Б.Баяхунов

В творческой мастерской

О композиторах пишут музыковеды, писатели, журналисты. Но и сами творцы музыки делятся секретами своего ремесла. Не все откровения авторов укладываются в законченные определения. Ведь процесс творчества протекает большей частью интуитивно и смысл многих решений открывается со временем. Быть может, для меня это время пришло, но, говоря о композиторской «кухне», я должен сказать и о себе.

Мое предвоенное детство не богато на события. Остались смутные воспоминания, перемежаемые с впечатлениями из числа незабываемых. Запомнились поездки с отцом в Ташкент, в горный аул под Алма-Атой. Всегда желанной была атмосфера детского сада зооветеринарного института. Начало войны помню отчетливо. Люди жадно следили за сводками Информбюро. Город из-за наплыва эвакуированных превратился в коммуналку, а из окон трёхэтажек торчали трубы буржук.

Светлым пятном детства была музыка. Я буквально поглощал музыкальные радиопередачи. Но занятия музыкой имели самодеятельный характер: игра по слуху на мандолине, скрипке, пение в школьном хоре. Выступал и как солист, исполняя песни, романсы и даже Куплеты тореадора из «Кармен». Акомпанировала мне классная руководительница И.Р. Врублевская.

Мое увлечение пением не прошло незамеченным. Однажды на записи школьного хора на радио, где я солировал в «Песне о Родине» И. Дунаевского, сотрудник звукозаписи посоветовал мне учиться в консерватории. Прослушаться в этой кузнице национальных кадров не удалось. Но в музыкальном училище заведующий отделением сольного пения А.И.Мизонов вознамерился сделать из меня певца. Родители, взвесив все доводы за и против, с этим предложением не согласились.

Обучение музыке пришлось отложить. Выдержав нелегкий конкурс по набору в центральные вузы, я стал студентом Ленинградского горного института. Было это в 1951г. Интересы к учебе не проявлял, больше привлекали музеи, театры, концерты. Мой друг, впоследствии поэт и переводчик, В.Британишский приобщал меня к поэзии, ввел в литературный кружок. С ним мы путешествовали по окрестностям Ленинграда, пушкинским заповедным местам на Псковщине.

Впрочем, были события, приближавшие меня к профессии музыканта. Преподавательница фортепианного кружка, прослушав мое первое сочинение, рекомендовала пойти на композиторский семинар при Доме народного творчества. Кроме того, я был принят в вокальный кружок. Так у меня

появились два наставника: композитор и пианист Е.В.Славинский и певица, заслуженная артистка РСФСР А.И.Попова-Журавленко.

Нередко мои учителя назначали занятия у себя дома, не взимая платы. Став впоследствии педагогом, я поступал также. Антонина Ивановна давала контрамарки на спектакли оперного театра, а Евгений Викентьевич приглашал на мероприятия в Союзе композиторов. Я посещал также концерты. На одном из них прозвучала симфоническая музыка композиторов Средней Азии и Казахстана. Оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Г.Дугашев, присутствовали авторы исполнявшихся произведений. Мне понравились увертюра «Дударай» Е.Брусиловского, поэма «Ризвангуль» К.Кужамьярова и по-восточному экспрессивная композиция «Тановар» А.Козловского.

Увлечение музыкой обернулось прекращением занятий в институте. Ночами просиживал за роялем в клубе общежития. Были также безуспешные попытки профессионально обучаться музыке в Ленинграде. Вооружившись письменными отзывами своих наставников, я возвратился в Алма-Ату.

Шел сентябрь 1954-го. Работавшая в киногруппе Ш.Айманова моя родственница Х.Сулейманова знакомит меня с композитором Е.Г.Брусиловским. Творческие достижения несостоявшегося геолога были незначительны, но Евгений Григорьевич решил определить меня в класс композиции Алма-Атинской консерватории. Он намеревался воспитать будущего дунганского композитора.

Вопреки всем правилам, для меня провели вступительные экзамены. Но прежде, чем попасть в класс Е.Г.Брусиловского, я должен был пройти годичный подготовительный курс у К.Х.Кужамьярова. Эта идея не осуществилась: вскоре у начинающего педагога образовался класс композиции, в котором я учился все последующие годы. Требования были жесткие: надо было сочинять помногу, заботясь о национальном характере музыки, её эмоциональной выразительности. Восприняв педагогические методы Е.Г.Брусиловского, Куддус Ходжамьярович дополнял их своими наработками, сложившимися не без влияния уйгурского музыкального фольклора. Были также творческие заказы, поездки на смотры, фестивали. Уже на первом году учебы я стал членом молодёжной комиссии Союза композиторов, организовывал творческие встречи, участвовал в различных мероприятиях.

Учился прилежно. Е.Г.Брусиловский называл меня «образцово-показательным» студентом. Напротив, мой однокурсник О.Гейльфус, получив хорошую теоретическую подготовку в музыкальном училище, занимался вполсилы, отдавая предпочтение композиции. Для меня все дисциплины были важны. В первую очередь, фортепиано. Мой педагог Н.А.Раменский увлекательно проводил уроки, был знатоком восточной поэзии. Не без влияния Николая Александровича появился вокальный цикл на слова

О.Хайяма, который превосходно исполняли Л.Чернышов (тенор) и Г.Дядина (фортепиано).

Но «генеральной линией» консерваторского периода было сочинение дунганской музыки. Опирался на музыкальный фольклор. Сначала по совету музыковеда Б.Г.Ерзаковича использовал записи А.В.Затаевича («12 дунганских песен»), затем стал записывать образцы народной музыки сам. Я обратился также к переведённым на русский язык стихам дунганского поэта Я.Шиваза. Вокальный цикл на его стихи неоднократно исполнялся. Заслуженный артист РСФСР М.Рыба пел это произведение в гастрольных поездках. Аккомпанировал пианист и композитор Г. Зингер. Из других работ выделилась симфоническая поэма «Мынчжанюй», где основной удачей была разработка народной темы.

Много сил было отдано дипломной работе – Концерту для скрипки с оркестром. Технические просчёты были, но во многом удалась сольная партия, привлекали слушателей лирические темы. Впоследствии были сделаны новые редакции Концерта. Третью редакцию (одночастную) блестяще исполнила Л.Попова. Казахская линия творчества только намечалась. Это были работы, сделанные в классе инструментовки для казахского народного оркестра, который вёл Л.А.Хамиди. Написал также по просьбе Г.Разиевой обработку уйгурской песни, а в классе В.И. Чернова, педагога по симфоническому дирижированию, переложил для рояля симфоническую поэму «Ризвангуль» К.Кужамьярова.

В годы учебы не было широкого выбора направлений и стилей. Композиторская техника, что было типично для того времени, базировалась на произведениях классики, сочинениях С. Прокофьева, Д.Шостаковича, А.Хачатуряна, Д.Кабалевского. В меньшей степени, и не только в Казахстане, были востребованы творения И.Стравинского, К.Дебюсси, М.Равеля. Советская музыка ограждалась от западных влияний.

Лишь в 60-е годы «железный занавес» начинает рушиться. Исторически молодая композиторская школа Казахстана пришла к этому времени с определенными стилевыми накоплениями. Здесь много значил опыт творчества Е.Брусиловского, В.Великанова и других композиторов. Суть поисков заключалась в отборе средств европейской музыки, приемлемых для национальной композиторской школы. Под этим мыслилось многое: мелодика, фактура, оркестровка, разработка музыкального фольклора.

Но в композиторской среде чаще говорили о гармонии. Помню, как профессор И.И. Дубовский цитировал одного студента-композитора, заявившего, что в казахской музыке доминантсептаккорда нет. Действительно, одной из форм избегания этого аккорда было исключение из него терции. Считалась уместной кварто-квинтовая структура гармонии. Впрочем, она показательна для многих композиторских школ и связана с народной диатоникой.

Привязанность к традиционным формам, ограниченность представлений о современном композиторском письме приводили к сужению понятий о национальной стилистике. Её проблемы успешнее решаются в рамках современных технологий, опирающихся, в частности, на фольклор и традиционную музыку. В этом направлении плодотворно работали Г.Жубанова и А.Бычков.

В консерваторские годы наметился мой интерес к музыковедению. В рамках НСО была написана статья о гармонических особенностях симфонической поэмы «Ризвангуль» К. Кужамьярова. Однако мой руководитель, очень уважаемый педагог Н.Ф. Тифтикиди честно признался, что не владеет национальной тематикой (его замечательные статьи о ритме кюев возникли позже). С симпатией ко мне относились музыковеды – П.В.Аравин, В.П. Дернова, Л.И. Гончарова. Общение с ними побуждало к изучению музыковедческой литературы.

Немного о моих педагогах и изучавшихся дисциплинах. С благодарностью вспоминаю уроки Е.Я. Либерчука по элементарной теории музыки, которую я прошёл за один семестр. С А.Г. Гринфельдом мы штудировали все 32 сонаты Бетховена. Арнольд Генрихович проводил вечера звукозаписи. На одном из них я сделал сообщение о Л. Ауэре. Занятия по композиции занимали бóльшую часть времени. С первого курса консерватории я пытался сочинять, опираясь на звукоряд темы, что было в ту пору неосознанным стремлением к модальности. Полифония ещё не заняла подходящего места в моих работах. Курсы оркестровки и чтения партитур казались мне нетрудными. Второй из них я проходил в классе замечательного педагога В.В.Великанова и сдал экстерном. Недооценка указанных дисциплин была заблуждением, от которого вскоре пришлось избавиться.

Помимо учебы, осваивал дунганский музыкальный фольклор: записывал песни, работал с самодеятельным ансамблем, контактировал с дунгановедами и китаеводами. Музыкальным этнографом не стал. Записи песен служили материалом для творчества.

По окончании консерватории в 1960 г. я получил направление на стажировку в Московскую консерваторию. В отделе аспирантуры и стажировки мне рекомендовали поступать в аспирантуру. Соглашаться не следовало бы, так как моя подготовка не соответствовала столичному уровню. Меня и украинца М.Скорика не приняли. Но в те дни проходила декада украинского искусства и литературы в Москве, и ректор Львовской консерватории настоял на приёме М.Скорика.

Моя композиторская стажировка состоялась и длилась 2 года. Закончив её, я стал преподавателем Алма-Атинской консерватории. Но уже в сентябре 1962 г. вновь оказался в Московской консерватории. Предстояла педагогическая стажировка, целью которой было создание курса полифонии

для композиторов и музыковедов. Инициировали мою поездку профессора И.И.Дубовский и Е.Г.Брусиловский.

По композиции я занимался у проф. М.И.Чулаки. В его классе написаны струнный квартет, симфонические опусы «Вальс» и «Увертюра», вокальный цикл на слова поэтов Азии. Вокальный цикл по просьбе моего руководителя был записан на Всесоюзном радио, исполнялся на авторском концерте в Доме композиторов.

Два года я проходил полифонию в классе С.С.Скребкова, который привил мне интерес к изучению современной музыки, открыл для меня Дебюсси и Хиндемита. У В.В.Протопопова я стажировался как педагог курса полифонии, прочел две лекции по четырехголосию строгого стиля на теоретико-композиторском факультете. Многие удалось почерпнуть на лекционных и практических занятиях Л.А.Мазеля и В.А.Цуккермана. Я посещал также уроки полифонии Г.И.Литинского в институте им. Гнесиных. По инструментовке занимался у Д.Р.Рогаль-Левицкого и Ю.А.Фортунатова. Юрий Александрович был одним из консультантов Дома творчества «Иваново». Моя «Увертюра», клавир которой был написан ранее, была завершена в партитуре под его руководством.

Вся дальнейшая биография связана с педагогической работой в Алма-Атинской консерватории. Вначале на кафедре теории музыки, затем – композиции. Некоторое время преподавал в музыкальном училище (ныне колледже) им. П.И.Чайковского, работал заместителем председателя Союза композиторов, председателем Дунганского культурного центра. В начале 2008 г. ушел из консерватории, целиком посвятив себя композиции. Несколько ранее стал осваивать нотный набор на компьютере.

В моей жизни было много примечательных событий: сотрудничество с музыкантами, памятные исполнения сочинений, поездки на фестивали, участие в работе Всесоюзной комиссии камерной музыки. Много значила для меня и музыкально-критическая деятельность на страницах журнала «Советская музыка» и других изданий. Не меньшее значение имели мастер-классы и лекции по методике преподавания композиции. Эти занятия я проводил по инициативе декана историко-теоретического факультета Г.Б. Эбдірахман – бывшей моей ученицы по классу инструментовки. Отмечу также, что в освоении нотного набора на компьютере мне очень помогли доцент консерватории В.А. Шапилов и старший преподаватель КазНУИ Д.В. Останькович.

1963 год стал рубежным: период образовательный сменился периодом обретения своего «я». Пришелся он на время освоения новаций авангардных школ в советской музыке. Я отслеживал нововведения, избирая для себя то, что вписывалось в мои понятия о сочинении музыки. Был и другой путь – изучение композиции народной музыки, будь то рага, кюй, мукам, сутартине, гагаку и другие образцы музыки народов мира. Я полагал, что

свойства одних культур можно переносить на другие. Привлекала также идея внутривосточного синтеза, не отвергая привычной модели «Запад-Восток».

Новым шагом в творческом претворении музыкального фольклора стало создание «Двух дунганских песен» для симфонического оркестра. Отмеченная критикой современная манера письма возникала из стремления искать технические решения, опираясь лишь на мотивный материал темы. В тот же промежуток времени написан вокальный цикл «Монолог» на стихи О.Хайяма, в мелодике которого много восточных влияний. Оба произведения, наряду с Поэмой «Любимый Маву» для скрипки соло, нашли признание у профессионалов и любителей музыки. В Поэме я впервые применил сонорную технику, выдвигающую на первый план красочность звучания, особые исполнительские приемы. Некоторые услышали в этом сочинении отзвуки восточных музыкальных инструментов, шумовые эффекты. Была ещё одна особенность: сольное произведение явилось своеобразным переложением одноименной оркестровой пьесы.

В 60 -70-е годы в моих произведениях преобладала казахская тематика. Среди них Концертная пьеса «Ыскырма» для флейты-пикколо и камерного оркестра, Три пьесы и Концерт для камерного оркестра, «Кюй» для симфонического оркестра. Были работы, в которых широко использовалась полифония, порой, не без влияния современной музыки. К ним относятся «Прелюдия, хорал и fuga» для квинтета духовых, «Октет» для медных духовых, Прелюдия и fuga для фортепиано (в 2012-м г. написана 2-я редакция). Более поздние изыскания в области полифонии можно обнаружить в органной сонате «Казахская бахиана».

Дунганская линия творчества после «Двух дунганских песен» (им предшествовала симфоническая поэма «Памяти Масанчи») нашла продолжение в Первой и Второй симфонии. Первая симфония (1980) представляет собой авторский монолог. Единая конструкция формы пронизана дунганскими песенными интонациями. Но в соло фагота заметна связь с Востоком, возможно, арабским. Такое соприкосновение двух культур правомерно для дунган, исповедующих ислам и являющихся, по одной из исторических версий, потомками арабов. Во Второй симфонии (1984), навеянной дунганской поэзией, музыкальный фольклор разрабатывается шире, особенно в финале с его развернутыми народными образами.

Период, начинающийся с Третьей симфонии (1989) и продолжавшийся примерно до 2000-го года, связан с радикальными переменами. Я стал искать более сложные решения композиции, стремиться мыслить культурными пластами. Область поисков охватывала камерные и хоровые сочинения: вокальные циклы, сонаты для фортепиано, камерные ансамбли, произведения для сольных инструментов, хоровые циклы. В стилистическом плане выделились Четвертая симфония и Концерт для фортепиано с оркестром. Оба сочинения по-разному воплощают идею объединения различных жанровых и стилевых пластов. В симфонии это древние пласты казахского и таджикского

фольклора, цитирование музыки Скрябина, Стравинского, собственных произведений. В Концерте сочетаются дунганские темы, интонации раги и суфийской ритуальной музыки.

С 2000-го года меня привлекали крупные формы. Три симфонии, созданные в это время, различны по своим задачам и композиционным решениям. Образность Пятой симфонии для оркестра и альтя соло связана с миром восточной поэзии. Солирующий альт – олицетворение поэта, размышляющего о сущности бытия. Статике восточных мотивов противостоит текучесть интонаций раги. Как и в Первой симфонии, форма монологична, а развитие строится на отдельных мотивах. Шестая симфония обращена к проблемам экологии, Седьмая представляет собой симфоническую версию балета (см. ниже Краткий путеводитель по симфониям).

Балет «Сны Коркыта» для небольшого состава исполнителей основан на различных легендах. Привожу обработанную мной версию:

Сюжет (по «рассказу» Коркыта)

«Прошлое и настоящее является мне в сновидениях. Сейчас я вижу шаманов, вызывающих духов, и оживаю, восстав из камня. Вспоминаю прошлое. Как, спасаясь от смерти, поселился среди волн реки на расстеленном ковре. Как играл на кобызе, который сделал по повелению ангела-хранителя. И как странствовал в поисках земного рая. Природа, люди и всё живое радовало меня. А то, что напоминало о смерти, удручало. И снились мне могильщики, копавшие могилу для Коркыта. Рядом оказывались ангелы смерти, предсказывавшие мне скорую кончину. Привиделась змея, укусившая меня, когда я на мгновение задремал. Мое тело превратилось в камень. Но шаманы и народ были рядом и слушали песню жизни, которую играл мой кобыз. И ещё один сон не могу забыть. В тот день разразилась буря, черный песок покрыл землю. Так природа отозвалась на мое рождение. Моя мать разрешилась от бремени только через три года и девять дней. И назвали меня «Коркыт», что значит «Пугливый». Иные говорят, что произвела меня на свет фея. Но не верю тому.

Рос я в одиночестве среди дикой природы. Знал шаманские заговоры, играл на многих инструментах. Жизнь моя была поиском бессмертия и об этом моя музыка, в которой много печали. Шли годы, вслед за зимой наступала весна, за летом осень. Когда ярко сияло солнце, я видел людей, радующихся жизни. А я, вечный старец, предавался размышлениям. Когда меня навещают шаманы, каменные одежды спадают, всё вокруг оживает. Так, в вечном возвращении к прежней жизни пребываю я в мире».

Камерная опера «На сайте “Mail.ru”» повествует о двух представителях дунганского этноса: профессиональной певице, живущей в селе, где сохраняются национальные традиции, и россиянине – геологе и самодеятельном музыканте. В Интернете они размышляют о своем народе, создают и репетируют программу совместного выступления на иссык-кульском фестивале. Фестиваль не состоялся. Но герои стали духовно близки друг к другу. Символом их единения становится основанная на мифе Песня о фее-ткачихе.

Из других сочинений данного периода отмечу органную сонату «Казахская бахиана» (версия одноимённой фортепианной сонаты), в которой стилистика казахской народной музыки предстает в облике традиционных барочных жанров, «Увертюру на тему Даулеткерей» для симфонического оркестра с её коллажной техникой, поэму «Осенняя печаль» для кларнета и струнного оркестра по мотивам Абая, хоровой цикл «Магжан» на стихи В.Брюсова, М.Жумабаева, Б.Канапьянова.

О «композиторской кухне»

Мои произведения возникали по разным поводам, по-разному вынашивались их замыслы, различной была их исполнительская судьба, а иные опусы так и не были озвучены. Но смысл музыки может донести и слово. И к нему я прибегаю, комментируя отрывки своих сочинений.

Ыскырма – концертная пьеса на тему Даулеткерей (1977) – Произведения казахских композиторов для фортепиано – М., Советский композитор, 1982; Пьесы для фортепиано»; Алма-Ата, «Өнер», 1980

С 1977 г. эта пьеса прочно вошла в учебный репертуар (в файле Finale набрана вторая редакция). В оригинале с его упругим ритмом выделяется начальная кварта и интервал большой секунды соль-ля.

Ыскырма Даулеткерей

♩ = 180

mf

В пьесе кварты напластовываются, создавая восходящий ряд тонов

«ре-соль-до-фа». Вместо ожидаемого квартового хода к «си бемоль» появляется тон «ля», с которого начинается басовый пассаж. В конце пассажа после мимолетного хроматического сдвига возвращается основная тональность. Тема сопровождается цепью интервалов в нону (соль-ля, до-ре, ля-си). Нона – обращение большой секунды оригинала. В последнем такте секунда си-до (как обращение ноты) вместе с тонической квартой образует уплотненный заключительный аккорд.

Ыскырма – концертная пьеса на тему Даулеткерей

Б.Баяхунов

♩=220

Piano *mf* *f*

Смысл приемов в обострении черт первоисточника при сохранении его основы. Вероятно, такое балансирование между стилем оригинала и его осовремениванием привлекает исполнителей. Кюй Даулеткерей претворен также в одноименных пьесах для струнного оркестра, для флейты-пикколо и камерного оркестра. Домбровые кюи пользуются бóльшим спросом у казахстанских композиторов. Вероятно, не последнюю роль в этом играет внешнее сходство этих кюев с опирающимися на тональность европейскими формами. Тогда как уместнее говорить о модальности, свойственной диатоническим культурам. Я с неменьшим интересом работаю с кобызовыми кюями. Их происхождение уходит в глубокую древность, а музыкальное содержание таит в себе неисчерпаемые возможности для новых композиций.

Увертюра для симфонического оркестра (1963) – М., «Музыка», 1966.

Произведение создавалось в годы учебы в Москве и на композиторском семинаре в Доме творчества «Иваново». Неоднократно исполнялось, записано на Всесоюзном радио. Пробуя силы в жанре увертюры, я экспериментировал с пентатоническими темами. В первом примере мелодия побочной партии хроматически «соскальзывает» в дизезную тональность. Модуляция происходит на слабой доле и потому кажется незаметной.

Увертюра для симфонического оркестра Б.Баяхунов

7 *Meno mosso* ♩=130 *p*

8 *mp poco a poco cresc.*

Во втором примере та же тема звучит в ладу с увеличенной секундой, приобретая интонационную напряженность и ориентальный характер. Это разработочный прием, истоки его можно найти в симфонической картине «Сеча при Керженце» Н.Римского-Корсакова.

Увертюра для симфонического оркестра Б.Баяхунов

19 ♩=135 *Tr-ba con sord.* *mp* *cresc.* *mf*

Есть много способов развития темы, например, ритмических, но ладовые изменения, подобные указанным, заметнее влияют на облик мелодии. Можно сочетать различные виды бесполутоновой пентатоники или их фрагменты. Например, трихорд «ре, ми, соль» при обращении даст его вариант «соль, фа, ре». Прием работает в том случае, когда опирается на логику мотивного развития.

«Кюй» для симфонического оркестра (1965) – рукопись

«Кюй» был замечен музыкальной общественностью, исполнялся, неоднократно упоминался в прессе. До написания этого сочинения я изучал домбровые кюи, исследовал голосоведение, форму. Кроме того, передо мной был опыт разработки кюев композиторами разных поколений. В первом примере расширяется пространство домбровой квинты. Путем наслаения квинт создается не только политональное изложение, но двухплоскостное звучание.

Кюй для симфонического оркестра Б.Баяхунов

Allegro ♩=138 *mf*

Во втором примере побочная тема становится как бы продолжением главной. Их объединяет ведущая роль ритма и общность фактуры. Такое решение позволяет уйти от распространенного стереотипа: главная партия – кюй, побочная – песня. Нередко побочная тема ложилась на кюеобразный фон, но это не устраняло проблемы совместимости разных жанров.

Кюй для симфонического оркестра Б.Баяхунов

Andantino $\text{♩} = 50$

Три пьесы для камерного оркестра (1968) – Произведения советских композиторов для камерного оркестра, М., Советский композитор, 1977.

В 60-70-е годы на Казахском радио мне заказывали обработки народной музыки. Но я создавал и циклические формы. Три пьесы назывались «Айтыс», «На джайляу», «Байга». В московском издании я снял названия из-за их специфичности. В этом произведении многое идет от полифонии. В первой части разрабатывалась казахская песня «Өндіріс» («Производство»):

Өндіріс (Производство) зап. Б.Ерзаковича

Жігермен. Энергично. $\text{♩} = 96$

Өн - ді - ріс - ай, про - ле - та - рий - ай бе - сі - гі
гой - ай, жай-на-ған жа-на ө-мір-дің не-сі-бі гой-ай,

Мелодия песни располагает к полифоническому развитию. При желании в ней можно найти первоначальное ядро и ритмически подвижное продолжение, как в баховской фуге. Я усилил полифоничность народного образца, подчеркнув начальный мотив тембром валторны и отдав продолжение струнным. Мелодическая линия, изломанная октавными перемещениями, наделяется скрытым двухголосием. В конечном результате народный материал, будучи узнаваемым, переплавляется в композиторский.

Три пьесы для камерного оркестра Б.Баяхунов

I часть

Allegro $\text{♩} = 120$

Любимый Маву (1977) – Сюита на дунганские народные темы для большого симфонического оркестра, Алма-Ата, Өнер,1984

Народный напев излагается гобоем без сопровождения. Затем из мелодии вычленяется трихорд соль-ля-си, на котором строятся аккомпанирующие голоса. На кульминации добавляются такого же типа трихорды: фа – соль-ля и до-ре-ми. Наслоение усиливается тембром медных духовых. Как и в фортепианной «Ыскырма», развитие строится на материале, извлеченном из первоисточника. В музыке эстрадной, во многом опирающейся на гармоническую технику романтизма, ритмические схемы джаза, широко применяются стандартные типы фактуры. Этим часто «приглушается» национальное своеобразие произведений. Идя от природы материала, композитор создает музыку более ровную в стилистическом плане.

Сюита на дунганские народные темы

I. Любимый Маву Б.Баяхунов

Moderato $\text{♩} = 80$

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) shows the Oboe melody starting with a *mp* dynamic and various articulations. The Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The second system (measures 7-10) continues the Oboe melody and Piano accompaniment. The third system (measures 11-14) features a *pp* dynamic in the Piano part and concludes with a polyphonic texture.

Любимый Маву (1976) – поэма для скрипки соло – Дунганские напевы, Алма-Ата, «Өнер»,1989

Трихорд соль-ля-си заимствован из одноименной оркестровой пьесы. Поначалу используются только первые два тона, исполняемые смычком, щипком, легато и деташе, тремоло с перемещением смычка от грифа к подставке (при этом возникают различные обертоны, шорохи). С такта 13 трихорд звучит полностью (пиццикато и арко), затем следует небольшой фрагмент темы. В последнем такте примера полифоническое сочетание: на заключение темы наложен мотив сопровождения (крестики означают

пиццикато левой руки). Кроме тембрового движения, в развитии значительна роль ритма.

Любимый Маву (поэма для скрипки соло) Б.Баяхунов

Moderato improvisazione $\text{♩} = 50$

Violino solo *pp* *pizz.*

(движение смычка от грифа к подставке и обратно) *pizz.*

4 *arco* *flag.*

(движение смычка от грифа к подставке и обратно)

9 *p*

11 *p* *pizz.*

14 *arco* *arco*

pizz.

Примечание: компьютерный набор автора, упрощающий изданный ранее текст (редакция С.Сырлыбаева) – Б.Баяхунов, Дунганские напевы, Алма-Ата, Өнер, 1989.

Стилистические изыскания Поэмы нашли продолжение в Первой симфонии и в других сочинениях.

Первая симфония (1980) – рукопись

В период написания симфонии я исполнял административные обязанности в Союзе композиторов, совмещая их с преподаванием. Времени на творчество почти не оставалось. Тем не менее, мне удалось в сжатые сроки создать произведение, относящееся к крупным формам. Вероятно, благодаря эскизам, сделанные в разные годы. Мой дебют в жанре симфонии был оценен исполнителями, коллегами, прессой. Вероятно, это был случай удачного слияния технического замысла с образным содержанием. Дирижер Т.Мынбаев отметил выразительность оркестровых тутти. Но также драматургически важны ансамбли, среди которых выделяются эпизоды, исполняемые группой виолончелей (их выразительность оценил композитор Г.Гризбил). Ю.А. Фортунатов определил лейт-интервал ноны как примечательное свойство гармонии произведения. Вся симфония раскрывает глубинную сущность основного тона «До». Сначала он излагается в ритмической формуле:

Andante **Первая симфония** Б.Баяхунов

mp 8

Затем «До» предстает в облике обертонового ряда. В примере использованы тоны 1, 7, 8, 9, 10-й (см. схему), в симфонии присутствует и 11-й тон «фа диез». Седьмой тон не является септимой доминантсептаккорда, тоны 8-9 перенесены в малую октаву, что не влияет на их свойства.

Оба примера демонстрируют не только свойства тона «До», но и некую духовную гармонию, заключенную в нем.

Первая симфония Б.Баяхунов

Andante *mp*

Серенада (1992) для фортепиано в 4 руки, посвящена израильскому фортепианному дуэту Фаина Хармац - Михаил Бурштин – Байсакалова А.Б., Хрестоматия казахской фортепианной музыки, II том – Алматы, 2012

Произведение создавалось по просьбе исполнителей, уезжавших из Киргизии в Израиль. В качестве материала использован хасидский (хасидизм – религиозное течение в иудаизме) напев в записи Ю.Энгеля (А.В.Затаевич, Песни разных народов. – Алма-Ата, Жазушы, 1971). Раскрытие религиозной тематики не подразумевалось.

Хасидский напев запись Ю.Энгеля

Интонации запева разрабатываются во вступлении – хроматический ход вверх от «фа диез» к «ля». Ведущим началом в изложении «гитарных пассажей» является число. Начальная группа состоит из 13 звуков, вторая – из

8, далее следуют группы из 5 и 3-х звуков. Происходит постепенное ритмическое уменьшение. Используются так называемые числа Фибоначчи: каждое последующее число равно сумме двух предыдущих. Числовые закономерности, но по отношению к тактовым группировкам, я применил во второй части Шестой симфонии.

Файне Хармац и М.Бурштину
Серенада для двух фортепиано
(для ф-но в 4 руки)

Б.Баяхунов
исп. ред. М.Бурштина

В теме серенады связь с первоисточником яснее, диатоничность оттеняется хроматическими опеваниями. В подголоске используются различные виды контрапунктирования, влияющие на характер выразительности основного голоса.

Серенада

Б.Баяхунов

Теме предшествуют речитативные интонации с увеличенными секундами, хроматикой, создавая ощущение душевного надлома. Эта музыка контрастирует более светлой, хотя и с оттенком грусти, теме серенады.

Серенада

Б.Баяхунов

Как явствуют примеры, хасидский напев послужил лишь внешним толчком к созданию композиции. Но без этого прообраза не было бы данной композиции. «Серенада – просто очень красивая музыка с условно-восточным колоритом», – так оценил произведение пианист и композитор М.Бурштин.

Третья симфония(1989) – рукопись

Эмоциональным толчком к созданию произведения явились декабрьские события 1986-го года в Алма-Ате. Они нашли в симфонии иносказательное воплощение и, прежде всего, через фольклорные образы. Повлияли и литературные источники: роман «И дольше века длится день» Ч.Айтматова, стихотворение Л. Ферлингетти «Рага убийства». Возможно, симфония перенасыщена многопластовостью жанров, стилей. Но сама по себе возможность их применения в драматургических целях оказалась полезной в последующих сочинениях.

Пласт казахский: В нижеследующем примере героико-эпическая музыка стилистически близка кюю Ыхласа «Қамбар-батыр»:

Третья симфония

Мено mosso Б.Баяхунов

22

Следующая тема построена на мотивах кюя Коркыта «Қоңыр». Эта музыка в исполнении М.Джаркинбекова была расшифрована мной с грампластинки в Доме творчества «Тау-Тургень». Сейчас при работе с кюями я обязательно знакомлюсь с аудиозаписями. Нахожу их в Интернете. Живое восприятие народной музыки позволяет не только уточнить нотный текст, но и глубже вникнуть в её своеобразие. Думаю, что, услышав хасидский напев в звучании, Серенаду сочинил бы по-другому. Я заимствовал нечто от суфийской музыки в фортепианном концерте, находясь под впечатлением от когда-то услышанной записи.

Рагу изучал по грампластинкам и статьям Рави Шанкара, которому посвятил Третью симфонию. В 1987 г. мне удалось побывать на его мастер-классе в Московской консерватории. Знаменитый исполнитель раги говорил, что в основе этого жанра лежит пение. При этом его ученик виртуозно воспроизводил на ситаре напеваемые Рави Шанкаром фразы. В заключение была исполнена рага. Поделившись своими впечатлениями о мастер-классе со своими московскими профессорами, я был удивлен их равнодушию к этой музыке и даже непониманию её. Она не входила в сферу интересов моих наставников.

В нижеследующем примере связь с первоисточником сохраняется благодаря квартовому фону и цитированию мелодии, приобретающей, однако, иную окраску при перенесении в высокий регистр:

Третья симфония Б.Баяхунов

27 *Meno mosso*
mp, espr., animando

28 *cresc.* *mf*

29 *dim.* *mp, espr.,*

30 *dim.* *mp, espr.,*

31 *dim.* *mp, espr.,*

Один из «шаманских» эпизодов Симфонии, основанный на попевках кобызовых кюев:

Третья симфония Б.Баяхунов

Allegro

Пласт индийский: двухтактное остинато уподобляемое ритмическому бурдону, исполняемому в раге на инструменте танпура; на фоне остинато точечные мотивы медных духовых:

Третья симфония. Б.Баяхунов

Moderato

8

Усложненное изложение бурдона. Кроме баса, фигурированный бурдон звучит и в среднем голосе. В верхнем голосе флейты ведут линию, состоящую из кобызовых попевок. Сочетаются индийский и казахский пласты музыки:

Третья симфония

Б.Баяхунов

85 Moderato, doloroso *mp, espr.* *mp*

The musical score for measures 85-89 is written for piano. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of triplets. The second system continues the melodic line in the treble clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *mp, espr.* and *mp*.

Пласт джазовый: в примере явный джазовый элемент – синкопированный аккорд; далее джазовость проявляется лишь рисунке контрапунктирующих линий и ритмических фигурах в басу; предполагается характер блюза, выражающего боль, причиненную трагедией:

Moderato, doloroso Третья симфония Б.Баяхунов

80 *mf* *mp, espr.*

quasi percussione *simile*

The musical score for measures 80-84 is written for piano. It consists of two systems. The first system has a bass clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the bass clef and the accompaniment in the bass clef. Dynamics include *mf*, *mp, espr.*, *quasi percussione*, and *simile*.

В партитуре есть также домбровые звучания, интонации казахских народных песен. Элементы раги обрамляют произведение. Весь остальной материал связан с развитием сюжета.

Краткий путеводитель по симфониям

Жанр симфонии был для меня главной областью творческих поисков. Ниже будут приведены сведения о составах произведений данного

жанра, содержания частей или разделов. Шестая и Седьмая симфонии, не звучали в концертах, набраны в формате Finale. В медиатеке Казахской национальной консерватории им. Курмангазы хранятся файлы всех симфоний в формате PDF, а также файл данного очерка.

Первая симфония

Состав оркестра: Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti; 4 Corni in F, 2 Trombe in B, 2 Tromboni, Tuba; Timpani, Tamburo di legno; Arpa, Piano; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Длительность 22 мин. 20.11.1980, Большой зал Алматинской консерватории, дир. Т. Мынбаев; 20.03.1982, Казань, зал филармонии, дир. Р. Салаватов.

Одночастная композиция, развивающаяся как авторский монолог с типичным для симфонии противопоставлением драматургически напряженных и медитативных эпизодов, туттийных и камерных звучностей. Наряду с ансамблями смычковых инструментов, деревянных духовых, значительна роль солирующих инструментов. Выделяются ансамбли виолончелей. Немногочисленная группа ударных, арфа и фортепиано, выполняют не только декоративную роль, но и способствуют выявлению драматургии произведения. По установившейся традиции медные духовые выступают как носители волевого начала.

Форма произведения, как и его драматургия, связана с развитием трех сфер тематизма: ритмического оstinato (ц.1, тт. 1-8), обертонового звукоряда и интонационных вкраплений дунганского песенного фольклора. Одна из главных кульминаций (ц.42), утверждающая обертоновость и ритмическую оstinатность как некое космическое начало, переходит в эпизод лирико-драматического характера (ц.44). Медитативная музыка следующего раздела (цц .45-51) прерывается на время вторжением новой кульминации (цц.49-50). «Истаивающая» кода (цц.52-53) возвращает материал вступления и содержит также фрагмент лирико-драматического эпизода. Вся симфония представляет последовательность зарождающихся, развертывающихся и угасающих состояний. Возможно, что за одночастностью может быть скрыта многочастность. Так, раздел от ц.20 может означать среднюю часть, эпизод от ц.33 – финал. Музыковеды трактуют Первую симфонию как авторское высказывание, отмечают национальный склад тематизма, стереофоничность и красочность звучания.

Вторая симфония

Состав оркестра: Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti; 4 Corni in F, 3 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba; Timpani, 2 Tamburi (1 executore), Legno,

Piatti. Tam- Tam, Campanelli, Campane tubolare; Arpa; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Длительность 24 мин. 03.11.1984, зал Казгосфилармонии, дир. Н.Жарасов; грамзапись – 1985 г., дир. Т.Абдрашев.

В 1984 г. фирмой «Мелодия» была выпущена грампластинка с записями дунганских песен в исполнении певцов и музыкантов поселка «Заря Востока» (ныне присоединенного к Алматы). Проект был разработан мной при участии историка Ильяса Юсупова и народного музыканта Харки Цзин-Цзун-Цзе. Общение с исполнителями, переводы фольклорных текстов привели к мысли о создании нового сочинения. На премьере симфонии (дирижировал Н.Жарасов) присутствовали певцы и музыканты, записывавшие грампластинку. Они одобрили музыку, в то время как некоторые из слушателей говорили о сложности восприятия произведения. Впоследствии была произведена грамзапись и создан телефильм «Дунганская симфония», повествующий об истории создания произведения.

Композиция Второй симфонии целиком основана на дунганском мелосе и народных сюжетах. С Первой симфонией её роднит попевочность тематизма, значительная роль медитативности, прозрачность фактуры. Развернутые темы появляются лишь в финале. Ему предшествуют две небольшие части. Говоря о стиле, не могу настаивать на его исключительно национальном характере. К тому времени я изучил немало образцов работы с фольклорным материалом и произведений современной музыки. Однако мотивные обороты первой части, перенесение драматургической нагрузки на финал отсылают меня к классике 19-го века – Четвертой симфонии Брамса, а идея двойных вариаций на народные темы – к «Камаринской» Глинки.

Первая часть Второй симфонии *Largo* связана с типичным для дунганской поэзии образом женщины, страдающей в разлуке с любимым. Музыкальная ткань состоит из отдельных интонаций песни «Шылирдун» (« На десятой остановке»), прозрачность фактуры вызывает ассоциации со старинной китайской графикой.

Вторая часть *Moderato con moto* написана для струнной группы, сохраняется, как и в первой части, импровизационно-попевочный склад тематизма. Показательно концертное звучание в духе *concerto-grosso*. В ц.10 применено многослойное *divisi*, состоящее из 21 партии. В ц.6 (тт.9-15) и ц.13 лейтмотивом проходят интонации песни « Шылирдун».

Третья часть *Allegretto* – развернутая сценка из народной жизни с двумя персонажами, любовной интригой, драматическими событиями и жизнеутверждающим динамичным завершением. Первая тема (ц.5)

« Во сун даго» («Провожая любимого») излагается первыми скрипками и подхватывается деревянными духовыми. Вторая тема « Вонгар фон ён» (« Вонгар - пастух») первоначально звучит у контрабасов пиццикато (ц.8). Сопоставление обеих тем сменяется интонациями любовной песни «Цехуар» («Пчёлка на цветке») – цц.20-21(струнные).Лирический настрой прерывается темой плача (ц.23)¹.

Тема плача в своем развитии достигает кульминации (ц.25), которая завершается с появлением лейт-интонации – ниспадающих мотивов песни «Шылирдун». Затем следует лирический эпизод, объединяющий попевок двух основных тем третьей части (цц.27–31). Большая кода на басовом остинато (в его основе перемещённый в басовый регистр начальный мотив песни «Во сун даго») создает ощущение удаляющейся перспективы (цц.32– 35). В живописи это линии, сходящиеся в одну точку, лежащую на горизонте. Такой точкой в коде становится длящийся аккорд (ц.34), и лишь ритм ударных напоминает о незатейливой драме и её героях.

Третья симфония

Состав оркестра: 2 Flauti, 2 Fagotti; 2 Corni in F,

2 Trombe in B, 2 Tromboni, Tuba; Timpani; Piano solo; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Длительность 25 мин. 07.12.1989 – запись Казрадио – дир.Т.Абдрашев, партия фортепиано соло – С.Массовер; в концертах симфония не исполнялась.

Уменьшенный состав оркестра является данью увлечения рагой, о чем говорит посвящение симфонии Равви Шанкару. Рага исполняется небольшими ансамблями музыкантов. Богатство её содержания определяется спецификой ритма, интонации, исполнительских приемов, особым характером духовности. Влияние данного жанра индийской музыки проявилось, прежде всего, в контурах формы симфонии. Начало раги (алап) ритмически неопределенно, неторопливо, а в финале (джхала) обязательно ускорение темпа, нарастание напряженности, четкая ритмическая пульсация.

Эти особенности раги повлияли на характер вступления (от начала до ц.15) и коды Третьей симфонии (от ц.85). Применение ритмических формул (например, в партии фортепиано от начала до ц.5), бурдонов, солирующих инструментов (фаготы и флейты в крайних разделах симфонии) также говорят о некоем отражении свойств раги. Намерение

¹ Нотную запись плача предоставил дунганский музыкант-профессионал П. Шамров. Оригиналы других песен записаны мною.

обратиться к ней возникло при чтении стихотворения американского поэта Л. Ферлингетти. Его содержание связано с убийством Д.Кеннеди. Привожу отрывок стиха

«Рага убийства»:

«Поставь на стерео
запись раги
и ТВ Смерти включи
без звука».

Пер. П.Вегина

Музыка с заимствованием черт раги обрамляет сочинение. На казахском материале построена главная часть симфонии – народная драма. Картины детства, юности, жизненных испытаний составляют её содержание. Сюжет как бы прослеживает вехи нравственного становления личности. Ниже будут даны образные определения эпизодов со ссылками на партитуру:

ц.15– колыбельная; ц.17- игры детей и юношей; ц.22– героический призыв; ц.23 и ц.27 – два взаимосвязанных эпизода - нарастающее чувство протеста и манящий к себе идеал (кобызовый кюй); ц.29 – предошущение грозных событий (как и в ц.22 ансамбль медных духовых); цц.30-74 – разработочная часть произведения, в котором характерны следующие моменты: ц.51– героический призыв (медные), цц.52– 61 – «шаманский» эпизод; ц.ц.63– 64- первый кульминационный раздел, цц.65—77 – второй кульминационный раздел (в отличие от первого, мелодически экспрессивного, идущий на фоне бурдона с уподоблением раге); ц.78– каденция фагота; ц.79– новое проведение кобызового кюя, цц.81– 84 – блюзовый эпизод. Кода (цц.85 – 91) погружает в состояние просветления, душевного равновесия.

Драматургия симфонии развивается по законам эпического жанра. Многотемность организуется в одно целое благодаря отчлененности вступительного и заключительного разделов, присутствию фигуры повествователя (призывы медных, виолончели и альты в связующем построении в ц.62, соло фагота в ц.78), скреплении эпизодов единой нитью развития.

Четвертая симфония

Состав оркестра: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi.
Длительность 23 мин. 05.11.1993, зал Казгосфилармонии, дир.

К.Ахметов; 06.03.1998, Большой зал Алматинской консерватории, дир.А.Бурибаев.

В пору написания симфонии музыковед Л. Федянина заинтересовала меня идеей ритуальности в искусстве. Идея материализовалась в отображение казахской архаики, дополненной аллюзиями, цитатами, а также ориентальностью, содержащей легкий намек на исламские корни.

В сочинении пять частей. Первая и вторая, четвертая и пятая части исполняются без перерыва. Используются фольклорные записи Б.Ерзаковича, З.Жанузаковой и Г.Омаровой, а также Ф.Кароматова («Музыкальное искусство Памира – М.,1978»); цитаты из музыки А.Скрябина, И.Стравинского, самоцитаты – романс из вокального цикла на слова О.Хайяма). Вальсообразная четвертая часть имеет внешнее сходство с жанровой частью (менуэт, скерцо, вальс) традиционного симфонического цикла. Её светлый колорит контрастирует психологической напряженности предыдущих частей. Драматургическим центром является третья часть. Симфония в целом представляется неким художественным раскрытием идеи ритуальности, потребовавшей обращения ко многим источникам. Краткое описание:

1. «Отзвуки» – состояние созерцания, неясное предчувствие будущих событий; попевкам-кличам (партия первых скрипок – т.1, ц.1, т.1), заимствованным из фольклорных источников, противостоят секундовые интонации, изложенные шестнадцатыми и триолями из шестнадцатых нот.
2. «Заклинание»– содержание части предопределило использование фольклорного образца («Бәдік»), который разрабатывается в вычлененных попевках и фразах; заклинательность, ритуальность проявляется в различных видах повтора и подкреплена цитированием аккорда из «Весны священной» Стравинского. Угасающее звучание последних тактов подчеркнуто ритмически – ударами ладонью по деке контрабаса.
3. «Душа Коркыта» – музыкальный портрет создателя кобыза; характерно чередование настроений раздумья и скорби с драматическими эпизодами; в ц.18 цитируется «прометеевский» шестизвучный аккорд Скрябина².
4. « В садах Эдема» – жанровая часть цикла в сложной трехчастной форме, с подчеркнuto восточным колоритом (близким, например, к балетной музыке К.Караева); в средней части указанная выше самоцитата (ц.8), в ц.10, тт. 1-6 цитата из симфонической поэмы «Прометей» Скрябина.
5. «Эпилог» – омраченно звучащие в низких регистрах интонации первой и третьей частей; в последних шести тактах сопоставляются грозный

² М.Ауэзов ставил в один ряд богоборчество Прометея и Коркыта.

аккорд «Весны священной» с «вещей» кобызовой quartой, в партии контрабаса соло синтезируются попевки предыдущих частей.

Пятая симфония «Аура Востока»

Состав оркестра: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti; 2 Corni in F, 2 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba; Batteria: I–Timpani, II – Tamburo, Tamburino, Triangolo, III – Piatti, Tam-tam, Campane tubolare, IV– Cassa, Silofono; Arpa; Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, Contrabassi; Viola sola. Длительность 24 мин. 08.02.2002, зал Казгосфилармонии, дир. Ж. Джумабеков, соло альты–Э. Коврижных; 31.10.2003, зал Казгосфилармонии, дир. В. Рутгер, соло альты - Э. Коврижных.

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

Омар Хайям. Перевод О. Румера

Этот эпиграф к вступлению³ проливает свет на содержание симфонии. Понятие «Аура Востока» идет не только от поэзии Востока, но связано также с восточным колоритом, специфическим пониманием лада, ритма и звуковысотности, с характером инструментализма, значительной ролью импровизационности и медитативности. Солирующий альт со своим спутником – фаготом олицетворяет образ восточного поэта. То, что его окружает, представлено музыкой с преобладанием моторной ритмики.

Развитие носит как бы спонтанный характер, подходы к кульминациям скрытны, а уплотнение фактуры происходит путем разветвления мелодических линий. В симфонии нет любовной лирики, что не вяжется, на первый взгляд, с восточной поэзией. Доминируют свойственные поэзии Хайяма размышления о бренности человеческого бытия. Краткий обзор:

Вступление – до ц.6 – вокруг доминантового тона «до» и тонического «фа» появляются соседние полутоны, в ц.2 возникают усильные ритмы; в тт. 4-5 ц.3 – ритмический каданс- тутти на тонике, уплотненной прилегающими хроматизмами; ц.4 – на усильном ритме звучит танцевальная тема, как бы суммирующая дробную структуру попевок. Идеи ладового развития почерпнуты из предисловия к упомянутой выше книги Ф. Кароматова о таджикской музыке.

³ Эпиграфы предшествуют и другим разделам симфонии. При исполнении произведения весь текст эпиграфов читается ведущим концерта.

Главная партия (ц.6– 9) сопровождается эпиграфом:

Так мир устроен, чей удел вращенье и круженье.

Подвижно время, как родник, как струи водяные.

Рудаки. Перевод С.Липкина.

Мелодическим материалом послужила однотактная фраза, заимствованная из раги⁴ – ц.6, т. 1.

Побочная партия (ц.10– 12)– первое проведение темы, основанной на интонациях вступления, у фагота (ц.10, тт. 5-18), второе у альты соло (ц.11– 12);

Разработка – с ц.13 (альт соло, контрапункты фагота и валторны), диатоническая тема раги обрастает хроматизмами, становится угловатой, беспокойной, приобретая особую напряженность с ц.16 в туттийных звучаниях; в кульминационном разделе (ц.18-21) разрабатывается материал побочной партии и вступления. Показательно отсутствие традиционных аккордовых тутти. В ц. 20 у медных своя мелодическая линия, имеющая внешний вид аккорда благодаря хроматическим сгущениям. В ц.21, тт.1-2 бурдон си бемоль у валторн опеваётся прилегающими полутонами труб. Часто применяемые хроматические опевания, тем не менее, не заслоняют диатонической основы тематизма.

Каденция альты соло написана в соответствии с концертными традициями и технически достаточно сложна.

Реприза симфонии не является тем или иным отражением экспозиции. В начале репризы(ц.26) звучит лирическая тема, построенная на танцевальном ритме, намеченном во вступлении. Мелодика здесь текучая, непрерывная. На едином дыхании разворачивается как бы заново написанная главная партия (ц.29– 34). Повторения побочной партии нет, звучат отдельные интонации побочной – ц.35. Им отвечает солирующий альт, занимающий ведущее место в медитативном завершении симфонии (ц.36– 46). Тутти в ц.41 и тремоло литавр напоминают о вступлении. Низко звучащий кластер струнных и арфы (последние 6 тактов симфонии) словно погружает в небытие.

Шестая симфония «Экологическая»

Состав оркестра: Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Corno inglese in F, 2 Clarinetti in B, Clarinetto basso in B, 2 Fagotti; 4 Corni in F, 3 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba; Timpani, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam; Arpa; Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Длительность 38 мин.

⁴ Эта мелодическая фигура использована в «Рага-концерте» для фортепиано с оркестром Т.Шахиди и, повидимому, основана на подлинной индийской музыке. С разрешения автора я включил эту однотактную фразу в свою партитуру.

Природа – источник эстетических и нравственных идеалов. Потому ущерб, нанесённый окружающей среде, может восприниматься как утрата духовных ценностей. Эти положения определили замысел произведения. В нём нет картин экологических бедствий, но есть ощущение их опасности.

Тематизм первых двух частей, включая кюевый эпизод, построен на интонациях старинной арии. Идея пассакалии второй части навеяна оstinatным басом той же арии. Характерно варьирование протяженности мотивов и фраз, выведение многоголосия, включая тутти, из мелодических голосов. Мелодика третьей части не опирается на какие-либо источники, по интонационному складу близка к фольклорным истокам. В крайних частях финала звучит музыка, стилизованная под классический балет. При работе над партитурой некой моделью явилось па-де-де из балета Л.Минкуса «Дон-Кихот». В среднем разделе разрабатываются темы предыдущих частей, а в коде цитируется песня Абая. Некоторые подробности партитуры:

I. Предчувствия – созерцание унылого степного пейзажа из окна проходящего поезда, затаенная тревога; оstinatный фон с наслаивающимися краткими мотивами; ц.7, тт. 3-6 – трепетный наигрыш гобоя, развиваемый далее кларнетами и трубами; ц.14(соло гобоя) – на память приходит старинная мелодия (ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Г.Перселла), её цитирование образует середину трехчастной композиции.

II. Земля – тематизм включает в себя материал арии, эпизод, стилизованный под кюю, тему гимна, наигрыш из первой части; в начале второй части ария разрабатывается путем вычленения фраз (валторны: т.3– однотокт,

Ц. 1, тт. 1-2 – двутокт, ц. 2, тт.1-3– трехтокт), приобретая не свойственный ей эпический характер, а в кульминации (ц.8, тт. 3-5), свертываясь в хроматический кластер; после кульминации следует кюевый эпизод (ц.8, тт.6-8 – цц.9-10); в ц.11, тт.1-2 у валторн появляется тема, предваряющая новый раздел – гимн красоте природы; выполняющая роль оstinatного баса пассакалии восьмитактная тема гимна(ц.13) после изложения в басу проводится канонически(ц.13.тт.11-17) , затем одновременно с основной темой появляются её ритмические варианты (цц.14-16), динамизирующие полифоническую ткань;

с т.2 ц.20 гимническое оstinато переходит в оstinatный бас арии Дидоны; в ц.21 звучит инструментальный проигрыш арии, а с ц. 23

отрывки самой арии сопоставляются с хроматически напряженными мотивами медных; с ц.24 материал арии чередуется с интонациями кюевого эпизода, затем контрапунктирует ему; в ц.27 возобновляется развитие пассакалии; ц.29– переход к заключению (ц.30), в котором начальные мотивы части приобретают полифоническую и ладовую напряженность, в тугги подчеркнуто звучит гармонический каданс.

III. Спокойствие гор – использована пейзажная музыка из Трех пьес для камерного оркестра («На джайляу»), в оригинале написанная для секстета духовых; весьма сложная полифония «освежается» мелодической вариантностью голосов, а регистровая свобода, неприхотливая смена тембров придает музыке пространственность звучания; струнные появляются не сразу (ц.2), их роль преимущественно фоновая; тональное отклонение в ц.5 создает обманчивый эффект нового развития; третья часть рассматривается как продолжение линии гимна красоте природы.

IV. Голос тревоги сквозь пелену беспечности. Завет Абая.

Равнодушие людей к окружающей среде уподобляется в моем замысле шлягерам балетной классики. Начальную тему, выполняющую функцию рефрена, сменяет в ц.2 вальсообразная музыка; ц.4 – рефрен, цц.5-6 патетическая тема, ц.7 – каденция арфы, ц.8 – неполное проведение патетической темы у медных, связывающее со средней частью (ц.9). Средняя часть до ц.19 развивается на выдержанном «до» в басу. Мотив из арии Дидоны излагается синкопировано (ц.тт.3-8) и в двух ритмических вариантах (у труб в уменьшении). Широко разрабатывается тема гобойного наигрыша из первой части. В ц.12 её проведение у деревянных духовых сопровождается контрапунктом скрипок, продлевающих отдельные тоны главной мелодии.

Далее появляются фрагменты предыдущих частей: ц.19 – материал пассакалии второй части, ц.21 – инструментальный проигрыш арии; цц. 22-23 – кюевый эпизод на продолжающемся остинато арии, переходящий в связку к репризе. Ц.24 – реприза балетной сцены, ц.37 – каденция арфы, усиленная аккордами «меди»; ц.38– переход к завершению на материале патетической темы. Ц.39 – «тихая» кода на прозрачном фоне струнных (трели), с всплывающими мотивами песни Абая «Мен көрдім ұзынқайың құлағанын» («Я видел березку, сломалась она»). Минорное наклонение песни, интонация восходящей сексты придает окончанию элегический оттенок, а опора на тональность «ре» создает арочную связь первой частью симфонии.

Заключая обзор симфонии, отмечу также влияние арии Дидоны на всю звуковую систему произведения. Это минорные интонации, трактованная как звукоряд группа тонов «соль – ля - си бемоль - си бекар - до» и хроматический бас. Ритмические формулы арии также вошли в систему выразительных средств симфонии. Музыка Перселла – гениальное

выражение скорби, душевной чистоты. Песня Абая своей певучестью и глубиной чувства созвучна выдающемуся образцу оперной классики.

Седьмая симфония «Коркыт»

Состав оркестра: 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti; 4 Corni in F, 3 Trombe in B, 3 Tromboni, Tuba; Timpani, Tamburo, Piatti, Cassa; Arpa;

Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabassi. Длительность 22 мин.

В истории музыки немало образцов симфоний, являющихся симфоническими версиями опер. Это относится, прежде всего, к творчеству Хиндемита и Прокофьева. Балетная музыка обычно трансформируется в симфоническую сюиту. Существуют также «гибридные» жанры – «балет-симфония» и «симфония-балет».

Седьмая симфония «Коркыт» именно симфоническая версия балета. По сравнению с первоисточником более концентрированная в плане драматургии. В тематизме преобладает мелодика кобызовых кюев. Второй пласт ориентальный, интонационно связанный с «Врачевательной песней баксы» (запись Б.Ерзаковича) и доминирующий в финале. Таким образом, казахский мелос дополняется родственными интонациями, что обогащает стилистику, но и включает произведение в общевосточный контекст. Музыка симфонии не исключает её применения в хореографии. Программа близка к изложенному выше сюжету балета «Сны Коркыта». Обзор частей:

1. Кобыз Коркыта – часть включает в себя тему кобыза (первое проведение в ц.1), тему ожидания смерти (от ц.2), переходящую в тему противостояния судьбе (ц.4-5), после которой вновь звучат тема кобыза (ц.6) и тема ожидания смерти (ц.7).

2. Странствия Коркыта – развитие построено на чередовании темы предчувствия смерти (ц.8) и темы странствий (ц.9); использованы также мотивы первой части, характерен мотив тревоги (4-й и 2-й такт до ц.13, гобои).

3. На джайляу – танец (как бы домбровский кюй) с лирической пейзажной серединой (от ц. 17); перед средней частью звучит хорал труб и тромбонов, напоминающий о драме героя симфонии; в средней части преобладают деревянные духовые; струнные, наделенные своим материалом, на втором плане.

4. Коркыт и смерть – ц.22 – тема предчувствий, ц.23 – тема противостояния судьбе, ц.28-29 – кульминационный раздел, ц.30– трагические стенания струнных, ц.31– 32 – новое, тонально смещенное проведение кульминационного раздела, заканчивающееся отрывистыми аккордами, знаменующими гибель Коркыта.

5. Скорбящие ангелы жизни – музыка рисует одно состояние, дополняемое темой ожидания смерти (ц.34); основная тема части, первоначально излагаемая в ц.33, варьируется фактурно, с нарастанием звучности к концу части.

6. Танец шаманов и интерлюдия – по программе симфонии действие шаманов должно оживить Коркыта; заклинательный характер музыки подчеркнут ритмом ударных (двухтактная формула заимствована из подлинной шаманской музыки); ритмоформула лежит и в основе мелодических голосов (см.ц.36, тт.3-6), при её повторении вводятся новые тоны звукоряда, контрапункты, нагнетается ритм, что приводит к мощной кульминации (5 тактов до ц.38);

в интерлюдии (от ц.38) у валторн появляется «тема жизнеутверждения»⁵, выросшая из «темы ожидания смерти», ц.39 – пасторальный эпизод, ц.40– тема странствий; ц.41,тт.3-4, у виолончелей и контрабасов, затем в тт.5-6 у скрипок – мотивы из кюев Коркыта, символизирующие борьбу со смертью; ц.41,тт.7-10 – новое проведение «темы жизнеутверждения»; один такт до ц.42 – мотив тревоги – связка к следующей части.

7. Празднество – музыка, апеллирующая к массовому выражению чувств, чем обусловлена простота изложения, плакатность образов, обилие унисонов; ц.42– диалог струнных и деревянных духовых; ц.43– деревянные перенимают тему струнных, переключки медных и деревянных; ц.44 - средний раздел, ритмически упругая тема разрабатывается духовыми, а затем струнными; ц.45 – реприза, основная тема у меди, прерываемая мотивом тревоги, предваряющим финал симфонии.

8. Круги вечности («зикр») – суфийское понятие «зикр» применено в связи с преобладанием в финале музыки медитативного характера, что выражается также в характерном для суфийского ритуала кружении, ритмических повторах, использовании ансамбля деревянных духовых и ударных; образ Коркыта не исчезает, а как бы растворяется в общем настроении; ц.46 – основная тема у гобоев, сопровождение заимствовано из темы кобыза (см. ц.1, тт. 10-13), в ц.47 «туттийное» изложение материала с незаметным фактурным обновлением ;

ц.48 – новое проведение основной темы с усилением ритмического пульса (шестнадцатые); цц.51-52- разработочный раздел с мощной кульминацией, диалогами групп оркестра, импровизацией в ориентальном стиле;

цц.53-54 - реприза основной темы; ц.55 (кода) – материал вступления первой части в тембрах медных духовых на фоне фигураций пасторального эпизода – музыка, символизирующая бессмертие кобыза.

⁵ Здесь и во многих других разборах симфоний названия тем условны.

Наедине с вдохновением

Чтобы работать продуктивно, композитор должен быть в хорошей творческой форме. Приобретается она постоянным трудом, изучением музыкальных произведений и литературы по композиции, общением в профессиональной среде. Не секрет, что композиторы пользуются многими стереотипными приемами, обусловленными, например, акустическими законами или стилевыми особенностями эпохи. Но каждое значительное произведение содержит индивидуально яркие детали, своеобразные драматургические решения. Нередко творцы музыки, накопившие солидный профессиональный опыт, тиражируют его. Но смысл творчества в открытии нового. Это возможно, если композитор идет непроторенными путями, если его волнуют общечеловеческие проблемы, новые образы, идеи.

О некоторых «производственных» моментах. Рабочим инструментом композитора является фортепиано. Оно незаменимо при изучении партитур и клавиров, позволяет формировать музыкальный материал и сочинять музыку. Но при работе над партитурой фортепиано должно быть лишь вспомогательным средством. В оркестре, по сравнению фортепиано, другое представление о гармонии, полифонии, динамике, педализации, не говоря уже о тембрах.

Многие композиторы сочиняют за столом, другим фортепиано необходимо, чтобы проектировать звучности и фиксировать процесс создания произведения. В наше время стало привычным набирать нотный текст или сочинять на компьютере. Преимущества очевидны: отпадает необходимость в нотной бумаге, не нужно тратить дни и часы на расчерчивание или переписку партитуры, не нужны переписчики нот. Программы нотного набора позволяют инструментовать и прослушивать сочинения. Но не во всём следует доверять компьютеру. Порой целесообразно распечатать текст на принтере и внести правки за инструментом. Ту же работу можно сделать, читая текст на мониторе. Но в целом творческий процесс за компьютером более продуктивен и экономичен, чем при работе за роялем.

В какой последовательности решать творческие задачи – дело самого автора. Материалом для работы могут быть отдельные интонации, интервалы, ритмы, эскизы фактуры, музыкальный фольклор, заимствованная музыка и даже внемузыкальные компоненты: поэтические тексты, сценарии спектаклей и фильмов.

В процессе сочинения не всегда проясняются детали композиции. Но когда скомпонован сочиненный текст, необходим жесткий «разбор полетов». Каждый элемент произведения должен вписываться в общую структуру. Проверке на прочность должны подвергнуться различные стороны композиции. В первую очередь,

интонационно-ладовая. Не исключено сокращение или, наоборот, досочинение отдельных мест, а также перестановки каких-либо фрагментов. То, что в кинопроизводстве называют «монтажом». Короче говоря, завершение композиции подразумевает анализ и синтез созданного материала. В авангардной и поставангардной музыке, в которой иначе трактуются средства выразительности, и процесс сочинения имеет свои особенности, значение такой работы возрастает.

Конструкция сочинения непосредственно связана с музыкальным содержанием и драматургией. Но она отражает и философскую сущность композиции, являющейся свойством данного произведения. Есть несколько общеприменимых философских положений. Таковы триады: асафьевская $i:m:t$ (первоначальный импульс, развитие, завершение), гегелевская – «тезис - антитезис - синтез», китайская «Инь–Ян–Тай цзи» (женское и мужское начала, Великий Предел). В последних двух триадах борьба противоположностей создает новое качество. Асафьевская формула $i:m:t$ символизирует диалектику развития. Формула применима на всех уровнях: от строения мотива до структуры всей композиции. Круг философских положений, равно как мифологических и религиозных, «задействованных» в музыкальных произведениях, неисчерпаем. Также неисчерпаемы сокровища музыки.

Вместо заключения

Уже в 70-х годах 20 века композиторская техника достигла предела сложности, и теоретики музыки связывают его с сонорикой («музыкой звучностей» по определению Ю.Холопова). Но был и обратный процесс, когда новизну стали искать, обращаясь к стилистике прошлых эпох или, в противовес сложным технологиям, изобретать более простые. Право каждого автора определять свой путь среди множества направлений. Это можно отнести и к композиторским школам.

Будущее музыкального творчества в Казахстане видится не столько в соответствии мировым стандартам, сколько в сохранении и развитии своей самобытности, корни которой в национальном наследии. От обработок казахских песен в 20-30-х г. минувшего века до современной многожанровой музыки пройден громадный путь. И большая часть его в советском прошлом с его щедрым финансированием творчества и идеологизацией культуры. Но именно этот период сформировал композиторскую школу Казахстана, принес ей истинно художественные достижения и мировое признание.

Одна из примет советского прошлого – многонациональное содружество творцов музыки – осталась незыблемой. Мне выпала честь стать первым профессиональным дунганским композитором. Но это не означало строгой этнической «прописки». Я работал с разнонациональным

материалом, приобщался к общемировым ценностям. Поэтому мои дунганские сочинения не обошло влияние других культур. Я открыл для себя полезность сочетания восточных музыкальных языков. То, что этномузыковеды называют «внутривосточным синтезом» (об этом понятии упоминалось выше).

Осенью 2011 г. впервые удалось побывать на исторической родине – в Китае, в тех провинциях, где жили предки казахстанских дунган. Новые впечатления найдут музыкальное воплощение. Это произойдет, когда они прочно войдут в мое мироощущение. Оно, как я понимаю, соткано из множества нитей, ведущих к различным сферам быстротекущей жизни. И если какая-либо часть созданного мною, отвечает вызовам времени, то я вправе считать свою миссию композитора оправданной.

Справочные сведения о моем творчестве

Баяхунов Бакир Яхиянович – композитор, педагог, общественный деятель, род. 15.09.1933 в г. Алматы в семье ветеринарного врача. В 1960 окончил Алма-Атинскую консерваторию по классу композиции проф. К.Х. Кужамьярова. В 1960-63 стажировался в Московской консерватории: по композиции у проф.М.И.Чулаки, по полифонии у проф.С.С.Скребкова и В.В.Протопопова, по инструментовке у проф. Д.Р.Рогаль-Левицкого и Ю.А. Фортунатова. С 1963 преподавал на кафедре теории музыки Алма-Атинской консерватории, в 1969-2008 на кафедре композиции (1983-доцент, 1991-профессор). В 2002-2005 вел композицию и в 2011 – нотный набор в музыкальном колледже им. П.И.Чайковского.

Б.Баяхунов представляет в композиторском мире дунганскую диаспору Центральной Азии, являясь первым профессиональным дунганским композитором. Восприятие европейского опыта сочетается в его сочинениях с глубоким интересом к музыке Востока. Дунганская тематика ярко отражена в Первой и Второй симфонии (1980,1984), ориентальная – в Пятой симфонии «Аура Востока»(2000). К миру казахской архаики обращена Четвёртая симфония (1992). В Третьей симфонии (1989) нашли иносказательное воплощение декабрьские события 1986 г. в Алма-Ате. Шестая симфония «Экологическая» связана с философской проблематикой окружающей среды. Седьмая симфония «Коркыт» претворяет мифологическую тематику. Многие произведения навеяны образцами народной и профессиональной музыки. Таковы Соната «Отзвуки мукама» для фортепиано, Соната «Два портрета

Бетховена» для фортепиано и литавр, «Две дунганские песни» для симфонического оркестра. Б.Баяхунов создал также сочинения в вокальном, хоровом жанрах, музыку к фильмам.

Перу композитора принадлежат обработки китайской музыки, в т.ч. редакция и оркестровка симфонической поэмы «Амангельды» выдающегося китайского композитора Си Синхая. Произведения Б.Баяхунова характеризуют почвенность музыкального материала (нередко фольклорного), отточенность техники, самобытность и современность мышления.

Б.Баяхунов возглавлял творческие комиссии Союза композиторов, работал заместителем председателя правления. Является автором музыкально-критических, научных, публицистических статей. Был консультантом по дунганской диаспоре при Верховном Совете Каз. ССР, первым председателем Дунганского культурного центра. Заслуженный деятель искусств Каз. ССР(1983), народный артист Каз. ССР(1990). Награждён медалями в связи с 10-летием независимости Республики Казахстан (2001) и 65-летием Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. (2010), Почетной грамотой Президента Республики Казахстан(2004).

Список сочинений (неполный)

Музыкально- сценические произведения

2008– «На сайте Mail.Ru» – камерная опера, либретто автора
и С.Янлосы

2010 – «Сны Коркыта» – одноактный балет, либретто автора

Симфонические произведения

1980 – симфония №1

1984 – симфония №2

1989 – симфония №3

1992 – симфония №4

2000 – симфония №5 «Аура Востока»

2007 – симфония №6 «Экологическая»

2011 – симфония №7 «Коркыт»

1961 – «Вальс»

1963 – Увертюра

1965 – «Кюй»

1967 – поэма «Памяти Масанчи»(2-я ред.– 1990)

1975 – поэма «Двадцать восемь»
1981 – Сюита на дунганские темы
1998 – Казахская увертюра
2003 – Увертюра на тему Даулеткерей

2009 – симфоническая фреска «Умолкнувший полигон»

Произведения для сольных инструментов с оркестром

1960 – Концерт для скрипки с орк. (2-я ред.-1992, 3-я. ред.– 2003)

1993 – Концерт для фортепиано с орк.

2005 – «Осенняя печаль» – поэма для кларнета и стр. оркестра по мотивам Абая

Произведения для камерного оркестра

1967 – Три пьесы – Айтыс. На джайляу. Байга.

1976 – Концерт

1981 – Дунганские эскизы

1992 – Сюита на татарские темы

Произведения для камерного ансамбля

1962 – стр. квартет

2003 – «5 послесловий» для стр. квартета

1991 – Соната «2 портрета Бетховена» для ф-но и литавр

Произведения для органа

2002 – Соната «Казахская бахиана»

Произведения для фортепиано в 2 руки

1971 – Прелюдия и fuga (2-я ред.– 2012)

1990 – Соната «Отзвуки мукама»

1991 – Соната №2 (2-я ред.– 2011)

1996 – Соната №3 «Казахская бахиана»(2-я ред.– 2012)

Произведения для фортепиано в 4 руки

1992 – «Серенада» (2-я ред. – 2009, исп. ред. М.Бурштина)

1997 – «Дунганский марш» (2-я ред. – 2009, исп. ред. М.Бурштина)

Произведения для сольных инструментов

1976 – поэма «Любимый Маву» для скрипки соло

1984 – «Памирская песня» для кларнета соло

1994 – «На струнах кобыза» для альта соло

- 1995 – «Осенняя песня фламинго» для альта соло
2001 – «Три портрета» для виолончели соло (2-я ред. – 2007)
2005 – поэма «Скрипка Си Синхая» для скрипки соло

Произведения для голоса и фортепиано

- 1957 – вокальный цикл на сл. Я. Шиваза
1961 – вокальный цикл на сл. поэтов Азии
1977 – вокальный цикл «Монолог» на сл. О. Хайяма
1979 – вокальный цикл «Больная кукла» на стихи советских поэтов
1991 – «8 японских трёхстиший» на сл. М. Басё
1994 – «Из лирики китайских поэтесс»
2008 – «Agnus Dei»
2011 – «Стрела Махамбета, текст автора

Произведения для хора без сопровождения

- 1984 – Три поэмы для тенора и женского хора на сл. М. Джалиля
1986 – «Песни-загадки» для смешанного хора на казахские народные тексты
2011 – хоровой цикл «Магжан» на стихи В. Брюсова, М. Жумабаева, А. Ахетова

Музыка к фильмам

- 1972 – «Дождь», «Казахфильм», реж. С. Райбаев
1973 – «Мальчик-одуванчик», «Казахфильм», реж. Г. Кистауов
1989 – «Дунганская свадьба», «Казахтелефильм»
1989 – «Мудрость бедной девушки», «Казахтелефильм», реж. Сон И – Сон.

Редакции сочинений других авторов

- 1998 – редакция и инструментовка симфонической поэмы Си Синхая «Амангельды» (оригинал написан для фортепиано)
2007 – транскрипция Четырёх прелюдий Г. Жубановой для камерного оркестра
2009 – транскрипция орк. кюя «Дайрабай» Е. Рахмадиева для фортепиано – Байсакалова А.Б., Хрестоматия казахской фортепианной музыки, II том – Алматы, 2012

Литературные сочинения

1. «Голоса дружбы» – сб. «Воспитание культуры межнациональных отношений», Алма-Ата, 1988.
2. «Дунганская народная песня» – сб. «Народная музыка в Казахстане», Алма-Ата, 1967.
3. Композиторская эпопея Евгения Брусилковского» – «Новая музыкальная газета», сентябрь-ноябрь, Алматы, 2010.
4. Мелодия жизни» – «Московский ритм» №34, апрель-июнь, М., 2006.
5. «Пёрселл и Стравинский на алма-атинской сцене» – СМ, №7, 1978.

Литература о моем творчестве

1. Андреева Е. В центре внимания – премьеры.– СМ, №6, 1981.
2. Варшавская Л.. «Я — модель взаимодействия культур»
Бакир Баяхунов: – интервью в газете «Известия – Казахстан»– 01.09., 2005.
3. Измайлова Л. Аура Востока. – МА, №4, М., 1999.
4. Измайлова Л. Бакир Баяхунов.– «Композиторы союзных республик», вып. 6, М., 1988.
5. Тифтикиди Н. Устремлённый вперёд. – СМ, №5, 1962.
6. Федянина Л.. Почерк – Картина души. – СМ, №2, 1991.
7. Шантырь Г. Содружество творческих индивидуальностей.– СМ, №10, 1978.

Bayakhunov Bakir Yakhyanovich – composer, pedagogue, public figure, was born on 15.09.1933 in Almaty city in a family of a veterinary. In 1960 he finished Almaty conservatory in composition's class of Prof. K.H. Kuzhamyarov. In 1960-63 he undertook internship in the Moscow conservatory: in composition under the guidance of Prof. M.I. Chulaki, in polyphony under the guidance of Prof. S.S. Skrebkov and V.V. Protopopov, in instrumentation under the guidance of Prof. D.R. Rogal-Levitskiy and U.A. Fortunatov. From 1963 he has professed in the music theory department of Almaty Conservatory, in 1969 – 2008 in the composition department (1983-associate professor, 1991-professor). In 2002-2005 he professed composition and in 2011 – music scoring at P. Tchaikovsky Musical College. B.Bayakhunov represents Dungan diaspora of Central Asia in the world of

composers, being the first professional Dungan composer. Intussusception of European experience is combined in his compositions with profound interest to the music of East. Dungan theme is brightly reflected in the First and Second symphonies (1980, 1984), oriental is in the Fifth symphony “Oriental Aura”(2000). The Fourth symphony (1992) is drawn to the world of Kazakh antiquity. In the Third symphony (1989) December events of 1986 in Almaty are allegorically embodied. The Sixth symphony “Ecological” is related to the philosophic theme of environment. The Seventh symphony “Korkyt” incarnates mythological theme. Many compositions were inspired by patterns of folk and professional music. The same are: Sonata «Mukam aftersound» for piano, Sonata “Two portraits of Beethoven” for piano and timpani “Two Dungan songs” for symphony orchestra. B.Bayakhunov has also created compositions in vocal, chorus genres, film music. Chinese music transcriptions, including edition and orchestrating of a symphonic poem «Amangeldy” of outstanding Chinese composer Si Sinkhai, was written by composer. Compositions of B.Bayakhunov characterize factor of merit of musical material (folkloristic not uncommonly), perfect technique, distinctiveness and contemporary mentality.

B.Bayakhunov headed creative commissions of Composers’ Union, worked as a Deputy Chairman of the Board. He is an author of musical and critical essays, scientific articles and op-ed. He has been a consultant regarding Dungan Diaspora under the Supreme Soviet of KazSSR, the first Chairman of a Dungan cultural center. He is honored artist worker of KazSSR (1983), People’s Artiste of KazSSR (1990). He was prized with medals due to 10th anniversary of independence of the Republic of Kazakhstan (2001) and 65th anniversary of victory in the Great Patriotic War 1941-1945 (2010), Certificate of Merit of the President of the Republic of Kazakhstan (2004.).

List of Compositions (short):

Operas: “On the Website Mail.Ru” (2008); ballets: “Dreams of Korkyt” (2010);

for orchestra – symphonies No1 (1980), No2 (1984), No3 (1989), No4 (1992), No5 “Oriental Aura” (2000), No6 “ Ecological” (2007), No7 “Korkyt” (2011); “Waltz” (1961), overture (1963), “Kuyi” (1965), Poem “Sacred to the memory of Masanchi” (1967, second edition – 1997), Poem “Twenty eight” (1975) , Suite on Dungan themes (1981), Kazakh overture (1998), overture on the theme of Dauletkerey (2003); symphonic fresco “Weapons range enfolded in silence” (2009);

for a single instrument with orchestra – Violin concerto with orchestra (1960, second edition-1992, third edition – 2003), Piano concerto with orchestra (1993); “Fall melancholy” – poem for clarinet and string orchestra on grounds of Abai (2005);

for chamber orchestra – Three pieces (1967), Concerto (1976), Dungan sketch (1981); Suite on Tatar themes (1992);

for an instrumental ensemble – string quartet (1962), “5 afterwords” for string quartet (2003), Sonata “2 portraits of Beethoven” for piano and timpani (1991);

for 2-handed piano play – Sonata “Mukam aftersound” (1990), Sonata №2(1991);

for organ – Sonata “Kazakh Bachiana” (2002); for 4-handed piano play – “Serenade”(1994). “Dungan march” (1997, 2009 – second edition);

for instrument without accompaniment – Poem “Beloved Mawu” for violin (1976), Poem “Si Sinkhai’s Violin” for violin (2005), “Three portraits” for violoncello (2001, 2007 – second edition); voice and piano – vocal cycle by lyrics of Ya. Shivaza (1957), by lyrics of Asian poets (1961), “Monologue” by lyrics of O. Haiyam (1977), “Ill doll” on the basis of poetry of Soviet poets (1979); “8 Japanese tercets” by lyrics of M. Bassyo (1991), “From lyrics of Chinese poetesses” (1994); “Agnus Dei” (2008), “Arrow of Makhambet” (2011), author’s text; for chorus a cappella – Three poems for female choir and tenor, by lyrics of M.Dzalil (1984), “Puzzle-songs” for a mixed chorus by Kazakh folk texts (1986); choral cycle “Magzhan”(2011);

editions of other authors’ compositions – edition and instrumentation of a symphonic poem of Si Sinkhai “Amangeldy”(1998); transcribed Four preludes of G.Zhubanova for chamber orchestra (2007), transcribed orchestra kuyi “Dairabai” of E.Rakhmadiyev for piano (2009);

Literary compositions: “Dungan folk song” – songbook “Folk music in Kazakhstan”, Almaty, 1967; “Purcell and Stravinsky at Almaty stage” – Soviet Music, No7, 1978; “Friendship voices” – songbook “International Relations’ Culture Upbringing”, Almaty, 1988; “Melody of life” – “Moscow rhyme”No34, April-June of 2006, Moscow; “Composer’s epic of Yevgeniy Brusilovskiy” – “New music periodical”, September-November of 2010, Almaty.

Literature references to oeuvre of B.Bayakhunov: N.Tiftikidi “Directed Forward” – Soviet Music No5, 1962; G.Shantyr “Commonwealth of creative personalities” – Soviet Music No10,1978; Ye.Andreyeva “In the focus of attention” – premieres – Soviet Music No6, 1981; L. Izmailova, Bakir Bayakhunov – “Composers of the Union’s Republics”, issue 6, Moscow., 1988; L.Fedyanina. “Handwriting – is a Picture of Soul” – Soviet Music No2, 1991; L.Izmailova “Oriental Aura” – Music Academy No4, Moscow, 1999.