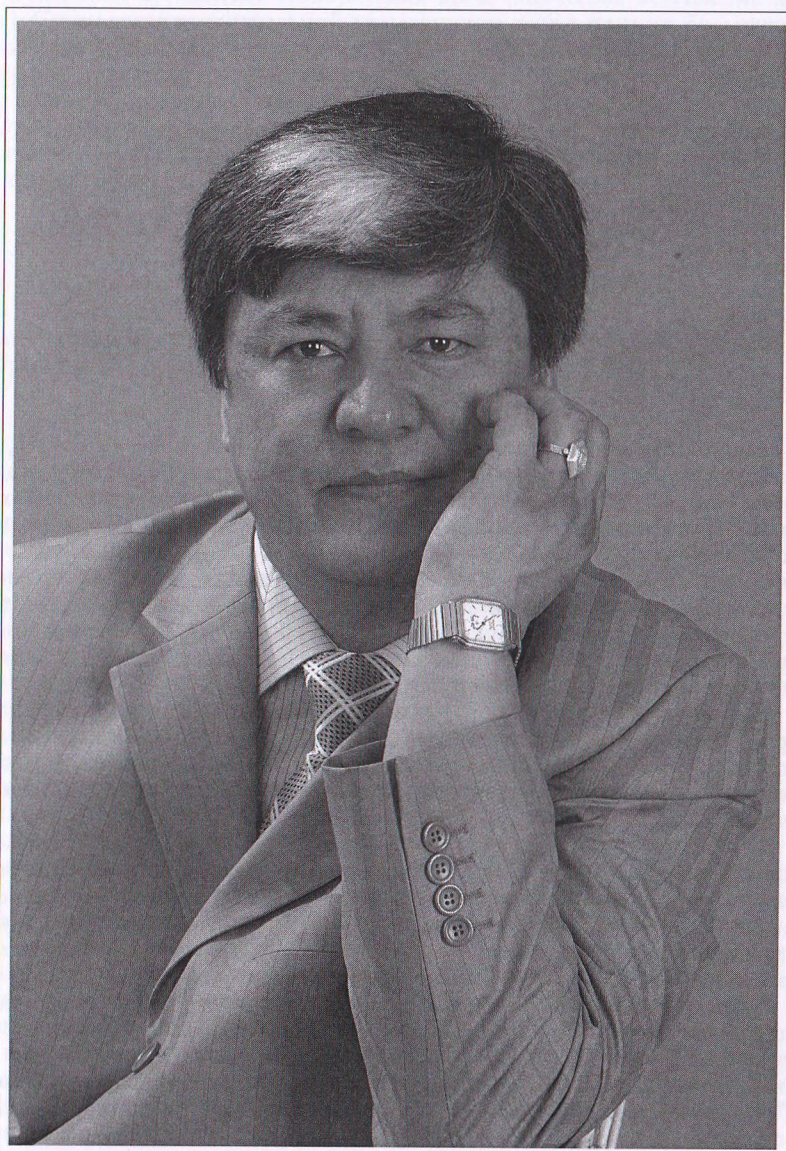
■ ГЛАВА 3.
ЭПОС "МАНАС" В ТВОРЧЕСТВЕ
МУРАТБЕКА БЕГАЛИЕВА

Настоящее знакомство с творчеством композитора М. Бегалиева, которое в полном смысле слова ошеломило, началось в Большом концертном зале Кыргызской государственной филармонии в конце 1980-х годов. Шел концерт из произведений молодых композиторов. Прозвучала симфоническая поэма "Последний день Помпеи" тогда еще начинающего автора. Поразил накал борьбы и контраст настроений: смятение, отчаяние, трагедия (Funebre), лирическое раздумье (Andante), философское размышление (Koda)... Но, кроме того, в поэме явственно ощущалось присутствие манасчы — безымянного сказителя великого кыргызского эпоса "Манас".

Партитура тонко претворяла особую манеру сказывания манасчы: порой мерное, неспешное движение, порой запальчивость, экзальтация, взрывная эмоциональность; свободное ритмическое дыхание, интонационное богатство речитации, построенной на основе исходной мелодической модели.

Драматургический центр поэмы — третий раздел Funebre, где композитор использует мотив *Dies irae*, не цитируя, а представляя его в виде аллюзии, которая вмещает в себя тревогу ожидания, борьбу и преодоление. Эта "тема времени", обрамляя композицию (впервые она звучит во вступлении), предвосхищает драматические, трагедийные коллизии и завершает коду как философское осмысление событий.

В поэме мотив *Dies irae* имеет две ипостаси: это портрет торжествующего зла и трагическая реакция на его разгул. Funebre разделен на ряд эпизодов, почти наглядно рисующих борьбу сил жизни и смерти. Яркая образность музыки ассоциируется с батальными сценами из эпоса "Манас". Здесь та же стремительность музыкальной "речи", горячий темперамент и напор, что и в повествовании манасчы. Активность движения придают внезапные сопоставления, смены динамических нюансов, неоднозначная драматургия.



МУРАТБЕК БЕГАЛИЕВ

Народный артист Кыргызской Республики, лауреат Государственной молодежной премии Кыргызской Республики, Государственной премии Кыргызской Республики им. Токтогула, Международной премии Ч. Т. Айтматова, Золотой медали Всемирной организации интеллектуальной собственности, кавалер ордена «Манас», командор ордена «За заслуги перед Республикой Польша», академик Международной академии творчества (Москва, Россия) и Международной академии музыки (Мюнхен, Германия), лауреат международных конкурсов. Ректор Кыргызской Национальной консерватории.

Основные произведения

Для симфонического оркестра: Симфония по мотивам эпоса «Манас», поэма «Последний день Помпеи», Праздничная увертюра, симфоническая картина «Напевы детства»

Вокально-симфонические произведения: драматория «И дольше века длится день...» для солистов, чтеца, хора и большого симфонического оркестра по мотивам романа Ч. Айтматова «Плаха», кантата «Кыргыз шаңы» для хора, солистов и большого симфонического оркестра

«Ностальгия-Пассакалия» для камерного оркестра, посвященная Ч. Айтматову, «Гимн Творцу» для сопрано, камерного хора, ансамбля кыргызских традиционных инструментов и камерного оркестра

Камерно-инструментальные и вокальные произведения, в том числе «Казал-соната» для фортепиано, «Манас-соната» для скрипки и фортепиано, «Кыргызская сюита» для струнного квартета, сюита для фортепиано «Воспоминания старца», «Узоры» для квартета ударных и традиционных кыргызских инструментов, вокальные циклы Музыка к более 30 кинофильмам, в том числе «Потомок Белого барса» (1983), «Солнечные кони» (1986), «Дилетант» (1987), «Выстрел в степи» (1988), «Лицом к лицу» (1990), «Млечный путь» (1994), «Манас, Манас!» (1995), «Жизнь после смерти» (1998), «Тагдыр» (2014) и др.

Музыка к более 20 спектаклям, в том числе «Деревянная дорога», «Журавлиные перья», «Ночь воспоминаний о Сократе» по пьесе

Ч. Айтматова и М. Шаханова, «Белый пароход» по повести Ч. Айтматова

Более 60 песен и романсов, в том числе «Кыргызстан», «Ата Мекен», «Ысык-көлдү сагынуу», «Улуу тоонун уулунун», «Сагындым», «Бабаларга таазим», «Ардагым», «Кызгалдак гүлүм ай», «Тагдырым болчу сен менин» и др.

Композитор почерпнул много ценного в манере психологического воздействия манасчы на слушательскую аудиторию. Сказитель перевоплощается, происходит своеобразная персонификация рассказчика в действующий персонаж эпоса. Повествование разворачивается как бы от определенного лица, наделенного характером, темпераментом, биографией (пример 3).

Пример № 3

The musical score for Example No. 3 is arranged in a multi-staff format. The instruments and vocal parts included are:

- Bass Clarinet**: Treble clef, key of D major.
- Bassoon**: Bass clef, key of D major.
- Contrabassoon**: Bass clef, key of D major.
- Timpani**: Bass clef, key of D major.
- Tam Tam**: Treble clef, key of D major.
- Snare Drum**: Treble clef, key of D major.
- Harp**: Treble and Bass clefs, key of D major.
- Piano**: Treble and Bass clefs, key of D major.
- Soprano**: Treble clef, key of D major.
- Soprano I**: Treble clef, key of D major.
- Soprano II**: Treble clef, key of D major.
- Violin I**: Treble clef, key of D major.
- Violin II**: Treble clef, key of D major.
- Viola**: Alto clef, key of D major.
- Violoncello**: Bass clef, key of D major.
- Contrabass**: Bass clef, key of D major.

The score consists of 12 measures. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, with a *sfz* (sforzando) marking at measure 8. The vocal parts (Soprano, Soprano I, Soprano II) enter in measure 8 with a melodic phrase. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides a harmonic foundation, with the Viola and Violoncello parts featuring a *sfz* marking at measure 8. The percussion instruments (Timpani, Tam Tam, Snare Drum) provide rhythmic accompaniment throughout the piece.

B. Cl.

Bar.

C. Bn.

Timp.

T.T.

S. Dr.

Hp.

Pno.

S.

S.

S.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Как известно, исполнительская традиция манасчы дает богатый материал для изучения, для понимания национального менталитета и истории. Она нашла широкое претворение в музыкальном творчестве композиторов Кыргызстана. Однако в симфонической поэме М. Бегалиева ее интерпретация выходит на новый уровень. Бесспорно, от композитора зависит степень акцентирования тех или иных черт традиции, с другой стороны, именно отношение к наследию выявляет индивидуальные стороны авторского стиля.

Особая выразительная роль в поэме отведена ударным инструментам. Носителями агрессии выступают литавры, а колокольчики, маракасы, тарелочки несут позитивное начало. Семантика инструментальных тембров, нашедшая отражение в "Манасе", также обладает своей специфической и подробной дифференциацией. Для подтверждения обратимся к эпосу:

Муну айтып Ордо хан
Урушка сокту барабан
Добулбасты кагыптыр
Үч жуз миң экен аскери
Атка минип алыптыр.⁵

Так сказал Ордо-хан
И ударил в барабан войны.
Три тысячи воинов
Вмиг оседлали коней.

Кстати, особая роль кыргызского военного барабана добулбаса в объединении войска точно описана Чингизом Айтматовым в легенде о Белом облаке Чингисхана "Сарыозекская казнь":

"Мощный гул сотен добулбасов теперь был его боевым кличем, его яростным рыком, его неустрашимостью и свирепостью, его сигналом ко всем идущим с ним в походе, — внимать, поднимать, действовать, двигаться к цели, к покорению мира.

Лишив человека внутренней свободы, своего "я", Чингисхан должен заставить человека действовать, воевать...

Добулбасы не смолкали, леденя душу, держа всех в оглушении и оценке".

Звучание добулбасов предшествует эпизоду битвы кыргызских племен с захватчиками-ойротами в кинофильме "Потомок Белого барса" (реж. Т. Океев) с музыкой М. Бегалиева, созданной примерно в тот же период, что и поэма.

Таким образом, здесь вновь прослеживается линия родства искусства М. Бегалиева с художественной природой литературных произведений Ч. Айтматова. Причем оба мастера — и гений современной прозы Чингиз Айтматов, и его более молодой коллега-композитор — плоть от плоти древней сказительской специализации.

В симфонической поэме Бегалиеву удастся выйти за пределы лирико-психологической драмы, достичь эпического размаха. Кроме того, масштабная фресковость некоторых фрагментов поэмы (шествие, "наплывы" батальных сцен), полиэкранность кульминаций, сближают поэму с кинематографической драматургией особого жанра — эпоса.

Объект внимания композитора — человек в его постижении истины. Музыка поэмы опирается на комплекс звуковых построений, отсылающих слушателя к уже знакомым, пережитым эмоциям, и бросает в пучину новых, ошеломляющих своей силой переживаний. В то же время она представляет собой систему символов, восходящих к художественным представлениям древних о звуковой магии слова, интонации, напева. Именно такой многоуровневый конгломерат художественных образов, психологических состояний, философских категорий составляет сущность сложнейшего искусства манасчы.

Обратимся к другому опусу М. Бегалиева.

Симфоническая картина "Напевы детства" предполагает конкретную программу, но по своему эмоциональному тону эта музыка воспринимается как обобщенное представление о Родине. Поэтому драматургия картины, особенность подачи ее тематизма не предполагают конфликтности. В системе образов "Напевов" отчетливо проступает необычное поэтическое восприятие, свойственное детству. Мечтательность сочетается с активным движением, а детская ясность, искренность — с возвышенной, "недетской" умудренностью.

Композитор возвращается в мир детства не для подведения итогов жизни, а скорее для поисков вдохновения в глубинах народной памяти, чтобы показать ценность народно-национальных традиций в мироздании нынешнего поколения. Поэтому в картине две образно-смысловых линии, которые как бы переплетаются между собой. Одна из них — это прошлое, другая — настоящее.

Обратим внимание на трактовку фольклорного материала в "Напевах детства" и симфонической поэме. Проблему становления личности Бегалиев раскрывает через взаимодействие жанрово-эпического, объективного начала и лирико-романтического, несущего в себе личностное, субъективное. Если по поводу поэмы следует говорить об обобщенной передаче масштабности, монолитности национальных традиций, наиболее глубоко воплощенных в эпосе, то в "Напевах" автор определенно опирается на народно-профессиональный и массовый фольклор, обращаясь к его конкретным интонациям, особенностям формообразования, вплоть до цитирования.

Исходным пунктом "Напевов детства" является тема комузного наигрыша "Ак тамак — Көк тамак" Атая Огонбаева. Вариантом главной партии выступает мелодия кыргызской трудовой песни "Оп майда". В центральной кульминации, к которой направлено динамическое развитие, сливаются мелодии күү Атая, песни "Оп майда" и эпической попевки (пример 4).

Это конечный итог, апофеоз всего произведения, где в едином симфоническом потоке звучат мелодии, принадлежащие к крупнейшим пластам национальной музыкальной и сказовой культуры. Творческое сознание композитора активизируется мощными импульсами, идущими от народного героического эпоса "Манас", волевыми, мужественными интонациями манасчы.

В композиционном строении картины также обнаруживаются черты эпического сказа, со своеобразным зачином и концовкой. По мере развития небольшой по масштабам пьесы композитор меняет свое отношение к цитате. Живой фольклор в "Напевах" "модулирует" от выразительной цитаты к обобщенному символу народных истоков современной музыкальной культуры.

Еще дальше, если так можно выразиться, М. Бегалиев идет в "**Манас-сонате**" для скрипки и фортепиано. Та же попевка манасчы, которая высвечивает эпическую природу симфонической поэмы и "Напевов детства" (как, впрочем, и во многих произведениях композиторов Кыргыз-

Пример № 4

попевка из "Манаса"

P I

народная песня "Оп, майда"

CL

стана), в "Манас-сонате" становится не только историческим, но и географическим понятием. Ибо она вступает в драматургическую коллизию с творениями И.-С. Баха, выступающими здесь в виде прямых цитат (Партита ре минор для скрипки соло) и аллюзий.

Успешно осваивая западный опыт "философской музыки", Бегалиев находит веские аргументы для собственного метода художественного

воссоединения Азии и Европы. Это "параллельно-перекрестная" драматургия экспонирования, сопоставления и развития музыкальных знаков столь разных "вселенных", какими являются кыргызский эпос и немецкое барокко.

Подведем некоторые итоги. Эпос в сочинениях Бегалиева становится важным источником образности, определяет их смысловую структуру. Композитору близки архаические пласты эпоса в современном преломлении, в изощренной технике письма, в необычных тембровых и смысловых комбинациях, с включением национальных инструментов или их имитаций.

Бесспорно, эпос "Манас" является родовым древом всех жанров искусства — от древнего фольклора до кинематографа XXI века. Осуществляются многочисленные прочтения эпоса — изложение его в прозе, средствами различных музыкальных жанров, театральные и кинопостановки по мотивам эпоса и т.д. Художники и скульпторы облачают образы "Манаса" в пластическую форму

Но, тем не менее, осмелимся высказать опасение, что связь современной культуры с эпосом "Манас" реализуется подчас поверхностно, на уровне "испытанных", привычных художественных приемов. Может быть, еще слишком мал опыт новейшей культуры, творческий "стаж" диалога эпох. Ведь "Манас" — это океаноподобный эпос, по известному образному выражению Чингиза Айтматова. На определенном этапе истории XX века этому диалогу мешали и внекультурные, "идеологические" причины. Много было недругов при жизни у Манаса-вождя, много осталось их и после его смерти. Как известно, Всесоюзная научная конференция (Фрунзе, 1952), посвященная генезису эпоса "Манас", едва не привела к временной утере великих традиций любимого народом сказа.

М. Бегалиев один из тех немногих художников, в творчестве которых "мир Манаса" обретает крепкую и плодотворную духовную связь с современностью.

Этот мир загадочен, таинственен. Для древних кочевников категории жизни и смерти, времени и пространства, высокого и земного определяли все сферы жизнедеятельности этноса, и прежде всего его культуру. Как всякое сложное явление культуры, "Манас" содержит два слоя информации: внешний, который осознается без особого духовного труда, и внутренний, почти непознаваемый. "Весь эпос сплетен из множества символов и тончайших метафор"⁵. Приоткрыть тайну зашифрованных, магических сакральных знаков и символов удастся мало кому из наших современников.

Лишь художник, чье искусство впоено корневыми истоками национальной культуры, может почувствовать упоительную свободу "общения" с прошлым и будущим. Взаимодействие и взаимопонимание Запада и Востока, подлинное взаимопроникновение культур обретает в его творчестве свой истинный смысл.

Ведение эпоса "Манас" таится не только в его многогранном реализме. В произведениях Муратбека Бегалиева философия "Манаса" раскры-

лась своеобразно. В них эпика, тонкая лирика и тайна иносказания слились воедино.

В симфоническом творчестве Муратбека Бегалиева – народного артиста Кыргызстана, лауреата Государственной премии КР им. Токтогула по-новому высветилась многовековая толща эпоса, его многогранный художественный мир, его изумительные по своей красоте образы.

■ ГЛАВА 4.
СОНАТА "МАНАС" ДЛЯ ОРГАНА
БАКЫТА АЛИШЕРОВА

Соната "Манас" — первое сочинение в этом жанре для органа в Кыргызстане. Нужно отметить, что музыка для органа выходит на одно из важных мест в жанровой палитре современного композиторского творчества. Этот инструмент представляет сегодня весьма благодатное поле для общения с аудиторией, для творческих экспериментов. Среди общих тенденций современного мирового органного творчества выделим самое главное — стремление не только к концентрации всего исторического опыта, но и музыки XX века, вплоть до актуальных техник композиции. Формируется национально-характерный облик органной исполнительской школы и ее репертуара.

Иногда выбор инструмента, формы, тематики, программы неминуемо приводит к диалогу эпох и культур. Так, работая над органной сонатой, Бакыт Алишеров специально не задавался целью передать стиль, ощущение баховского прелюдирования. Но он признает, что именно органная культура в лице ее гения эпохи барокко — Иоганна-Себастьяна Баха, была в подсознании обязательным атрибутом данного сочинения.

Барочная музыка "углубляла и, как никогда, концентрировала образы-эмоции, сообщала им типическую яркость, прочерчивала их развитие сквозь действие, передавала рост, борьбу и смятение чувств"⁶.

Культура барокко и тембр органа неразделимы. "Этот инструмент — выразитель глубочайших и могущественнейших стремлений человеческого духа, ему свойственно воплощение в музыкальных образах и формах стремлений нашего духа к колоссальному и беспредельно величественному; у него одного существуют те потрясающие звуки, те громы, тот величественный, говорящий будто из вечности голос, выражение которого невозможно никакому другому инструменту, никакому оркестру", — так писал об органе В. Стасов⁷.

Какова же судьба этого инструмента в нашей стране? В Кыргызстане



БАКЫТ АЛИШЕРОВ

Лауреат Государственной молодежной премии Кыргызской Республики, Международной премии «Человек года», Почетной грамоты Кыргызской Республики, Золотой медали Всемирной организации интеллектуальной собственности

Основные произведения:

Балет «Звезда Эмрайына» по повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря»

Марши для духового оркестра «Манас», «Встречный», «Олимпийский»

Гимн молодежи Кыргызстана, Гимн Государственного языка Кыргызской Республики, Гимн международного фестиваля искусств «Ош-3000»

Соната для органа «Манас»

Пьесы для струнного квартета и другие камерные сочинения

Более 50 песен, в том числе «Ыр-майрам», «Балама»,

«Ак-Куулар гана айрылбас» и др.

Музыка к 20 кино- и телефильмам, в том числе «Печать сатаны» (1993), «In spe» (2001), «Брат мой, Шелковый путь» (2002), «Пеший туман» (2003), «Плач Матери о Манкурте» (2004), «Курманжан Датка» (2014) и др.

Музыкальное оформление телеканалов, рекламных и социальных роликов

орган еще не начинал своего победного "шествия". Зародившаяся было органная концертная практика просуществовала недолго. Орган установлен в 1981 году в Малом зале Кыргызской национальной филармонии им. Т. Сатылганова. Помимо выступлений известных советских и зарубежных исполнителей, здесь с большим успехом проходили концерты первой организстки Кыргызстана Динары Салиевой (и Айжан Мураталиевой.-Прим. редактора). Вечера органной музыки становились все более привычным явлением в культурной жизни столицы. И сегодня горько сознавать, что "тот величественный, говорящий будто из вечности голос" молчит, так как нет человека, спо-собного заставить его говорить.

Что же касается кыргызской литературы для органа, то полный список сочинений исчисляется всего тремя опусами:

Партита для валторны и органа В. Гусева (1970);

Поэма для органа Е. Лузановой (1986);

Органная соната "Манас" Б. Алишеров (1995).

Причины столь редкого обращения к органу легко объяснимы. Во-первых, недолгое существование этого инструмента у нас в стране; во-вторых, как следствие, отсутствие достаточной культурной базы игры и сочинительства; в-третьих, незнание специфики органа и осторожность обращения к столь сложному музыкальному "организму".

Но, пожалуй, главной причиной на сегодняшний день является отсутствие исполнителей. Орган Кыргызстана умолк, и только музыканты-гастролеры изредка заставляют его звучать, пробуя будить этот голос вечности. Сила воздействия органа не сравнима ни с чем

Премьера сонаты состоялась в Алматы на творческом вечере казахско-го органиста и близкого друга Алишеров — Габита Несипбаева. Можно сказать, что соната создана на конкретный случай и на конкретного исполнителя. Это редкий факт функционирования органного сочинения в современной национальной культуре.

В сонате Алишеровая вся подголосочная ткань оказывается вариационно выращенной из некоей тематической "праосновы". Действительно, если внимательно вслушаться в интонационную основу сонаты, то станет ясно, — национальный материал органично входит в круг тематических элементов произведения. Да и само название сонаты напрямую направляет слушателя на ассоциативное восприятие. Фундаментальной для всего средневекового искусства (а также для кыргызского фольклора) является диалектика каноничности и импровизационности.

В разрезе нашей проблемы эпопея как определенный жанр характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, "абсолютное прошлое", по терминологии Гете и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т.е. от времени певца (автора и его слушателей), "абсолютной" эпической дистанцией.

Мир любой эпопеи, мифа, легенды — это повествование национально-го героического прошлого, "мир начал и вершин" национальной истории. Каково бы ни было происхождение дошедшей до нас реальной

эпопеи, она есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конструктивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных "начал и вершин"⁸.

Именно с этой точки зрения подошел Б. Алишеров к интонации уже издавна сложившейся попевки "Манаса". Композитором проложен "мост" через барочность (тембр, специфика органа), национальный эпос (попевка "Манаса") к современности (средства музыкальной выразительности).

Страницы эпоса "Манас" как сюжетная фабула часто использовались кыргызскими композиторами. Велико количество сочинений, напрямую не связанных с эпосом, но включающих его отдельные стилиевые элементы, и особенно часто — попевки "Манаса". Например, в балет-оратории К. Молдобасанова "Материнское поле" в хоровой кульминации сцены проводов мужчин на фронт попевка "Манаса" звучит как символ духовного единения народа, как символ патриотизма. В симфонической картине М. Бегалиева "Напевы детства" появление попевки символизирует далекое воспоминание.

Подобных примеров можно привести множество. Их ряд пополнила Органная соната Бакыта Алишера.

Соната — произведение сугубо лирическое, оно пронизано искренним, проникновенным отношением художника к родной культуре и ностальгическим чувством. Между автором и слушателем возникает короткая дистанция, видимо, это идет от личности самого автора — отзывчивого, душевного, открытого человека. Он наполняет музыку теплотой и любовью, а это не может не найти отклика в душе слушателя. Б. Асафьев писал, что "связь с фольклором — вернейший путь к специфической национальной окрашенности музыки, и шире — к обретению ею особой национальной духовности, ибо фольклор формульно аккумулирует народные чувствования"⁹.

Органная соната Бакыта Алишера для кыргызской культуры — произведение показательное. В нем автор прибегает к принципу стилиевой аллюзии. Соната — образец соединения национально-кыргызского стиля с барочным и собственно авторским. Это "общение через стиль", апелляция к наиболее характерным приметам определенной эпохи, манере конкретного композитора. Алишеров сплавляет фольклорное начало (попевка "Манаса" и тематизм в национальном духе) и полифонию баховского склада.

Народная мелодия, вычлененная из "фольклорного контекста", утрачивает очень многое в своей сути: ситуацию, обстановку, атмосферу, в которой она звучит, средства, с помощью которых она исполняется. Попевка "Манаса" в сонате Алишера по-своему подтверждает эту неизбежность: здесь она не просто подчинена индивидуальному авторскому "я", но и соединена с, казалось бы, совершенно "чужеродной" стилистикой эпохи барокко. Из героической, символизирующей образ народного героя-богатыря, справедливой силы, она превращается то в глубокую философски-монументальную, то в игровую лирико-пасторальную тему, в зависимости от применяемых выразительных средств.

Используя попевку "Манаса" в своих произведениях, большинство кыргызских композиторов сохраняли ее традиционное звучание и закрепившуюся за ней семантику. Бахыту Алишерову удалось создать новое содержание, значительно удаленное от традиционного, но, вместе с тем, никакие средства не могут заставить слушателя забыть фольклорный инвариант и связанные с ним образные ассоциации. Все стилистические приемы барочной музыки не могут нивелировать национального своеобразия попевки, она остается символом, исполненным глубокого смысла, и несущим в себе национальное начало.

Таким образом, оказывая влияние друг на друга, две линии — барочная и национальная — уживаются в одном произведении удивительно органично, в целом сохраняя свое своеобразие и неповторимость.

Соединяя фольклорный тематизм с полифонией баховского склада, автор имел дело с материалом, располагающим к этому. Как известно, основными чертами многих фольклорных культур, в том числе кыргызской, являются импровизационность и вариантность, идущие от незакрепленности, изустности традиции. Эти же два качества во многом присущи и инструментальной музыке эпохи барокко. Вариативность есть следствие импровизационности, а она — один из ведущих принципов организации материала в барочной музыкальной культуре.

Черты различных жанров музыки барокко выступают в сонате достаточно определено. Грандиозное вступление с интонацией главной темы; выделение личного начала (две темы экспозиции) с последующим его развертыванием; периодическое звучание попевки "Манаса" в моменты концентрации идеи, — все это говорит о влиянии жанра фантазии. Прелюдийность сказывается в сосредоточении мысли на одной рельефно очерченной идее, символом которой выступает лейттема "Манаса"; в сглаженности контраста между основными темами; в довольно скромном процессе развития и небольшом масштабе произведения.

Концертный принцип отражается на характере верхних голосов; на переменной функции в их сопоставлении, благодаря технике полифонических перестановок; на роли гомофонно-гармонического фактора.

После Баха надолго теряется в истории след сонаты для органа соло. Со смертью немецкого гения окончился золотой век органной музыки, в музыкальном творчестве утверждался новый стиль, который культивировали его сыновья Филипп Эмануэль и Иоганн Кристиан, а также Иозеф Гайдн, Ян Стамиц и другие. Рождался симфонический оркестр. Наступало время музыкального классицизма.

В эпоху романтизма орган возрождается. Встречаем применение жанра сонаты для органа в творчестве Мендельсона. Немало органных сонат написал немецкий композитор И. Рейнберг. Истинно сонатными являются по преимуществу первые части органных симфоний французских композиторов Ш.-М. Видора, А. Гильмана, Л. Вьерна. Наиболее значительными явлениями в области органной музыки эпохи романтизма следует считать творчество С. Франка и М. Рegera. Их новаторство заключается в экспрессивности и остроте гармонического языка, ритмики и динамики, в особой трактовке виртуозной исполнительской тех-

ники, в своеобразии высокого полифонического мастерства, в сложности и оригинальности фактуры.

Русские композиторы только со второй половины XIX века начинают обращаться к органу, но жанра сонаты мы здесь не встречаем. В советский период органная музыка пополняется творчеством композиторов всех республик.

Что касается жанра сонаты, то здесь необходимо выделить выдающееся произведение ленинградского композитора Х. Кушнарера, созданное в 1920-е годы. Известный органист и музыковед И. Браудо считает, что в органной литературе трудно назвать произведение, которое в данном жанре можно было бы поставить в один ряд с сонатой Кушнарера. В ней увлекает самобытная речь композитора, в которой лишь при анализе обнаруживаются исторические традиции, органически спаянные с автономными.

В 1938 году Б. Майзелем была создана Органная соната из трех частей. Ей чужда драматическая импровизационность, не характерна для нее и глубина в синтезе противоречий "исторического" и "автономного", свойственная сонате Кушнарера. Но именно в ней впервые в советской литературе применен к органу песенный склад — склад новой массовой песни.

В такой исторической перспективе появилась Органная соната Бақыта Алишеровой.

Наименование "соната" подразумевает довольно высокие драматургические требования, предъявляемые в этому жанру в его зрелом, законченном виде. Одночастная соната в истории музыки — произведение, как правило, масштабное, насыщенное активным драматическим содержанием, и подразумевающее включение аналогий с другими частями цикла. Соната же Б. Алишеровой — сочинение небольшое по масштабам, лишенное внутренней конфликтности. Здесь, как отмечалось выше, активно действуют законы других жанров, и произведение скорее приближается к крупной пьесе, например, фантазии.

Во вступлении дан величественный тезис. Первый мощный аккорд, представляющий собою свернутую в вертикаль попежку "Манаса" (главную партию), поглощает сознание слушателя без остатка. В басу звучит четырехзвучный богатырский мотив, как будто призыв к действию.

Но вопреки ярко театральному вступлению экспозиция открывается удивительно лирическим звучанием главной партии в искрящемся светом Ми мажоре. Поток мощного органного звучания сменяется флейтовым тембром, благодаря чему тема "Манаса" приобретает пасторальный характер. В рамках главной партии происходит встреча двух, казалось бы противоположных понятий: специфики органа, описанной выше, и музыки бытовой, танцевальной (*Allegro*, 6/8). Структурно главная партия представляет шестнадцатитакт с четким членением на четырехтакты, что также указывает на ее связь с бытовыми жанрами. Классически традиционна модуляция в тональность доминанты (тональность побочной партии), которую осуществляет в конце построения выразительная унисонная юбиляция.

Побочная партия лишь отделена от главной четвертной паузой и по

существо звучит как ее продолжение. Эта оригинальная тема не вносит контраста в экспозицию. Она сохраняет характер главной темы, ее метроритмическое движение, повторяет некоторые ее интонации. Более развитым становится нижний голос фактуры, образуется контрастное двухголосие. По структуре побочная партия — квадратный период повторного строения. Утверждается тональность доминанты — Си мажор.

Общий прозрачный колорит обеспечивается благодаря не только легкому звучанию флейты, высокому регистру и не отяжеленной двухголосной фактуре. Но и за счет отсутствия басового "педального" голоса на протяжении всей экспозиции.

Экспозиции присуща живая игра тембров (т.е. смена регистров на органе): первое предложение побочной партии поручено тембру высокой флейты с характерной открытой звучностью, а второе предложение возвращает звучание главной партии — закрытый флейтовый тембр среднего регистра с ясно выраженным обертоном квинты. Так тембровый контраст отчасти компенсирует отсутствие тематического контраста, внося необходимое разнообразие.

В небольшом 11-тактовом заключении вновь прорывается стихийная мощь инструмента. В величественном звучании проходит начальный мотив главной партии в увеличении, подтверждая свое главенство.

Разработка делится на три крупных раздела. В целом она количественно превышает экспозицию (вместе со вступлением и заключением) в 4 раза. На протяжении разработки преобладающему развитию подвергается главная тема. Уже в первом такте звучит ее призывный мотив. Этот кварто-квинтовый клич проходит сверху вниз по трем регистрам на фоне нейтральной сопровождающей фигуры "кружения" в среднем голосе. Включается и басовая педаль, исполняющая роль гармонической опоры. Постепенно средний голос приобретает самостоятельное значение и развитие продолжается параллельно в двух контрапунктически независимых голосах.

Возвращение в первом разделе разработки клича "Манаса" оповещает о начале новой волны развития. Он проводится троекратно (два раза в верхнем голосе и один раз в басу). В среднем голосе полностью проходит первое предложение главной партии в Ля мажоре на тоническом органном пункте. Ее интонации не исчезают вплоть до конца 1-го раздела разработки и даже приобретают характерно-национальное звучание: тема излагается параллельными квинтами, а одновременное звучание в двух голосах на разных ступенях образует кварто-секундовые наложения, типичные для кыргызского фольклора. Басовый голос с ц. 11 активно включается в развитие, но по-прежнему исполняет роль гармонической опоры.

Второй раздел разработки знаменуется сменой туше (*espressivo*) и появлением побочной партии. Ее легкое звучание воскрешает настроения экспозиции. Но главная тема напоминает о себе: ее интонации отчетливо слышны уже в 8 такте второго раздела. Но она не вступает в конфликт с побочной. Их изначальное родство помогает им прекрасно уживаться друг с другом, они слаженно звучат в контрапункте, ц. 15. Посте-

Соната "Манас"
для органа

Алишеров Б.С.

Allegro
[T] (4, 8')

ff

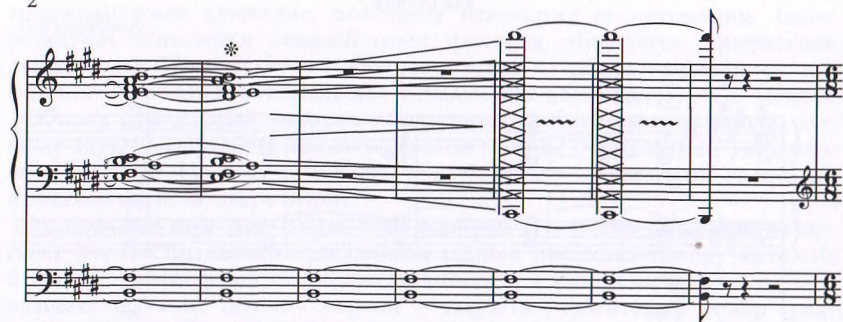
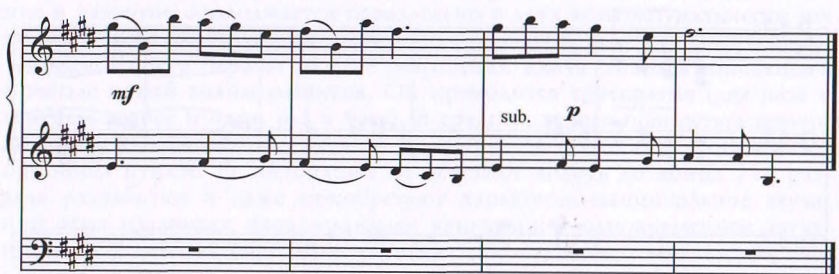
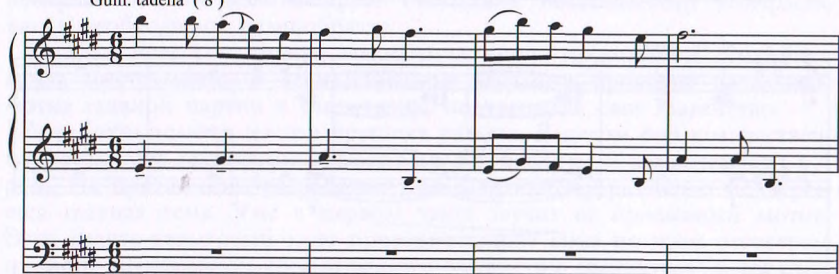
ff
(16) 1

ad. lib. per ante

ленно побочная партия "тонет" в движении главной, лишь многократно звучащая начальная квартовая интонация не дает забыть о ней.

Неожиданно движение прерывается: мощной поступью, разделенный взлетами пассажей, дважды проходит мотив "Манаса" (ц. 18). Она знаменует начало кульминации — зоны наибольшего гармонического развития и звуковой мощи. Здесь происходит модуляционное нагнетание:

2

Guin. tadena (8¹)

заглавный мотив проходит в тональностях Соль — До — Ре — Ми. Фактура, представляющая собой, преимущественно, соединение трех монолиний, становится многозвучной за счет интервальных дублировок и аккордовых наслоений. В конце кульминации — длительное обыгрывание доминантовой гармонии Си мажора (тональность 3-го раздела разработки).

Третий раздел разработки начинается как динамизированная реприза первого раздела (ц. 20). Фигура "кружения" завладевает двумя верхними слоями фактуры. Интонации главной темы тонут в общих формах движения и в громкоподобном звучании баса. Динамическое "форте" и "фортиссимо" заполняют без остатка все пространство. Заключительный этап разработки представляет собою спад напряжения. Автор прибегает к традиционным фигурам с семантикой "прощания": начальный мотив главной партии многократно проводится по разным регистрам. И как завершение — широкое трехоктавное восхождение по звукам доминанты.

Из звенящей тишины высокого регистра начинается реприза (ц. 23). Главная партия здесь звучит по-новому: полностью сохранив свою мелодику, метроритм, фактуру и структуру, она приобрела совершенно новое звучание из-за смены тембра. Исчез ее пасторальный характер, так как автор не использует флейтовый окрас, а звучание органа в очень высоком регистре приближается к клавишному. Попевка "Манаса" превратилась в тонко инкрустированную, механично звучащую мелодию из "музыкальной шкатулки".

Побочная партия в репризе отсутствует вовсе, потому, что в разработке она не утвердила себя как самостоятельный образ, полностью растворившись и подчинившись главному. Главная партия сразу переходит в заключительный эпизод-утверждение (ц. 24).

Но на этом развитие не оканчивается. Аккорды поступи "Манаса" перетекают в новый развивающий раздел — коду. Подобно бетховенским кодам, это вторая разработка. Развитие продолжается с большой интенсивностью и сравнимо с кульминационным разделом в разработке. Модуляционное движение охватывает тональности До-диез мажор, Фа-диез мажор, приводя развитие к последнему доминантовому предькту (Си мажор).

В основе этого раздела лежит опять-таки тематизм главной партии, но это и естественно, ведь она доминировала на протяжении всего произведения и ей остается лишь окончательно утвердиться в его коде. Это и происходит в ц. 27. В последний раз в монументальном звучании проходит попевка "Манаса": аккорды, подобные глыбам, заполняют пространство, его пререзает богатырская тема, порученная "педальному" голосу.

Многоголосное, всепоглощающее звучание попевки "Манаса" в ритмическом увеличении несет в себе определенную конструктивную функцию: оно неоднократно появляется на гранях формы, знаменуя собой начало нового важного этапа в развитии (перед разработкой — ц. 5, перед кодой — ц. 24) или достижение кульминационной точки (например, кульминация в разработке — ц. 18). Это те самые моменты концентрации идеи, о которых говорилось выше, и которые для композитора важно не упустить в процессе развития. Таким образом, подчеркивается роль мотива "Манаса" не только как основы тематизма произведения, но и как важного элемента в драматургии сонаты: этот образ остается неизменным, через какие бы перипетии ему не пришлось прой-

ти, он продолжает выступать символом устойчивости и постоянства.

Но и на этой общей кульминации автор не ставит точку. На едином дыхании звучит раздел *Presto* (ц. 28) — собственно кода, где в стремительном кружении, *perpetuum mobile* истаивают интонации основной темы, завершаясь стихийным звучанием последнего аккорда.

В Органной сонате "Манас" Бақыт Алишерову удалось довольно органично сплавить приемы развития материала, идущие от разных эпох. Казалось бы, он полностью погружается в стилистику барокко с его активной моторностью и принципами концертирования. Действительно, на протяжении всего сочинения преобладает безостановочное движение, на большей части формы автор использует описанную выше трехслойную фактуру (*Triosatz*), претворяя традиции барочных трио-сонат.

Однако композитор пользуется и приемами зрелой сонатной формы: мотивное развитие в разработке (в кульминации) и в коде. В целом нужно отметить, что все построения, даже в разработке, тяготеют к замкнутости, завершенности, к достижению равновесия и пропорциональности.

Ощутимо и влияние романтической сонаты, ее лирического типа, немало образцов которого в творчестве Шуберта и Шумана. Этот тип характеризуется рядом отличительных признаков: отсутствием ярко выраженного контраста между основными образами (часто дополняющий или оттеняющий контраст), волнообразным развитием и несколькими кульминациями, где напряжение редко достигает высокого накала.

В сонате Бақыт Алишерева лирическая стихия входит составной частью в эпическую концепцию, включающую и героику, и народно-жанровое, и пейзажное начало. Музыка вдохновлена образами Родины, ее природы, картинами народной жизни и насыщена интонациями фольклора. Принципы развития материала лирико-эпической разновидности сонаты играют здесь большую роль, наряду с указанными влияниями барочных приемов развития и классицистских. В частности, это вариантность, идущая от народной песенности.

Вариантный метод развития в не меньшей степени присущ кыргызской песенности, чем австро-немецкой, и автор сонаты "Манас" использует его на отдельных участках разработки, опираясь, таким образом, и на академические традиции, и на имманентные свойства фольклорного материала. Справедливо по этому поводу высказывание Н. Горюхиной: "Для раскрытия национального своеобразия стиля недостаточно "родных" интонаций. Они должны быть умножены на способы развития, которые, в свою очередь, будут соответствовать национальной специфике мышления. Взаимодействие национального почвенного материала и приемов его развития отразится на элементах структуры музыкального произведения. Только в этом случае принципы организации тематизма в структуре целого воспринимаются как глубинные выражения национального стиля"¹⁰.

Таким образом, Бақыт Алишеров находит достаточно самобытное решение в смысле общей композиции произведения, растворяя в ней разнородные влияния. Мирощущение автора представляется истинно со-

временным, направляясь по пути синтеза, в котором участвуют элементы разных стилевых эпох — прошлой и современной, признаки различных жанров, особенности "техник" разных эпохальных стилей и многие другие компоненты.

Как отмечалось выше, к одночастной сонате как жанру предъявляются высокие драматургические требования. Отвечает ли соната Бакыта Алишеровой этим требованиям? Следует признать, что нет. Это лишь первая часть цикла и требуются вторая, третья, четвертая части для раскрытия новых возможностей авторского стиля, органа и, быть может, попевки "Манаса".

Конечно, ее присутствие не обязательно в других частях. Возможно, это будет широкая картина эпоса, родной природы, национального характера. Соната — это маленькая симфония, особенно если она написана для органа. И автор, понимая это, действительно, в личной беседе высказал намерение работать над этим произведением и дальше.

Факт появления произведения для органа для кыргызской музыкальной культуры является знаменательным. По мнению Б. Асафьева, "органный творчество становится для композитора высшей мерой испытания: испытания его познавательных способностей, силы и глубины мышления"¹¹. Следует приветствовать распространение органной культуры, ибо с ней приходит в жизнь богатейшее наследие иначе как через орган непостижимого, мощно организованного музыкального творчества великих эпох.

Концепция временных связей проявилась в искусстве XX века во многих областях творчества — от коллажа в живописи, монтажа в кино до принципа "исторического синхронизма" (термин Ч. Айтматова) в литературе. В стремлении адекватно отразить мир художники соединяют ранее несопоставимое, видя в кажущихся несовместимостях разные грани целого.

Творческое преломление традиций не препятствует формированию индивидуальности, а напротив, по-своему высвечивает грани авторского "я" каждого истинно самобытного художника. Авторы ищут и находят новые каналы коммуникации.

Апеллируя к прежним духовным ценностям, художники обретают пути для органического совмещения образной и языковой сложности современной музыки с требованиями доходчивости, с возможностью эмоционально увлечь слушателя.

Что касается эпических поэм, то их привлекательность для современных интерпретаций особенно наблюдается в кыргызской поэзии, театре, кино.

Экспериментально-кочевой театр "Сахна" работает над постановкой третьего спектакля по кыргызскому эпосу — "Мактым-дастан" (директор театра и главный режиссер Н. Асанбеков). Предыдущими постановками в этом театре, основанном три года назад, явились "Керээз" по эпосу "Кожожаш" и "Курманбек" по одноименному эпосу¹². "Керээз" на московском фестивале "Театр XXI века" получил специальный приз критики, а на международном сценическом форуме "Арт-Ордо" в Бишке-

ке молодая труппа была удостоена за этот спектакль Гран при (данные на 2006 год. - Прим. редактора).

На этот раз коллектив обратился к сюжету, который повествует о девушке Ак-Мактым. Она, чтобы сохранить жизнь своим сородичам, вынуждена выйти замуж за предводителя ойратов, поработивших кыргызское племя. Затем она усыпляет его и убегает, забрав его коня, оставив двух своих детей, и впоследствии они погибают у нее на глазах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПЕСНЯ, КОТОРАЯ ЗВУЧИТ БЕСКОНЕЧНО

Время пронизывает весь эпос. Время измеряет его пространство. Время — абсолютный камертон его смысла.

Чем более мы узнаём загадочный мир и язык эпоса, тем более он значителен и актуален для нас. Постигая основы духовности наших предков, мы раскрываем свой духовный потенциал, находим свою дорогу. За простой и одновременно сложной формой символов кочевья лежит океан знания о природе, о человеке, о космосе.

Эпос "Манас" создавался не только на берегах Енисея, но и на берегах реки по имени Великий Шелковый путь, по которому двигались "караваны надежды". Надежды на взаимопонимание, на диалог на просторах евразийского континента. Культурный диалог Востока и Запада, оставленный нам в наследство, определяет философию современного человека и

является системообразующим фактором искусства наших дней.

Титаны Истории выполнили перед Искусством свой долг. А что же наше поколение? Эта мысль не дает покоя каждому мыслящему художнику. Прямое сцепление времен, реконструкция прошлого путем современных творческих методик, художественное "обобщение через память" — это знаки культуры XX и XXI веков.

Логика искусства вообще, и современного в особенности произвольного играет пространством и временем, причинностью и следствием. И в этом оно сродни "современному эпосу", о котором говорил Чингиз Айтматов. Организованное автором — известным или безымянным — видение мира расщепляется и вновь сходится в одном фокусе. Именно притчевой, эпической литературе, музыке и живописи как искусству смысловых метафор доступна "космическая" объемность исторического времени, убедительная сила общечеловеческих истин.

Среди эпического творчества кыргызов "Манас" занимает уникальное место, поскольку он содержит не только историческое содержание, но и описывает быт, выражает нравственно-эстетические взгляды народа, на которых выросло не одно поколение. Мы стоим перед фактом: история дополняет эпос, а эпос — историю.

Провозглашение в 2004 году международным жюри ЮНЕСКО искусства кыргызских акынов-сказителей Шедевром устного нематериального наследия красноречиво свидетельствует о мировом признании богатства и разнообразия нашей национальной традиции, в частности, эпоса "Манас" и эпических поэм — как составной части культуры всего человечества.

Вместе с тем сложившаяся традиция рассматривать эпос "Манас" как только лишь поэтическое произведение не совсем полно отражает его художественные качества и общекультурную ценность.

Результаты научного анализа показали, что эпос "Манас" — это музыкально-поэтическое творение, существующее лишь в момент исполнения-импровизации сказителем-манасчы. По структуре стиля "Манас" тесно связан с различными фольклорными пластами и жанрами как своеобразный аккумулятор эволюционных процессов развития общественного сознания и как музыкально-поэтический памятник.

Два музыкальных пласта эпоса "Манас" — речитативный и напевный сосуществуют в своеобразной драматургии, что оказало влияние на современную профессиональную музыку.

С точки зрения художественно-образной и музыкально-эстетической ценности эпос "Манас" представляет собой богатейшее наследие кыргызской народной музыкальной педагогики, где показаны обряды и обычаи, которые приобщают новые поколения к многовековым традициям своего народа.

Кыргызы — единственный народ в мире, который глобально воспел свою историю как кочевую цивилизацию. Отсюда "Манас" — это большая Песня.

Песня, которая продолжается бесконечно.

Поэтому "Манас" — это Жизнь.

1. По мотивам дастана созданы пьеса К. Маликова и А. Куттубаева "Жаныл", поэма С. Эралиева "Завещание Жаныл Мырза", а также балет М. Раухвергера "Жаныл" (1965). Работа над постановкой спектакля прервалась из-за преждевременной кончины ведущей балерины Кыргызского театра оперы и балета Б. Бейшеналиевой, которой предназначалась главная партия.
2. Кыдырбаева Р. Народно-поэтические традиции в эпосе "Жаныл Мырза". — Фрунзе. — 1960. — С. 11.
3. Цитаты по кн.: Адышева Т. Раздумья. — Фрунзе. — 1986.
4. Виноградов В. Киргизская народная музыка. — Ф. — 1958. — С. 153.
5. Убукеев М. Вселенная "Манаса". — Бишкек. — 1998. — С. 112.
6. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII — XVIII веков в ряду искусств. — М. — 1977. — С. 446.
7. Стасов В. Статьи о музыке. — Вып. 1. — М. — 1974. — С. 88.
8. См.: Бахтин М. Литературно-критические статьи. — М. — 1986. — С. 401.
9. Асафьев Б. О музыке XX века. — М. — 1982. — С. 44.
10. Горюхина Н. Очерк по вопросам музыкального стиля и формы. — Киев. — 1985. — С. 84.
11. Асафьев Б. О музыке XX века. — Л. — 1982. — С. 182.
12. Постановки театра в рамках проекта "Возрождение малого эпоса кыргызов в виде кочевого театра" осуществлялись при финансовой поддержке Швейцарского бюро по сотрудничеству в Центральной Азии.

Гульшат Мансуровна Байсабаева

**ЭПОС "МАНАС"
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редакторы Р. М. Сырдыбаева, Е. С. Лузанова

Распространяется на безвозмездной основе

Сдано в набор 27.11.2014 г.
Подписано в печать 11.02.2015 г.
Формат А5, объем 3,5 п.л.
Тираж 300 экз.
Принтцентр «Блиц»
г. Бишкек, ул. Байтик баатыра, 65